

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE MESQUITA FILHO UNESP
INSTITUTO DE ARTES

OS ESTILOS MUSICAIS NA OBRA PARA TECLADO DE C.P.E. BACH

Terezinha Lina Pinto Saghaard



2010000458



19.
Fantasia.

Allegro.
moderato.



T/UNESP
786.2
S129e

São Paulo, novembro de 2001

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JULIO DE MESQUITA FILHO" UNESP
INSTITUTO DE ARTES

OS ESTILOS MUSICAIS
NA OBRA PARA TECLADO
DE C.P.E.BACH

Terezinha Lina Pinto Saghaard

Dissertação apresentada à Banca Examinadora no Instituto de Artes da Unesp,
Campus de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes – área de
concentração: Música

Orientadora: Profª Drª Dorotéia Machado Kerr

São Paulo, novembro de 2001

T/UNESP
786.2
S129e



Saghaard, Terezinha

Os estilos musicais na obra para teclado de C.P.E.Bach

Instituto de Artes – UNESP, 2001

150 p.

1. Música para teclado 2. Estilo musical no século XVIII 3. Música instrumental e execução no século XVIII 4. Título

Aprovado pela Banca Examinadora em exame realizado no Instituto de Artes da UNESP, em 07 de dezembro de 2001.



Prof. Dr. Dorotéa Machado Kerr



Prof. Dr. Helena Jank



Prof. Dr. Amilcar Zani

Agradecimentos

À minha família, pela compreensão e apoio,
aos professores: Prof^a Dr^a Dorotéa Machado Kerr, Prof. Dr. Fernando Cazarini e Prof^a Dr^a Helena Jank – pela valiosa orientação e inspiração,
ao Prof. Dr. Flávio Aguiar e à Prof^a Dr^a Maria Aparecida Bacega -
pela importante colaboração,
aos amigos Monica Lucas e Ernesto Ett, Regina Schlochau, Abel Rocha e Ilton Wjuniski – tradutores e intérpretes, em ambos os sentidos, pela participação, partilhas e pelo *Affekt*,
à Prof^a Jaci Arantes Cestari, pelas traduções e a Osamu Nakagawa pelo apoio operacional.

Resumo

Esta dissertação focaliza a questão da diversidade estilística na obra para teclado de C.P.E.Bach e tem como objetivos estudar as características de sua composição e buscar fundamentos para uma interpretação atual e coerente com as intenções do compositor. O estudo foi dividido em três capítulos: no primeiro é apresentado o contexto musical do século XVIII, com seus diferentes estilos, suas novas tendências artísticas e sociais e a participação de C.P.E.Bach nesse contexto. No segundo analisa-se o desenvolvimento do estilo do próprio compositor ao longo de sua carreira e as diferentes manifestações estilísticas em suas obras. O terceiro capítulo trata da questão da execução segundo os princípios estabelecidos em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Ao final do trabalho discute-se a aplicação dos temas abordados e das instruções do próprio compositor nas interpretações atuais.

Abstract

The present dissertation proposes to focus on stylistic diversity in the works for keyboard by C.P.E.Bach and study the characteristics of his composition, seeking fundamentals for a modern interpretation coherent with the composer's intentions. This study has been divided in three chapters: in the first, musical context of the XVIII century with its different styles and new artistic and social tendencies is presented as well as the participation of C.P.E.Bach in this setting. In the second chapter the composer's development in style throughout his career and the different stylistic manifestations present in his works are analysed. The third chapter deals with execution according to the principles established in his *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Finally it is discussed the application of the themes approached herein and of the composer's own instructions in modern performances.

ÍNDICE DAS FIGURAS

CAPÍTULO II

	Pág.
Fig. 1 – <i>Sonata em si bemol maior</i> H.2, 1º mov. comp. 1-20.....	50
Fig. 2 – <i>Sonata em fá maior</i> H. 24, 2º mov., <i>Prussiana</i> n° 1.....	52
Fig. 3 – <i>Sonatina</i> H. 293.....	56
Fig. 4 – <i>Trio für Querflöte, Violine und Bass</i> H. 578, 1º mov. comp.1-16.....	59
Fig. 5 – <i>Fantasia</i> – 3º mov. da <i>Sonata</i> H. 75.....	66
Fig. 6 – <i>Sonata em sol menor</i> H. 187, 2º mov. comp. 10-17.....	72
Fig. 7 – <i>Rondó em lá menor</i> H. 262, <i>Kenner u.L.II</i> , comp. 18-44.....	72
Fig. 8 – <i>Sonata em fá maior</i> H. 243, 2º mov. comp. 1-16.....	80
Fig. 9 – <i>Sonata em si bemol maior</i> H. 51, 1º mov., comp. 1-16.....	81
Fig. 10 – <i>Sonata em si bemol maior</i> H.51, 2º mov., comp.1-6.....	82
Fig. 11 – <i>Rondó em dó menor</i> H. 283, <i>Kenner u. L. V</i> , comp.95-108....	83

CAPÍTULO III

Fig. 12 – <i>Fantasia em dó menor</i> H. 75.....	92
Fig. 13 – <i>Sonata em mi menor</i> H. 33, 1º mov. comp. 1-19.....	94
Fig. 14 – <i>Adagio</i> – 2º mov. da <i>Sonata em mi menor</i> H. 33, comp. 1-11	94
Fig. 15 – Grupeto trinado.....	97
Fig. 16 – <i>Rondó em dó menor</i> H. 283, comp. 1-2.....	97
Fig. 17 – Realização dos grupetos.....	97
Fig. 18 – <i>Rondó em dó menor</i> H. 283, comp. 86-88.....	97
Fig. 19 – Mordente superior.....	98
Fig. 20 – <i>Fantasia em dó menor</i> H. 75, final da primeira seção.....	98
Fig. 21 – Mordente simples.....	99
Fig. 22 – Mordentes	101
Fig. 23 – <i>Lição 17 em lá bemol maior</i> H. 75.....	101
Fig. 24 - Apojatura dupla.....	101
Fig. 25 – Escorregadela.....	101
Fig. 26 – <i>Sonata em mi menor</i> H. 33, comp. 21-31.....	105
Fig. 27 – <i>Sonata em mi menor</i> H. 33 comp. 48-59.....	105
Fig. 28a) – <i>Portato</i> e 28b) <i>Vibrato</i>	106
Fig. 29 – <i>Rondó em dó menor</i> H. 283, comp. 23-26 e 42-46.....	106
Fig. 30 – <i>Sonata Württemberg</i> n° 6 H. 36, <i>Adagio non molto</i> , comp. 44-53	109
Fig. 31 – <i>Fantasia em dó menor</i> H. 75, <i>Largo</i> , comp. 9-19.....	109
Fig. 32 – Tercinas.....	111
Fig. 33 – Arpejos.....	112

SUMÁRIO

	Pág.
Índice das figuras.....	I
Introdução.....	1
Cap. I – C.P.E.Bach e a música de sua época	
Primeira Parte – A música na primeira metade do século XVIII	5
Segunda Parte – C.P.E.Bach e a música da segunda metade do século XVIII	28
Cap. II – Os estilos musicais na obra para teclado de C.P.E.Bach.....	49
Cap. III – Da execução e interpretação da música para teclado de C.P.E.Bach segundo o <i>Ensaio</i>	86
Conclusão.....	117
Bibliografia.....	122
Anexos.....	127

INTRODUÇÃO

A motivação inicial deste trabalho vem das primeiras impressões causadas pela música de Carl Philipp Emanuel Bach em gravações e nas descobertas proporcionadas pelas primeiras leituras de algumas de suas peças. Movimentos impetuosos, passagens de uma intensa sensibilidade e harmonias suprendentes constituíam um conjunto de elementos que exerciam atração e curiosidade. Em outros momentos, predominava uma clareza elegante, uma pontuação expressiva – pausas e fermatas com sentido de interrogações e exclamações – que revelavam um espírito vivaz e original.

Para compreender a singularidade do compositor, é preciso entendê-lo no seu contexto histórico, social e musical, em um século de grandes mudanças na evolução do pensamento humano, com a valorização da razão e do conhecimento, e que trouxe também, sobretudo na sua segunda metade, o reconhecimento da importância da sensibilidade e da subjetividade. Para compreender sua obra, é necessário ir além de dispor de edições com texto original ou em fac-símile, de instrumentos semelhantes aos da época e de conhecer as regras dessa prática musical, procedimentos há várias décadas recomendados para as chamadas interpretações históricas. A característica especial da música que, diferentemente da pintura e da escultura, precisa ser executada, exige do intérprete um perfeito entendimento das intenções do compositor e a capacidade de realizá-las e transmiti-las aos ouvintes. Em uma época de transição de estilos e com o cuidado extremo de C.P.E. Bach na precisão da escrita e dos códigos, cabe ao executante entendê-los, não apenas como preceitos normativos, mas a serviço da clareza e da expressividade.

Os objetivos deste trabalho são estudar as características estilísticas que influenciaram a obra para teclado de C.P.E. Bach, analisar em suas peças as manifestações dessas influências e buscar fundamentos para uma interpretação coerente com suas intenções.



O próprio compositor forneceu muitas informações esclarecedoras sobre sua obra e seu pensamento musical em seu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*), publicado pela primeira vez em 1753, além dos prefácios para algumas publicações e de numerosa correspondência. Por esta razão, E. Helm, organizador do mais moderno e mais completo catálogo do autor, afirmou, na introdução de seu trabalho, a respeito das numerosas consultas às bibliotecas e aos eruditos: “O primeiro dos eruditos – o termo é apropriado – foi o próprio Emanuel Bach” (Helm, 1989, p.XIX).

O *Ensaio* foi o mais importante tratado sobre o teclado do século XVIII e sua tradução para o português realizada por Fernando Cazarini, ainda não publicada, constitui valiosa contribuição para o estudo da execução musical da época, seus fundamentos estéticos e o desenvolvimento da moderna escola de piano. Foram, portanto, da maior relevância, os cursos oferecidos pela Pós-graduação da Unesp baseados nessa obra, abordando questões referentes à sua tradução, interpretação e aplicação. Particularmente, esses estudos tiveram grande importância na motivação e no desenvolvimento desta pesquisa.

Este trabalho está estruturado em quatro capítulos: Capítulo I – C.P.E. Bach e a música de sua época, Capítulo II – Os estilos musicais na obra para teclado de C.P.E. Bach, Capítulo III – Da execução e interpretação da música para teclado de C.P.E. Bach segundo o *Ensaio*.

O primeiro capítulo trata em sua primeira parte, dos estilos musicais na Europa do começo do século XVIII, relacionados com as grandes transformações inspiradas pelo Iluminismo e pela evolução social e cultural da época. São apresentadas as características dos dois estilos reinantes no começo do século, o estilo italiano e o estilo francês, e a formação do estilo galante que combinou elementos dos dois primeiros e desenvolveu-se conforme as novas tendências artísticas. Esta parte trata ainda das características da música italiana, da música francesa e, de modo especial, da música na Alemanha. A palavra estilo é usada

neste trabalho em sua ampliação retórica, por metáfora, de seu significado etmológico (*stilus*, do lat.) significando variação da elocução, característica de um *auctor* ou *auctoris*, ou variação da elocução em geral. Em *El estilo clásico*, Rosen usa a palavra para designar “forma de utilizar a linguagem” que pode ser própria de um autor ou de um grupo. O contexto histórico do nascimento de Carl Philipp (1714) e as influências musicais que atuaram nos anos de sua formação são comentados nesta primeira parte do capítulo.

Na segunda parte do Capítulo I são abordados os aspectos sociais na segunda metade do século e suas relações com a arte musical, como a ascensão da classe burguesa que criou um novo público e um novo mercado para a música cujas expectativas, compositores, editores e fabricantes de instrumentos procuraram atender. Trata-se também das novas características e funções dos elementos da linguagem musical e das influências de novas correntes estéticas no desenvolvimento do estilo galante. Nesse contexto, foi considerada a importância de Carl Philipp como compositor e sua contribuição para o desenvolvimento da música instrumental, especialmente na música para teclado.

O segundo capítulo focaliza o desenvolvimento da obra para teclado de C.P.E. Bach e busca-se nela identificar as influências dos movimentos literários que ocorreram de forma intensa na Alemanha na segunda metade do século XVIII. As duas correntes com ênfase na sentimentalidade - a *Empfindsamkeit*¹, mais terna e com uma sensibilidade subjetiva, e o *Sturm und Drang*², mais impetuoso e provocador - são apresentadas em correspondência com suas manifestações musicais. O capítulo aborda ainda a questão do humor na música de C.P.E. Bach sob a influência do humor musical puramente instrumental então praticado, e das próprias engenhosidades do compositor.

¹ Corrente estética de origem literária que se desenvolveu a partir dos meados do século XVIII sendo especialmente associada à Alemanha do Norte.

² Movimento literário alemão cujo título originou-se de uma peça de M. Klinger (1776) e caracterizou-se pela expressão de emoções fortes, do anti-racional ao subjetivo em várias formas de arte.

O terceiro capítulo trata das questões relativas à execução e interpretação da música para teclado de C.P.E. Bach segundo suas próprias instruções e considerações contidas no *Ensaio*. São também considerados os aspectos referentes à notação e sua importância para a compreensão dos refinamentos do estilo e à necessidade da sintonia entre compositor, intérprete e ouvinte para a expressão e comunicação eficaz dos afetos.

Para exemplificar as recomendações e instruções de C.P.E. Bach foram utilizadas três peças: a primeira delas é a *Fantasia em dó menor*, terceiro movimento da *Sonata 6* H. 75 (1753) do *Probestück*, uma de suas peças mais representativas, no gênero que o tornou célebre entre os “Conhecedores” da época por caracterizar com mais liberdade seu estilo sensível e o talento improvisatório; a *Sonata em mi menor* H.33 (1743), da coleção dedicada ao duque de Württemberg, representando a participação valiosa de C.P.E. Bach na evolução da forma-sonata; e o *Rondó em dó menor* H.283 (1784), do volume V de *Kenner und Liebhaber*, peça em um gênero considerado superficial pelos críticos mais severos da época, mas que C.P.E. Bach tratou com a habilidade e a ousadia características de seu humor musical.

Os exemplos musicais apresentados foram extraídos de edições com texto original ou em fac-símile, incluindo exemplos de outras peças além das três especialmente escolhidas, e do *Ensaio* na tradução em português. Os textos citados, originalmente escritos em língua estrangeira, foram traduzidos livremente.



CAPÍTULO I

CARL PHILIPP EMANUEL BACH E A MÚSICA DE SUA ÉPOCA

PRIMEIRA PARTE - A MÚSICA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII

Os estilos musicais na Europa do começo do século

Na Europa do século XVIII, um movimento filosófico que refletia e atualizava antigas aspirações do homem em busca do conhecimento promoveu a defesa da ciência e da racionalidade crítica contra a fé, a superstição e os dogmas. Conhecido na França como *Lumières*, na Inglaterra, como *Enlightenment* e na Alemanha, como *Aufklärung*, o Iluminismo envolveu a literatura, as artes e a política, discutindo os direitos do cidadão e as liberdades individuais contra o autoritarismo religioso, político e social. Os filósofos iluministas eram vistos como luzes lutando contra as trevas. Segundo Immanuel Kant (1724-1804), em seu artigo "*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*" (1784), as "luzes" permitiam ao homem sair de sua menoridade ensinando-lhe a pensar por si mesmo o que levou o filósofo à exortação: "*Sapere aude!* Tenha coragem de servir-te de tua própria inteligência" (Kant, pps. 1-9).

As tendências ao questionamento e à livre investigação das idéias manifestaram-se na análise e na crítica da arte musical, de suas características e transformações no período. As inclinações teóricas, exigindo o pensar, e a especulação estética refletiram-se na abordagem da música como arte distinta e

autônoma, não mais subordinada à poesia ou ainda considerada uma das ciências do *Quadrivium*, mas com sua especificidade e valor próprio, estético e cultural.

A evolução social e cultural na Europa, principalmente nas regiões ocidentais, impulsionada pelo desenvolvimento urbano, pelo progresso das cidades de comércio e dos grandes portos marítimos e pela atividade dos centros administrativos e cidades universitárias, provocou mudanças na sociedade e, naturalmente, nas atividades culturais. A arte patrocinada pela monarquia persistiu durante o século XVIII, embora sinais de mudança possam ser percebidos a partir dos meados do século. Na Itália, e sobretudo nas cortes alemãs, a música continuou como arte monárquica até a afirmação da classe burguesa na produção cultural.

A vida musical da burguesia desenvolveu-se paralelamente à da corte e dos salões da nobreza. A prosperidade econômica da nova classe social possibilitou a incorporação de elementos da arte da monarquia e inovações que levariam à criação de uma cultura musical própria. A música, antes executada em círculos privados, passou a ser apresentada também em concertos públicos organizados por sociedades e academias, com ingressos e assinaturas, como o *Concert Spirituel* fundado em 1725, em Paris, e os *Collegia Musica* na Alemanha.

A ópera cômica, ligada ao advento da burguesia, desenvolveu-se na Itália, Inglaterra e Hamburgo e depois em Paris, tornando-se um gênero muito apreciado pelo novo público em expansão. Enquanto a ópera da corte conservava temas heróicos da história ou da mitologia e dispunha de mais recursos, os temas da ópera cômica tinham sua origem na vida burguesa, no cotidiano, assumindo, às vezes, o caráter de crítica ou paródia. Mudava a função social da ópera que deixava de ser apenas um divertimento das classes superiores para se tornar também cenário de lutas entre idéias filosóficas, políticas e estéticas.

Outros fatores como o desenvolvimento da crítica musical, o crescimento das edições e a ampliação da prática musical por amadores, presentes desde a

primeira metade do século, tiveram papel importante na evolução da música do século XVIII.

No início do século XVIII, dois estilos nacionais de composição e de execução destacaram-se no continente: o estilo francês e o estilo italiano. O estilo francês baseava-se nos traços característicos da música francesa do período entre 1650 e 1700, escrita por Jean-Baptiste Lully (1632-1687), seus contemporâneos e sucessores. Na composição, a música francesa era mais viva e expressiva, mais exata quanto à medida, mas menos ousada e inventiva. Na execução, prevaleciam a clareza e o respeito às regras. A música instrumental não apresentava grandes dificuldades e, no caso dos *adagios*, como os compositores eram meticolosos na indicação dos ornamentos livres ou essenciais, os intérpretes não precisavam improvisar. Algumas peculiaridades da notação exigiam conhecimento para uma execução fiel às intenções do compositor. É o que explica François Couperin (1668-1773), em *L'Art de toucher le clavecin* (1716/1717): "... É que nós escrevemos diferentemente do que executamos; o que faz com que os estrangeiros não toquem nossa música tão bem como nós tocamos a deles". (Couperin, 1961, p.23).

O estilo italiano era mais livre, com menos maneirismos, menos sutil e moderado que o estilo francês. A música italiana primava pelas idéias mais cantantes, ricas em invenção, pela ousadia, embora às vezes tendendo para o bizarro. A execução era também ousada, apresentando mais dificuldades para os intérpretes e permitindo o acréscimo de muitos ornamentos. Em um *adagio* ao gosto italiano, cabiam, além dos ornamentos essenciais, ornamentos maiores com mais notas, podendo o intérprete variá-los e contribuir para o bom efeito da peça tanto quanto o compositor. Na arte do canto os italianos destacaram-se mais que outros povos pelo refinamento, pela capacidade de expressar as diversas paixões e tiveram grande influência na arte vocal européia. Essas considerações sobre as características da música italiana e da música francesa e outras informações sobre

a prática musical da época foram apresentadas por Johann Joachim Quantz (1697-1773) em seu tratado publicado pela primeira vez em 1752.

Na música instrumental italiana predominavam as cordas, sendo o violino o instrumento italiano por excelência. Os franceses, mais controlados, racionais, amantes da precisão e da forma, produziram peças instrumentais de expressão condensada, movimentos curtos e também óperas, mas com características completamente diversas da ópera italiana. Era uma música voltada sobretudo para a dança tendo os franceses criado um gênero próprio de drama musical dançado, o *ballet de cour*.

Defensores de cada um dos estilos empenharam-se em disputas acirradas formando espécies de partidos musicais nos quais, além de questões estéticas, também se discutiam, muitas vezes, questões políticas. Por outro lado, músicos itinerantes e um maior intercâmbio entre os países promoveram a divulgação dos dois estilos e alguns compositores buscaram conciliar as duas correntes, "*les goûts réunis*". Couperin, Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Phillip Telemann (1681-1767) e outros escreveram obras nos dois estilos. Quantz e Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), em suas considerações sobre os estilos, julgavam que os alemães possuíam melhores condições de escolher com imparcialidade o melhor de cada estilo e chegar à melhor síntese. Segundo Quantz, para fazê-lo era necessário ter bastante "luzes", conhecimentos e ser imparcial (Quantz, cap. XIIX, § 72).

Um terceiro estilo, o estilo galante, que combinava elementos da música italiana e música francesa atendendo às necessidades de expressão da época, desenvolveu-se a partir do começo do século. O termo *galant* significava na França no século XVII, honesto, educado, elegante, que tem boas maneiras e prazer nas relações amorosas. Era, particularmente influente na literatura francesa, significando uma maneira cortês e educada de escrever. Nos últimos anos do século XVII e no século XVIII, o termo foi usado para denominar a música com melodia rica em nuances e ornamentos, harmonias leves e frases

periódicas, ao contrário das linhas contínuas do Barroco, e a maneira apropriada de executá-la. Caracterizava-se pela sensibilidade extrema, às vezes afetada, pelo tratamento dado aos ornamentos, andamentos, dinâmica, e pela maior liberdade no emprego das dissonâncias.

Suas origens estariam nas árias de ópera do começo do século, com texturas leves, harmonias simples, nas frases periódicas e encadeamento de cadências típico do estilo galante inicial. Leonardo Vinci (1690-1730) foi um inovador seguido por Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Johann Adolf Hasse (1699-1783). O termo apareceu no título de várias obras: *L'Europe galante* (1697), de André Campra (1660-1744), *Les Indes Galantes* (1735), de Jean Philippe Rameau (1683-1764), *Sonates en quatuors ou Conversations galantes et amusantes* (1743), de Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770), *Le feste galanti* (1748), de Johann Gottlieb Graun (1702-1771). Apareceu também na pintura de A. Watteau (1684 - 1721) em suas *Fêtes galantes*.

Johann Mattheson (1681-1764) fez importantes considerações sobre o estilo em sua obra *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen* (1713)³. Na capa, usou tipos romanos para enfatizar as expressões em língua não germânica. Mattheson dedicou sua obra a uma dama - o *galant homme* podia incluir os dois sexos. Peças francesas para cravo do século XVII e danças leves como o minueto eram chamadas *galanteries*. Para ele, o clavicórdio era o instrumento mais adequado para sua execução por suas possibilidades de dinâmica mais próximas do estilo vocal. Referindo-se às peças vocais, Mattheson dizia que a ária francesa tinha uma galanteria um pouco negligente enquanto na ária italiana havia uma galanteria mais harmoniosa.

Quantz comparou em seu tratado vários aspectos dos estilos francês e italiano e analisou a síntese alemã. Baseando-se em teorias anteriores como as de

³ *A Orquestra recém inaugurada ou Introdução Universal e completa de como um Homem Galante pode obter um conceito da Nobreza e da Dignidade da verdadeira Música.*

Mattheson, formulou a estética galante de clareza, de prazer e de naturalidade na música. Tratando da execução, em seu ensaio, Quantz recomendava ao instrumentista que começasse pela maneira francesa de tocar e acreditava que, com o tempo, ele seria capaz de “*joindre le brillant Français au flatteur Italien, et d’acquérir par ce moyen une manière de jouer d’autant plus agréable*”. (Quantz, cap. XIIX, § 65).

O estilo galante, com suas origens no final do século XVII, chegou ao auge entre 1750 e 1775. Na música instrumental foi usado nos movimentos facultativos das suítes, as chamadas *galanteries*: *menuet*, *bourrée*, *passepied*, *loure*, *polonaise* e *ária*. A sonata, gênero ainda recente entre 1740 e 1770, era com frequência galante. Entre os compositores mais importantes estavam Baldassare Galuppi (1706-1785), por suas sonatas, Johann Christian Bach (1735-1782), Antonio Soler (1729-1783), e Giovanni Battista Sammartini (1700/01-1775), por sua música de câmara. Entre os alemães havia grandes expoentes do estilo, como C.P.E. Bach e Quantz, além de Wilhelm Friedrich Marpurg (1718-1795), Telemann, Christoph Graupner (1683-1760).

A maior simplicidade e naturalidade da escrita galante, em relação às práticas contrapontistas do estilo da igreja, deram mais liberdade aos compositores e atingiram um público maior. Ao final do século, uma reação anti-galante, com críticas aos aspectos superficiais e às peças fragmentadas, levaria à reincorporação de recursos contrapontísticos na homofonia *obbligato*.

Características da música italiana

A música instrumental italiana conquistara, desde o século XVII, uma superioridade que se manteve no século XVIII, fazendo da Itália a grande exportadora de música. Sobressaía-se, principalmente, na arte do violino, tanto



pelo alto nível de sua luteria com Stradivarius, Guarnerius e Ruggieri, quanto na execução e no repertório para o instrumento. O grande violinista Arcangelo Corelli (1653-1713) foi o primeiro compositor a se tornar famoso apenas com sua obra instrumental. Outros violinistas famosos foram Francesco Geminiani (c. 1680-1762), G. Tartini (1692-1770) e o virtuose Antonio Locatelli (1695-1764).

A música para teclado era ainda influenciada por Frescobaldi ou pela escrita melódica do violino. A distinção entre os estilos de música para órgão ou cravo começou a aparecer com Domenico Zipoli (1688 - 1726) e Francesco Durante (1684 - 1755). Em 1711, Scipione Maffei descreveu um novo instrumento, o *gravicembalo col piano e forte*, construído por Bartolomeu Cristofori. Nas *Sonate Da Cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, de Ludovico Giustin (1685-1743), já apareciam as indicações de dinâmica *forte e piano*. Entretanto, demorou algum tempo para que se produzisse uma escrita própria do novo instrumento, como nas obras de Domenico Paradisi (1707-1791) e B. Galuppi.

O maior compositor para teclado da Itália nesta época foi o napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757), filho de A. Scarlatti (1660-1725). Entre 1720 e 1728, foi mestre da Capela Real de Lisboa e tornou-se professor da princesa Maria Barbara e, quando esta se casou com o infante da Espanha, Scarlatti seguiu-a para a nova corte. Scarlatti escreveu 555 sonatas para a rainha, das quais apenas as 30 primeiras foram publicadas durante sua vida, com o título de *Essercizi*. A forma na maioria delas é um movimento em duas seções, mas diferentemente da suite, climas diversos são apresentados em um mesmo movimento. A música de Scarlatti segue impulsos do interior originados de uma dinâmica diferente do fluxo barroco. Caracteriza-se por procedimentos não ortodoxos como resoluções inesperadas, emprego não usual do acorde de sétima, pelas modulações e passagens do tom maior para menor com uso dramático e efeitos de cor no emprego dos acordes. Como ele mesmo escreveu no prefácio dos *Essercizi*, suas peças pedem uma “execução ousada ao teclado.” As mudanças de textura de suas

sonatas constituem os episódios dramáticos, expostos e ressaltados com clareza, que foram determinantes para o estilo das gerações seguintes. O peso dessa articulação dramática foi o que levou ao fim a estética do Alto Barroco.

A música para teclado de Scarlatti não era conhecida na Itália. Vivendo fora do país por mais de 30 anos e tendo seus *Essercizi* publicados em Londres, sua influência exerceu-se sobre os criadores da sonata clássica e os grandes do piano nos séculos XIX e XX.

No campo da ópera, os italianos haviam acumulado uma longa experiência desde o século XVII com suas diferentes escolas e os outros países europeus importavam a ópera italiana, seus libretos e formas. Em meados do século XVIII, tendo alcançado grande prestígio, a ópera italiana dominava em quase todos os centros musicais europeus como Viena, Madri, Veneza, Nápoles, Berlim e em Londres, graças a Haendel.

Dois *intermezzi* compostos por Pergolesi tiveram ótima acolhida e deram fama ao compositor vários anos após a sua morte. Complementando duas óperas sérias que não tiveram êxito, os *intermezzi* *La serva padrona* e *La contadina astuta*, são duas comédias musicais que se assemelham às suas *opere buffe*. *La serva padrona* foi amplamente encenada e deu origem à Querela dos Bufões em Paris, 16 anos após a morte de Pergolesi.

Entretanto, a França mantinha a tradição da tragédia lírica seguindo o modelo de Lully. Também em Hamburgo, desenvolveu-se um gênero próprio, o *Singspiel*, em língua alemã, alternando a declamação falada e as árias cantadas, dando origem à ópera alemã.

Destacando-se em vários gêneros musicais, Vivaldi foi uma das maiores figuras da música italiana na primeira metade do século XVIII. Violinista e virtuose, foi também compositor, regente de orquestra e diretor de teatro. Na sua obra instrumental predominam as cordas com vários concertos para violino. A partir de Vivaldi, impôs-se o concerto para instrumento solista. Mesmo em peças instrumentais, Vivaldi revelava sua experiência no teatro evocando e

representando sentimentos e atmosferas, indo além das descrições em obras como *Le quattro stagioni*, *La tempestà di mare*, *La caccia*. Publicou em vida as coleções que mais valorizava. Outras circularam em manuscritos pela Europa antes de serem impressas. J. S. Bach transcreveu em Weimar os concertos do *L'estro armonico* muito antes de sua publicação em 1711.

Características da música francesa

As atividades musicais na França desenvolveram-se, a partir de meados do século XVII, por meio de instituições musicais de acordo com suas características e competências. Tendo assumido o poder em 1661, Luís XIV logo promoveu a nomeação de Lully como superintendente da música, atuando na criação da Academia Real de Dança e, mais tarde, na reorganização da Capela Real, na nomeação de quatro vice-mestres (1663) e na fundação da Academia Real de Música (1669). Havia quatro instituições: *La Chapelle*, *La Chambre*, onde se destacavam os *Vingt-Quatre Violons*, *La Grande et la Petite Ecurie* e *L'Academie Royale de Musique*. Com Lully, a ópera francesa tomou nova forma que permaneceria por um século. Tratando elementos da música instrumental italiana com rigor, fazendo do *ballet* parte integrante do drama e criando os recitativos de acordo com a melodia e o ritmo da língua, Lully deu novo rumo à *Tragédie lyrique*, ou seja, à ópera séria francesa. Outros grandes músicos prestaram serviço às instituições musicais como Marc-Antoine Charpentier (1645-50-1704), Michel-Richard Delalande (1657-1726), François Couperin (1668-1733).

Couperin, descendente de uma família de músicos, na maioria organistas como seu pai, escreveu peças para cravo, órgão, música de câmara e música sacra. Buscava a fusão dos estilos francês e italiano e compôs tributos programáticos a Lully e a Corelli. Sua maior fama advém das peças para cravo agrupadas em 27

ordres, ou suites, publicadas em quatro livros entre 1713 e 1722. Algumas são movimentos de dança, outras, peças de caráter retratando pessoas, tipos, qualidades ou imitando a natureza, sendo a maior parte delas em forma de rondô. Couperin era minucioso na escrita e anotava com cuidado todos os ornamentos. Suas orientações técnicas e de estilo estão no seu método *L'Art de toucher le clavecin*.

A escola francesa de cravo alcançou grande prestígio e foi citada como modelo tanto por Quantz quanto por C.P.E. Bach em seus tratados. Embora discordasse de alguns dedilhados de Couperin, C.P.E. Bach reconheceu a supremacia da escola dizendo: "...a França distingue-se de outros países pela maneira coerente e correta de tocar" (Introd. § 4).

J. Philippe Rameau também enriqueceu a literatura do cravo com seus quatro livros de peças, mais modernas que as de Couperin, e com suas *Pièces de clavecin en concerts*. Em suas *ordres*, a *allemande* e a *courante* aparecem mais como composições instrumentais, com menos caráter de dança que os minuetos, gigas e gavotas. O cravo soa maravilhosamente em peças pictóricas como *Le Rappel des oiseaux*, *Les Tourbillons* e em peças envolvendo uma atmosfera como *Les soupirs* e *L'entretien des muses*.

Além de cravista, organista e violinista, Rameau foi também filósofo e teórico. Seu *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels*, publicado em 1722, teve grande repercussão. Foi na música dramática que Rameau mais se destacou revelando-se grande orquestrador, melodista e sinfonista. Escreveu sua primeira ópera, *Hippolyte et Aricie*, aos 50 anos e até o final de sua vida aos 81 anos, compôs muitas outras obras dramáticas nos vários gêneros então praticados: tragédia lírica, opera-balé e a comédia.

O espírito polemista da época colocou Rameau, por duas vezes, no centro das disputas musicais. Quando apresentou sua primeira ópera, os músicos queixaram-se da dificuldade da música e os seguidores de Lully o criticaram por

suas ousadas harmônicas. Campra elogiou-o pela bela música, mas as opiniões se dividiram entre “lullistas” e “ramistas”.

Anos depois, quando uma companhia italiana instalou-se na Ópera de Paris, em 1º de agosto de 1752, para a apresentação de *intermezzi* e óperas bufas, nova e intensa polêmica passou a agitar a vida cultural francesa. Um público maior acorria ao teatro e autores secundários procuravam agradá-lo. A ópera-bufa, com seus enredos rápidos, expressão realista e linguagem musical mais simples, atingia mais facilmente o público já cansado da ópera séria francesa que não emocionava. O novo debate entre música francesa e música italiana fez surgirem, em um período de nove meses, cerca de 30 textos sobre o assunto. No teatro, estabeleceu-se a “guerra dos cantos”, isto é, no “canto do rei” ficavam os partidários da música francesa, no “canto da rainha”, os defensores da música italiana. Segundo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Paris estava dividida em dois partidos mais exaltados do que se estivessem em uma guerra. De um lado, o mais poderoso, mais numeroso, formado pelos grandes, ricos e mulheres apoiando a música francesa, do outro, os verdadeiros entendidos, as pessoas de talento, os homens de gênio defendendo a música italiana.

O sucesso de *La serva padrona* de Pergolesi, apresentada pela companhia italiana, reacendia o debate sobre a ópera francesa. Rousseau defendia a imitação da natureza pela arte, o retorno à simplicidade e criticava a ópera francesa por seu artificialismo e por não representar a natureza.. Rameau passou a ser contestado como seguidor da tradição “lullista”. Criticado antes por suas ousadas, agora também o era por manter-se fiel a um gênero que não atendia às novas tendências estéticas. Durante a “Querela dos Bufões”, como ficou conhecida a polêmica, os enciclopedistas criticavam seu trabalho e o confronto entre Rousseau e Rameau colocou em discussão várias questões sobre as concepções de arte. A *opéra comique* saiu ganhando ao renovar-se na fonte italiana. A ópera francesa ainda esperaria algum tempo pela renovação a ser promovida por Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

O princípio “a arte como imitação da natureza” modificava-se em meados do século com a ampliação do significado de natureza - não apenas razão e equilíbrio, mas também sentimento.

Características da música alemã

Ao final da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), gerada por conflitos religiosos e políticos, a Alemanha estava empobrecida, devastada e dividida em mais de 300 estados. Cada governante, católico ou protestante, leigo ou eclesiástico, exercia seus poderes em seu território com relativa soberania. Os Eleitores, ou Príncipes Eleitores, leigos ou eclesiásticos, participavam da eleição do imperador do Sacro Império Romano Germânico. A fragmentação do Sacro Império e sua estrutura frágil dificultavam a recuperação das províncias arruinadas. Algumas haviam perdido metade de sua população; a outras, como a Turíngia, restara apenas um quarto de seus habitantes.

Naturalmente, essas condições refletiam-se na produção artística do período, não podendo a arte alemã rivalizar-se com a dos países vizinhos, o que era mais evidente na literatura. A própria língua alemã era depreciada, os sábios e humanistas ainda escreviam em latim e expressões francesas e latinas eram usadas em busca de estilo. (Geiringer, 1979, p. 22) O teatro alemão no século XVII tinha pouco a acrescentar à elite do teatro europeu representada por: Shakespeare, Lope de Vega, Calderon, Monteverdi, Corneille, Racine, Molière, Joost Van Den Vondel (Meid, 1993, p.167).

A música, todavia, desenvolveu-se graças à arte de compositores como Heinrich Schütz (1585-1672), Samuel Scheidt (1587-1654), Georg Böhn (1661-1733) e Dietrich Buxtehude (1637-1707) e às estreitas relações com a religião. Os que sobreviveram à guerra e as gerações seguintes buscavam na religião o

conforto e a paz interior. Berço da reforma protestante, o país devia sobretudo à igreja reformada a criação de novas obras musicais importantes. Na Alemanha do Norte, a livre organização da liturgia inspirava formas variadas: corais harmonizados, cantatas, corais e fantasias para órgão. A tradição organística alemã remontava ao século XV com o método de Konrad Paumann, *Fundamentum organisandi* (1450), incluído no *Buxheimer Orgelbuch* (c. de 1470). A partir do prelúdio e da variação coral, desenvolveu-se importante literatura para o instrumento.

Em 1684, o historiador August Boetius enalteceu o cultivo da música entre os turingianos nas igrejas e nas escolas. Além de construírem instrumentos como violino, violas da gamba, cravos, espinetas e cítaras, tocados também por camponeses, era possível encontrar, mesmo em paróquias pequenas, órgãos diversos e com numerosos registros e “... famílias como os Lindemann, os Altenburg, os Ahle, os Brigel e os Bach, através de suas obras haviam conferido grande renome à província da Turíngia” (Geiringer, 1979, p.23). A família Bach abrangeu sete gerações de músicos e a importância de suas obras, a grandeza de seu maior representante, J. S. Bach, e a atuação de seus quatro filhos na vida musical do século XVIII, atestam a contribuição excepcional dessa genealogia na história da música. C.P.E. Bach chegou a ser mais reconhecido durante sua vida do que o próprio pai e tornou-se famoso como o “Bach de Berlim” e, mais tarde, o “Bach de Hamburgo”. Em um poema escrito em memória de J.S. Bach, Telemann atribuiu aos alunos e aos filhos a confirmação da glória do grande mestre e destacou o “filho muito digno de Berlim” (Vignal, 1997, p.45).

A ascensão da Prússia começou com o Grande Eleitor (1640-1688) e prosseguiu com Frederico Guilherme I (1713-1740) e seu filho Frederico II, o Grande (1712-1786). Herdando do reinado de seu pai, o Rei-Sargento, um exército disciplinado, Frederico II promoveu reformas militares e civis e mostrou-se capaz de exercer as funções militares, administrativas e diplomáticas. Apesar da tirania do pai, do conflito entre suas determinações para o filho e as influências

maternas - arte, música, vida social - Frederico tornou-se um grande incentivador das artes em geral, tornando-se ele próprio um músico amador. Suas primeiras aulas de flauta com J. J. Quantz, em 1728, foram combinadas às escondidas do pai. Mais tarde, conseguiu reunir músicos e pensadores em sua morada em Rheinsberg. Ao assumir o reinado, após a morte de F. Guilherme em 1740, transportou sua corte para Berlim com todos os seus músicos. C.P.E. Bach encontrava-se em Berlim desde 1738, mas só quando Frederico subiu ao trono da Prússia, foi que entrou formalmente para o seu serviço. Em sua autobiografia relata: “Tive a graça de acompanhar sozinho, com o cravo, o primeiro solo de flauta que Sua Majestade tocou como rei, em Charlottenburg” (Burney, 1773, § 377).

A maior parte das atividades musicais realizava-se em Potsdam, no castelo de Sans-Souci, onde muitas vezes o rei apresentava-se como solista em concertos para flauta, de sua própria autoria ou de Quantz. Além de Quantz e C.P.E. Bach, outros músicos de renome como os irmãos Johann Gottlieb e Carl Heinrich Graun (1703-4-1759), e os Benda – Georg (1722-1795) e Frantisek (1709-1786), atuavam na corte prussiana. A nova Ópera de Berlim, inaugurada em 1742, teve grande importância na vida musical da cidade até 1756. Frederico desejava fazer da Prússia um centro de Iluminismo. Admirador de Voltaire, teve-o como hóspede a partir do verão de 1750 para longas noites de conversas refinadas em Sans-Souci. Alguns anos antes, Voltaire escrevera ao rei: “Acredite-me que os únicos reis bons foram aqueles que, como vós, começaram por educar-se a si mesmos, por conhecer a humanidade, por amar a verdade, por detestar a perseguição e a superstição” (Scott, H.M., 1992). Infelizmente, as boas relações terminaram em ofensas mútuas devido a desentendimentos e contradições entre as idéias liberais do rei e suas atitudes autoritárias.

Logo ao assumir o trono, Frederico invadiu a Silésia, até então possessão austríaca, ampliando seus domínios e riqueza. A posse da Silésia pela Prússia foi reconhecida por Maria Teresa da Áustria, em 1745. Determinado, Frederico

retomou as reformas, manteve um ritmo intenso de trabalho e tomava todas as decisões, desde os termos de tratados internacionais até a compra de tecidos para os uniformes do exército prussiano. A pretensão por parte de Maria Teresa de retomar a Silésia originou novo conflito que envolveu vários países. De um lado, Prússia e Inglaterra, do outro, França, Áustria, Suécia, Saxônia e Rússia, em uma luta que incluía outras disputas e interesses. A Guerra dos Sete Anos (1756 - 1763) terminou com a vitória dos ingleses e dos prussianos; entretanto, a situação era crítica na Prússia do pós-guerra - muita pobreza, muitas perdas e muitos habitantes forçados a fugir. Em 1758, C.P.E. Bach deixou Berlim com a família indo passar alguns meses na casa do amigo músico Johann Friedrich Fasch (1688-1758), em Herlist, temendo a proximidade ameaçadora do exército russo.

O autoritarismo de Frederico II manifestava-se também em relação às artes e aos seus artistas. Entusiasmava-se pelo estilo que apreciava, mais conservador, e ignorava tendências diferentes. Patrocinava a música italiana, a literatura francesa e o estilo rococó francês na arquitetura. Não apreciava o caráter vanguardista da música de C.P.E. Bach. Na ópera, seguia a partitura e repreendia os músicos que cometiam erros. Minucioso e disciplinado desde a infância, a pontualidade era uma de suas regras mais constantes. Os músicos achavam aconselhável reunirem-se antes da hora marcada para os concertos, todos os dias às 19 horas, exceto nas segundas e terças feiras, quando o rei ia à ópera. Exatamente no horário, o rei aparecia e dava a afinação. Antes, podia-se ouvi-lo estudando as passagens mais difíceis. (Mitchell, 1947, p.464)

Frederico lutou pela recuperação da Prússia administrando as riquezas da Silésia, tendo a colaboração dos *Junker* - jovens nobres - e conquistando imigrantes. Em 1772, propôs repartir uma parte da Polônia entre a Prússia, Áustria e Rússia. Morreu aos 74 anos, em agosto de 1786, sendo sucedido pelo sobrinho Frederico Guilherme II.

Três grandes músicos alemães contribuíram enormemente para o desenvolvimento da música barroca combinando estilos diferentes e, ao mesmo



tempo, imprimindo em suas obras seu próprio estilo: J.S. Bach, G.Ph. Telemann e G.F. Haendel. Em 1728, o grande literato Johann Christoph Gottsched (1700-1766), professor de filosofia e poesia na Universidade de Leipzig, situou-os entre as glórias da música alemã.

Johann Sebastian Bach, o mais famoso membro de uma longa linhagem de músicos e uma das maiores figuras da história da música, nasceu em Eisenach, em 1685. Sua formação musical e humana começou em família com irmãos, tios, primos e pai ligados à música, à igreja luterana e à Turíngia. Quando criança, fez parte do coro da igreja de São Jorge onde seu primo em segundo grau, Johann Christoph era organista e seu pai, violinista. Ainda jovem, Bach teve contato com a língua e a cultura francesa na corte de Celle que se inspirava nos padrões de Versailles. Assim, Bach teria conhecido melhor o estilo de Couperin, Nicolas de Grigny (1672-1703) e Charles Dieupart (1667-1740), tendo copiado várias de suas obras.

Em Weimar (1708-1717), onde nasceu C.P.E Bach, e em Köthen (1717-1723), Bach foi músico de corte. Seu melhor período foi em Köthen onde contava com o apoio do príncipe Leopold, culto e também bom músico. Sua produção na época foi enorme: concertos, quase toda a sua música de câmara, o primeiro volume do *Cravo bem temperado*, as *Suites e Partitas*, *Aberturas*, os *Concertos de Brandenburgo*.

Em outras ocasiões Bach foi organista de igreja e suas funções estavam ligadas ao culto religioso. Tais postos eram atrelados à sociedade das pequenas cidades, com estrutura própria, conselhos e assembléias. Essas sociedades eram mais conservadoras que as cortes, davam ênfase à vida religiosa e à autoridade e o conselho das paróquias - o Consistório - estruturava a vida dos cidadãos. Contudo, a tradição luterana, sua estrutura vigente e mesmo o cosmopolitismo das cortes foram contestados pela *Aufklärung*. A vida e a obra de Bach estavam profundamente inseridas nesse contexto histórico em que fatores como a corte dos principados, a burguesia, a paróquia luterana e as tendências intelectuais atuavam

como forças determinantes nas escolhas profissionais e na formação da personalidade.

Em 1720, sua primeira esposa Maria Barbara Bach, que era também sua prima, faleceu deixando quatro filhos órfãos, entre eles, Willhelm Friedemann e Carl Philipp Emmanuel. No ano seguinte, Bach casou-se com Ana Magdalena Wilcken, filha de um trompetista da orquestra e cantora da corte.

Aprovado como *Kantor* na Escola de São Tomás em Leipzig, assumiu suas novas funções em maio de 1723, sucedendo a Johann Kuhnau, falecido em 1722. Leipzig era um importante centro universitário e uma cidade de intensa vida religiosa protestante.

Duas questões de grande importância devem ser consideradas na obra para teclado de Bach - o instrumento e a afinação. Além do órgão, Bach usou o cravo, o clavicórdio e o fortepiano, este ainda em seus primórdios. Ele também teria preferido o clavicórdio ao cravo por suas maiores possibilidades expressivas, embora em um âmbito sonoro reduzido. Em 1736, Bach fez críticas a um modelo de fortepiano de Gottfried Silbermann, mas reconheceu mais tarde as qualidades do instrumento, aperfeiçoado pelo fabricante. Frederico II encomendou quinze fortepianos a Silbermann para o castelo de Potsdan e, em 1747, Bach improvisou o *Ricercare* a três vozes da *Oferenda Musical* em um desses instrumentos.

Na música dos séculos XVI e XVII, usava-se o temperamento desigual, ou seja, várias formas de afinar um instrumento buscando um acordo entre diferenças acústicas e conveniências musicais. As tonalidades eram diferenciadas, tinham “cor própria”, mas mesmo em tonalidades vizinhas certos intervalos ficavam grandes demais ou muito curtos. As dificuldades tornavam impossível o uso de tonalidades com maior número de sustenidos ou de bemóis. Em 1691, o organista Andreas Werckmeister apresentou seu sistema de temperamento para instrumentos de teclado na linha do temperamento igual. J. Mattheson escreveu, em 1719, um tratado sobre baixo-contínuo que permitia tocar nas 24 tonalidades

maiores e menores. No *Cravo bem temperado* Bach optou pelo temperamento igual com seus prelúdios e fugas em todos os tons maiores e menores.

A opção de Carl Philipp pelo temperamento igual é exposta na Introdução da Parte I de seu *Ensaio*:

“Os dois tipos de instrumentos [clavicórdio e cravo] devem estar bem temperados, afinando-se as quintas e as quartas, experimentando-se as terças maiores e menores e os acordes completos, tirando-se das quintas algo imperceptível de sua pureza, de maneira que se possam usar todas as vinte e quatro tonalidades” (Introd., § 14).

No temperamento igual, as quintas são estruturadas igualmente e assim as terças maiores ficam muito largas. As tonalidades tornam-se indiferenciadas e as tensões harmônicas e melódicas são reduzidas. Durante o século XVIII, e até no século XIX, alguns afinadores de teclado recorriam a um compromisso entre o temperamento igual e a entoação natural. A nova estrutura sonora do temperamento igual trouxe, porém, a possibilidade das modulações serem completamente articuladas como no classicismo que se desenvolveu na segunda metade do século XVIII.

A vocação de mestre de Bach e sua coerência pedagógica inspiraram-no na criação de duas coleções destinadas à instrução de seus filhos e alunos: o *Orgel-Büchlein*, escrito no período de Weimar, e o *Clavier-Büchlein*, especialmente dedicado a W. Friedmann. O *Clavier-Büchlein* é iniciado com algumas explicações teóricas e, logo em seguida, apresenta um quadro com a realização de ornamentos, provavelmente adaptado da tabela de J. H. D'Anglebert (1653-1691). A peça curta que vem logo depois, *Applicatio*, é inteiramente dedilhada. Bach procurou desenvolver o dedilhado de acordo com as modificações no gosto musical, inovando principalmente no amplo uso do polegar, o que até então não era muito comum. Com as *Invenções* e *Sinfonias* do *Clavier-Büchlein*, Bach

buscava, conforme suas próprias palavras, obter uma boa execução e sobretudo adquirir “a arte do *cantabile* e o antegosto da composição”.

Bach iniciou duas outras coleções oferecidas à Anna Magdalena, a primeira em 1722, a segunda em 1725. Neste segundo álbum, estão incluídas as *Partitas* III e IV e peças de outros autores como pequenas danças em estilo galante, um *Rondeau* de Couperin, árias e corais. As cópias foram feitas pelo próprio Bach, por Anna Magdalena, C.P.E. Bach e alguns copistas anônimos. C.P.E. Bach, ainda muito jovem, incluiu algumas composições suas.

Duas obras compostas próximo ao fim da vida tiveram um significado especial como síntese da arte de Bach e de todo um período: a *Oferenda Musical* e *A Arte da Fuga*. A primeira originou-se de um tema proposto por Frederico II por ocasião da visita de Bach a corte de Berlim, em 1747. *A Arte da Fuga*, obra inacabada, é formada por uma série de dezessete fugas constituídas também sobre um tema único. C.P.E. Bach cuidou da primeira edição da obra e de uma segunda, em 1752, com prefácio de Marpurg. Em carta aos editores enalteceu o trabalho do pai dizendo: “... trata-se do mais perfeito trabalho que existe sobre a fuga”. (Vignal, 1997, p. 106).

A obra de J.S.Bach representa um coroamento do estilo barroco graças a sua capacidade de síntese e unificação de estilos diferentes. Seu virtuosismo contrapontístico levou ao auge o estilo polifônico.

Um dos compositores mais produtivos de todos os tempos, Georg Philipp Telemann destacou-se pela flexibilidade com que abordou os vários estilos de sua época. Aos 20 anos Telemann foi estudar Direito em Leipzig e fundou na cidade o *Collegium Musicum*, como faria mais tarde em Frankfurt e Hamburgo. Em 1708, foi para Eisenach, onde conheceu Bach. Tornaram-se amigos e alguns anos depois, Telemann foi padrinho de Carl Philipp que herdou um dos seus prônimos.

Telemann viveu até os 86 anos e acompanhou a evolução musical do período. Quando jovem, empregava mais a polifonia, mas à medida que o estilo

galante se propagava, foi deixando o contraponto. Foi o compositor alemão que melhor escreveu no estilo francês – cerca de 600 *ouvertures*, mais que o próprio Lully e todos os seus discípulos. Autor de uma extensa obra vocal sacra, óperas, Telemann escreveu ainda música de câmara abrangendo centenas de sonatas para variadas combinações instrumentais.

Em 1721, Telemann assumiu o posto de diretor de música das cinco principais igrejas de Hamburgo e *Kantor* do Johanneum. Permeceu por mais de 40 anos nessas funções, além de cuidar de negócios, organização de sociedades musicais e viagens.

Telemann tinha em alta consideração o trabalho de C.P.E. Bach, correspondia-se com ele e certamente gostaria de recomendá-lo para substituí-lo. A influência de Telemann na obra do afilhado pode ser observada em algumas peças de música de câmara, particularmente em sonatas para flauta compostas por volta de 1740.

Telemann faleceu em Hamburgo, em junho de 1767. Escolhido entre os quatro candidatos ao cargo, C.P.E. Bach deixou a corte de Berlim e assumiu as novas funções em abril de 1768.

Nascido em 1685, como Bach e Scarlatti, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) começou sua carreira como organista em Halle, sua cidade natal. Esteve em Hamburgo por três anos, começando como violinista da orquestra da Ópera e logo tornando-se compositor conhecido. Ainda jovem, empreendeu uma viagem a Itália passando por Florença, Roma, Nápoles e Veneza e teve grande oportunidade escrevendo cantatas e outras obras vocais para o culto católico e também óperas.

Foi na Inglaterra, onde passou a maior parte de sua vida, que Haendel consolidou sua fama de grande compositor. Tendo apresentado sua ópera *Rinaldo* em Londres, em 1711, com enorme sucesso, estabeleceu-se na cidade a partir de 1712. Suas experiências musicais na Itália levaram-no a ser um grande divulgador da ópera italiana na Inglaterra. Em sua música instrumental destacam-se os concertos para órgão e os *Concerti grossi*. Para teclado escreveu dois livros de

suites (1720-1722), seis fugas (1735) e outras peças menores. Escreveu várias odes e oratórios tendo sido importantíssima sua contribuição para o desenvolvimento desse último gênero. Merece ainda destaque sua música instrumental e a música de câmara.

Carl Philipp reconhecia a importância das obras de Haendel, sobretudo nos oratórios, e incluía obras do compositor em seus programas. No dia 9 de abril de 1786, C.P.E. Bach dirigiu um concerto em Hamburgo, apresentando, além de obras suas, outras de Haendel e de Bach. As diferentes maneiras de trabalhar dos três compositores, em um período que abrangia mais de três décadas, puderam ser apreciadas no seguinte programa: Haendel – trechos do oratório *Messias* (1742), Bach – *Credo da missa em si menor* (1749) e do próprio C.P.E. Bach – uma sinfonia, o *Magnificat* H. 772 (1749) e *Heilig* H. 778 (1776)⁴.

C. P. E. Bach e a música alemã

Carl Philipp Emanuel Bach nasceu no dia 8 de março de 1714, em Weimar, onde seu pai atuava, havia alguns anos, como organista de grande prestígio e músico da corte. Ao final de 1717, a família mudou-se para Köthen, onde Bach permaneceu até o começo de 1723. Em Leipzig, W. Friedemann e C.P.E. Bach foram alunos da Escola de São Tomás e, mais tarde, estudaram Direito na universidade.

A formação musical dos filhos de Bach começou cedo com os cuidados pedagógicos do pai e suas obras especialmente escritas e organizadas para o aprendizado. Além da vivência musical inerente às atividades profissionais de Bach, seus filhos beneficiaram-se do contato com os alunos talentosos do pai e com músicos ilustres que em viagem por Leipzig, sempre procuravam conhecer o

⁴ Classificação das obras de C.P.E. Bach segundo o *Thematic Catalogue* de Eugene Helm, publicado em 1989.



famoso mestre. Em sua autobiografia C.P.E. Bach diz: “Na composição e no teclado nunca tive outro mestre além do meu pai” (Burney, 1773, § 377).

Ao longo de sua vida, C.P.E. Bach sempre se referiu às qualidades de Bach como mestre com muito respeito e admiração. Em 1775, em uma longa carta escrita a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), que foi o primeiro biógrafo de Bach, ele falou dos compositores estudados pelo pai (Froberger, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi, Fischer, Buxtehude, alguns antigos franceses e outros) e de seu método de composição que priorizava os exercícios práticos. Sobre os alunos de Bach e sobre os compositores apreciados por ele, C.P.E. Bach acrescentou na mesma carta:

“Além de seus filhos, me vêm à memória os seguintes alunos: o organista Schubert (Johann Martin Schubert), o organista Vogler, Goldberg, da casa do conde Brühl, o organista Altnikol, meu falecido cunhado, o organista Krebs, Agricola, Kimberger, Mützel em Riga, Voigh em Ansbach. (...) Ao fim da sua vida, ele apreciava particularmente Fux, Caldara, Haendel, Kayser, Hasse, os dois Graun, Telemann, Zelenka, Benda e, de uma maneira geral, tudo que era digno de estima em Berlim e em Dresden. Com exceção dos quatro primeiros citados, ele conhecia todos os outros pessoalmente. Em sua juventude, ele se encontrou várias vezes com Telemann, que foi meu padrinho” (Vignal, 1997, p.27).

Wilhelm Friedemann e C.P.E. Bach tornaram-se, ainda jovens, assistentes e colaboradores do pai, atuando como intérpretes, professores e copistas. Em 1729, C.P.E. Bach começou a colaborar como instrumentista e na preparação do material copiando partes do contínuo da *Cantata do café*, do *Concerto para violino em lá menor*, do *Concerto para dois violinos em ré menor* e partes separadas de várias obras sacras.

Em setembro de 1734, C.P.E. Bach inscreveu-se na Universidade de Frankfurt an der Oder dando continuidade aos estudos de Direito e a uma formação universitária que lhe permitiria assumir um posto em Hamburgo mais

tarde. Durante os quatro anos seguintes, Carl Philipp regeu uma academia musical realizando vários concertos públicos e compondo música para os mesmos e para as solenidades. Entre as obras compostas nesse período, há pelo menos duas cantatas profanas, cuja música se perdeu, e peças instrumentais como seis sonatas para teclado, música de câmara e o *Concerto para cravo em sol maior* H. 405. Nessa fase de aprendizagem e juventude, o estilo de C.P.E. Bach era ainda próximo ao do pai, embora já revelasse características muito pessoais.

Como primeiro cravista da corte de Berlim a partir de 1740, era mais apreciado por sua virtuosidade como instrumentista e improvisador, por suas habilidades na realização do baixo-contínuo e pelo domínio do estilo galante do que pelo caráter arrojado de suas obras.

Embora tenha feito elogios ao soberano em sua autobiografia, dizendo que ele fora magnânimo ao lhe conceder aumentos nas ocasiões em que recebera propostas para trabalhar em outros lugares, as incompatibilidades entre C.P.E. Bach e Frederico eram do conhecimento de muitos. Conta-se que, certa vez, um convidado ilustre, após ouvir Frederico tocar flauta teria exclamado: “Que ritmo!” e que C.P.E. Bach teria retrucado: “Que ritmos!”. Em outro comentário teria dito: “Vocês se enganam acreditando que o rei goste de música, ele só gosta de tocar flauta e se pensam que ele gosta de tocar flauta, enganam-se de novo, ele gosta apenas de sua flauta”. Seu senso de humor e ironia podem ser notados em uma carta enviada a G.P. Telemann, em 1756. Telemann, então diretor de música em Hamburgo, havia lhe pedido que enviasse novas composições de Berlim que pudessem ser executadas nas igrejas da cidade. Usando gíria militar como era moda na ocasião, após o início da guerra dos Sete Anos, C.P.E. Bach escreveu:

“Para maior segurança, coloquei cada pacote enumerado na lista do Sr. Roloff [um copista] em um saco de papel suplementar e embrulhei tudo em um pano militar encerado marcado com as iniciais de Vossa Excelência, nosso chefe respeitado. Vós sabereis

melhor que eu o que dentro desta forragem poderá servir no inverno ou ser usado no verão...” (Geiringer, 1979, p.383)⁵.

Carl Fr. Zelter (1758-1832) refere-se às divergências entre Carl Philipp e Frederico II na sua biografia de Fr. Ch. Fasch, escrita em 1801, onde comenta sobre a reação dos que não suportavam a pretensão do rei de ter o melhor gosto do mundo em matéria de arte e querer impô-lo aos outros: “C.P.E. Bach era uma dessas pessoas... o rei percebeu isso e desenvolveu uma animosidade contra ele e não avaliou esse grande artista segundo seus méritos” (Vignal, 1997, p. 109).

C.P.E. Bach e W. Friedmann fizeram parte da geração de compositores como Johann Stamitz (1717-1757), Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) e os já citados Sammartini, Galuppi, Pergolesi e Gluck. Nas obras desses compositores, escritas bem antes da morte de Bach, já se manifestavam novas tendências da linguagem musical tais como: simplificação da escrita, primazia da melodia sobre a harmonia e a polifonia, além do uso do conhecimento a serviço da expressão e dos sentimentos individuais. O que mais caracterizou o estilo desenvolvido por Carl Philipp nos anos seguintes foi, justamente, a ênfase dada à inspiração individual e à expressão de sentimentos subjetivos, sobretudo em sua obra para teclado.

SEGUNDA PARTE - C.P.E.BACH E A MÚSICA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

Aspectos sociais e as novas tendências musicais

Para alguns autores, a visita de Bach a Berlim, em 1747, com suas improvisações sobre um tema real tocadas em um fortepiano, marcou o encontro

⁵ Carl Philipp referia-se às obras musicais que seriam apresentadas de acordo com os tempos eclesiásticos.

do estilo barroco tardio com o estilo galante apreciado na corte de Frederico II. O ano da morte de Bach, 1750, é considerado o fim da era barroca na divisão da história da música em períodos, embora as transformações ocorram gradativamente, sem datas definidas. Dois anos depois, a “Querela dos Bufões”, outro acontecimento significativo da metade do século, colocou em discussão não apenas a questão das diferenças de estilo entre a música italiana e a música francesa, mas também as novas concepções da arte como expressão e comunicação, originadas das novas orientações estéticas que se estabeleciam.

A ascensão da burguesia deu origem, na segunda metade do século XVIII, à formação de um novo público para a literatura e a música. Nesse campo, houve uma grande expansão com o desenvolvimento dos concertos privados e da criação de salas de concertos e com o incremento da prática musical amadora. O mercado de edições foi impulsionado, motivando os compositores e levando à ampliação da fatura instrumental.

As sociedades musicais, como os *Collegia musica*, que desde o começo do século promoviam concertos, passaram a promover concertos públicos e arrendavam salas cada vez maiores. A criação de um mercado livre para a produção musical correspondia ao mercado literário com seus periódicos, revistas e imprensa. O desenvolvimento das edições musicais pode ser constatado comparando-se o número de obras de Bach editadas até sua morte - apenas quatro - com um número de sinfonias de Joseph Haydn (1732-1809), além de outras obras suas, que já haviam sido editadas por ocasião de sua morte, algumas tendo tido várias edições concorrentes.

Algumas liberdades tomadas pelos editores na época, como as várias transcrições de sinfonias para piano, modificações na orquestração com troca de instrumentos e alterações nos movimentos, causaram prejuízos à autenticidade das edições. Houve também contribuições positivas para a documentação da difusão musical no século XVIII, como o catálogo temático de obras postas à venda, impressas ou em cópias manuscritas, publicado pelo editor Breitkopf de

Leipzig, entre os anos 1762 e 1787. C.P.E. Bach, que procurou sempre ter o controle das edições de sua obra, não escapou de edições piratas e de algumas polêmicas com editores. Manteve, porém, um bom entendimento com Breitkopf a quem confiou a edição de obras suas e de seu pai e com quem manteve correspondência por muitos anos a partir de 1761.

O novo público, diferente dos ouvintes habituais, pagava seus concertos e precisava ser conquistado e agradado. Reunia-se especialmente pelo prazer de ouvir música e o compositor deveria despertar e cativar sua atenção com recursos mais efetivos. A música, que até o século XVIII era geralmente escrita para uma ocasião específica, encomendada por um príncipe, pela igreja ou conselho da cidade, foi se tornando a arte preferida da burguesia, veículo imediato de expressão de sua vida emocional. Enquanto a obra encomendada destinava-se, na maioria das vezes, a uma única apresentação, a música de concerto era escrita para ser interpretada tantas vezes quanto possível e atingir não só o público local como o de outras cidades e países.

A situação social dos músicos também mudava em decorrência de sua relação com o novo público, com o mercado de edições e da atuação das sociedades musicais. Os músicos perderam o interesse pela música ocasional, encomendada, e deram nova direção à criação musical. A busca da emancipação foi também estimulada pelo novo tipo de carreira com formação universitária, mais liberal, ligada à literatura e à filosofia, como no caso de Telemann, Haendel, Mattheson e C.P.E. Bach.

Os músicos continuariam, entretanto, a enfrentar por vários anos muitas dificuldades antes de alcançarem a emancipação social. Não era ainda raro serem aprisionados por seus patrões. Christian Ludwig Dieter (1757-1822) e o escritor Christian Daniel Schubart (1739-1791) foram presos por ordem do duque de Württemberg, Carl Eugen (1728-1793), a quem Carl Philipp dedicara sua segunda coleção de sonatas, as *Württembergianas*. Ch.L.Dieter foi preso em 1780, por deserção, e Schubart, em 1783, por seus escritos subversivos. A convivência entre

músicos e a nobreza não era sempre pacífica e serena - Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) terminou rompendo com o príncipe-arcebispo de Salzburg, em 1781, após vários atritos. Haydn, mesmo tendo um melhor entendimento com o príncipe Esterhazy, sonhava ser livre e independente, o que só aconteceu após da morte de seu patrono.

Outra tendência da segunda metade do século foi a valorização da música instrumental levando ao desenvolvimento de gêneros como a sinfonia e o quarteto de cordas, principalmente em Viena e Mannheim. Na música de câmara que incluía, além dos quartetos, trios e sonatas para violino e piano, a realização de saraus musicais a domicílio e a prática dos amadores contribuíram para o desenvolvimento da linguagem instrumental. No caso da música para teclado, boa parte dela revestia-se de um caráter amador. O fortepiano tornara-se um símbolo da prosperidade burguesa e o estudo do instrumento, principalmente por moças, motivou compositores como Haydn, Mozart e Beethoven (1770-1827) a escreverem peças “para as damas”. Entre outras obras de C.P.E. Bach destinadas ao novo público encontram-se: duas coleções editadas em 1766 e 1768, respectivamente, de *Kurze un leiche Klavierstücke mit veränderten Reprisen un beygefügtter fingersetzung für Anfänger* (Peças para teclado curtas e fáceis com reprises variadas e indicação de dedilhado para principiantes) - H. 193-203, as *Six sonates pour le clavecin, à l'usage des dames*, editadas em 1770 - H.204, 205, 184, 206, 185 e 207, e as seis coleções para *Kenner und Liebhaber* (Conhecedores e Amadores), com sonatas, rondós e fantasias, editadas a partir de 1779.

Para execução ao teclado fazia-se uso do clavicórdio, do cravo e do fortepiano, além do órgão que se destinava, principalmente, à música sacra. O clavicórdio, que continuou sendo apreciado, especialmente na Alemanha, nas décadas seguintes, era o instrumento predileto de C.P.E. Bach que a ele destinou várias peças onde explorava suas sutilezas de dinâmica e recursos como o *portato*



e o vibrato – *das Tragen der Töne*⁶ e *die Bebung*⁷. Para o cravo escreveu várias peças solo, música de câmara e numerosos concertos. Suas duas primeiras coleções de sonatas mais importantes - as Prussianas (1742 ou 1743) e as Württemberg - foram escritas “*per cembalo*”. As peças da coleção para *Kenner und Liebhaber*, trazem a seguinte indicação: *Clavier-Sonaten und Freye Fantasien nebst einigen Rondós fürs Fortepiano*. As modificações efetuadas na fabricação do fortepiano durante a segunda metade do século tornavam o instrumento mais adequado às mudanças de estilo e da prática musical.

Não era apenas a prática da execução que se alterava. Estudos teóricos e as publicações sobre a teoria, a história e estética da música começaram a ganhar grande importância na época. Na *Encyclopedie* – obra de vários volumes, publicada entre 1751 e 1752 - organizada pelo filósofo iluminista francês Denis Diderot (1713-1784), a música foi valorizada entre várias áreas do conhecimento.

Surgiram também os primeiros livros sobre a história da música na Inglaterra, na França e na Alemanha, como os de Hawkins, Burney e Bourdelet-Bonnet. Charles Burney (1726-1814) viajou pela Europa entre 1770 e 1772 assistindo a muitas apresentações, conhecendo músicos e coletando material para os livros: *The Present State of Music in France and Italy* (1771), *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and the United Provinces* (1773) e a *General History of Music* (1776-1789). Seus relatos sobre a música em Berlim e em Hamburgo são depoimentos valiosos para o estudo desse período e da importância de C.P.E. Bach como compositor e intérprete.

A vida cultural era intensa em Berlim, que se tornara um centro da crítica e da teoria musical. A Ópera de Berlim, prestigiada por Frederico II, manteve-se em grande atividade até a Guerra dos Sete Anos, em 1756. Sábios e escritores

⁶ *das Tragen der Töne* – conforme cap. III, § 19 do *Ensaio*, maneira de tocar em que as notas são ligadas e devem receber uma certa pressão, indicada por arcos e pontos.

⁷ *Bebung* – conforme cap. III, § 20 do *Ensaio*, espécie de vibrato que se obtém balançando o dedo sem retirá-lo da tecla.

reuniam-se com frequência na cidade e tratados sobre a música e a estética tornaram-se moda.

Entre os mais importantes autores de tratados musicais estão: F.W.Marpurg - ensaísta, compositor, responsável por periódicos, que publicou *Principes du Clavecin*, em 1755, e escreveu outros tratados sobre o baixo-contínuo, a composição e a fuga, e J.J.Quantz que publicou seu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, em 1752, em alemão e em tradução francesa, dedicado a Frederico II. Além das questões técnicas e interpretativas da flauta transversal, Quantz analisou a música alemã e os diferentes estilos da época e fez recomendações para a prática musical dirigidas aos músicos em geral. O *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Ensaio Sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado*) de C.P.E. Bach constitui o mais completo tratado sobre a execução ao teclado do século XVIII. A primeira parte foi publicada em 1753, 1759, 1780 e, em edição revisada, em 1787. A segunda parte foi publicada em 1762, 1780 e 1797.

O *Ensaio* não foi dedicado a nenhum soberano ou nobre, mas destinava-se a um público mais amplo resultante da classe burguesa em ascensão. William Mitchell calcula que, mesmo antes das edições revisadas, foram vendidos 1500 exemplares de cada volume, contra apenas 602 da edição de 1787-1790 das obras de J. W. Von Goethe (1749-1832) por G. Y. Göschen.

Outras contribuições valiosas vieram de J. F. Agricola (1720-1774), autor de um tratado sobre a arte do canto, e de J. Ph. Kirnberger (1721-1787), ambos ex-alunos de Bach, e de Leopold Mozart (1719-1787), que escreveu sobre a técnica do violino - *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756).

As polêmicas musicais continuaram na segunda parte do século como a que envolveu Marpurg e Agricola a partir de 1749. Marpurg defendia a música francesa e considerava a própria língua francesa mais adequada para ser colocada em música, enquanto Agricola, ligado à ópera, enumerava as vantagens da música e da língua italiana.

Christoph Nichelmann (1717-1762), que fora aluno de Bach e de W. Friedemann, cravista e compositor da corte de Frederico II, publicou, em 1755, uma obra teórica em que tratava da melodia e da harmonia e criticava composições de colegas, inclusive de C.P.E. Bach. As críticas deram origem a um panfleto contra seu trabalho seguido de um contra-panfleto de Nichelmann. Sobre tais disputas, Burney, que estivera em Berlim, em 1772, fez o seguinte comentário: “ ... Em Berlim, se atiram na cabeça panfletos musicais com mais fogo e ardor que em qualquer outro lugar. De fato, há mais músicos teóricos nesta cidade que músicos práticos, o que, sem dúvida, não refinou o gosto nem desenvolveu a imaginação...” (Vignal, 1997, p.116).

C.P.E. Bach contava entre seus amigos vários escritores e pensadores e relacionava-se mais com eles do que com os colegas músicos. Três deles tiveram papel importante na promoção da língua, da literatura e da filosofia alemã: Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), Moses Mendelssohn (1729-1786) e Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811). Entre as 24 *Pièces Caractéristiques* de C.P.E. Bach, várias homenageiam as esposas de intelectuais e personalidades que participavam de reuniões semanais em Berlim como: *La Borchward* H. 79, *La Pott* H. 80, *La Gleim* H.89.

Entre o Alto-Barroco e o Clássico, diferentes correntes musicais atuaram paralelamente caracterizando um período de transição que corresponde ao terceiro quartel do século XVIII. A primazia da melodia e outros procedimentos como a escrita homofônica, modulações limitadas, deram um caráter mais leve e mais naturalidade à música posterior a Bach. A necessidade de atingir e agradar ao novo público levou à busca de variedades dentro de uma mesma obra, causando, no começo, fragmentação em excesso. A ausência de um estilo integrado, válido para todos os gêneros, fez com que os compositores procurassem maneiras de enfrentar o problema estilístico e desenvolvessem formas muito pessoais de fazê-lo. Nesse período “maneirista”, entre 1755 e 1775, conforme diz Rosen, o compositor precisava escolher entre a surpresa dramática e

a perfeição formal, entre expressividade e elegância. O equilíbrio entre estilo expressivo e estilo elegante foi alcançado por Haydn e Mozart em suas obras da maturidade, nas quais estavam integrados tanto os detalhes quanto a concepção de conjunto e de efeitos dramáticos.

Depois do Barroco, os estilos musicais galante, clássico e pré-romântico coexistiram e foram influenciados pelas correntes da *Empfindsamkeit* (Sensibilidade) e do *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), que tinham sua correspondência na literatura. Os quatro filhos de Bach, que tiveram em comum os ensinamentos do pai, seguiram as tendências da época e cada um desenvolveu seu estilo próprio, contribuindo para a produção musical no período entre 1730 e 1795.

W. Friedemann continuou a tradição barroca em suas obras de maneira muito pessoal e, algumas vezes, com características pré-românticas. Grande organista, seguindo a tradição paterna, viveu seus últimos anos em Berlim, onde faleceu em 1784, reconhecido como o maior organista da Alemanha.

Johann Christoph Friedrich (1732-1795) teve uma carreira mais modesta que a de seus irmãos. Estabeleceu-se em Bückeburg, no início de 1750, onde permaneceu até sua morte. Seu estilo revela influências de C.P.E. Bach, com uma sensibilidade menos ousada, e das tendências mais clássicas como J. Christian.

Aos 15 anos, após a morte do pai, Johann Christian foi viver em Berlim, onde estudou sob a orientação de Carl Philipp até 1754. Viveu cerca de cinco anos na Itália antes de estabelecer-se em Londres, em 1762. Tornou-se famoso como compositor de óperas e de música para teclado. Em suas obras, prevalecia o estilo galante, a inspiração melódica e o domínio da técnica de composição. Conhecido como o “Bach de Londres”, foi admirado por Mozart e o influenciou com seu estilo.

Carl Philipp, o mais famoso e o mais influente dos filhos de Bach, teve também a carreira mais longa sendo reconhecido até o fim. Empregou o estilo galante em suas obras, mas sua principal característica foi a ênfase na

sensibilidade e na expressividade. Autor de uma vasta obra para teclado, incluindo fantasias, cerca de 150 sonatas, e vários concertos, escreveu ainda sinfonias e obras vocais. C.P.E. Bach teve grande importância como músico na Alemanha do Norte e foi admirado por Haydn e Beethoven pela modernidade de sua música, pelo caráter inovador de suas sonatas e fantasias. Seu *Ensaio* foi uma contribuição fundamental para o estudo do teclado e da estética musical da época. Quando morreu, em 1788, Mozart já havia composto todas as suas sinfonias. Haydn, por volta de 1763, já era bastante conhecido e apresentara cerca de 30 sinfonias. Costuma-se ver entre Bach e o estilo clássico vienense mais uma ruptura que uma continuidade, apesar de algumas filiações. Mesmo C.P.E. Bach tendo tido o pai como mestre e exercendo certa influência em Haydn, não pode ser considerado exatamente um intermediário, mas um compositor inovador e original do período de transição.

As mudanças que ocorreram na ópera também influenciaram na evolução do estilo clássico. Enquanto a *opera seria* manteria a mesma forma até o final do século, a *opera buffa*, que de simples *intermezzo* tornou-se gênero autônomo, desenvolveu-se com personagens e situações do cotidiano, mais ação, maior número de árias, *allegri* vigorosos e passagens com grupos de cantores. A busca da veracidade dramática levou ao emprego da música para expressar sentimentos diferentes e como parte da ação reforçando a cena. Gluck iniciou sua reforma da ópera com *Orfeo ed Euridice*, em 1762, precedido por Jommelli e Traetta que atuavam na Alemanha.

Outro elemento importante na formação do estilo clássico foi o movimento do *Sturm und Drang*, tipicamente germânico e de origem literária. Buscando as emoções fortes e surpresas, o movimento teve repercussão na música instrumental, na música teatral e teve importante presença na música de Haydn e Mozart. C.P.E. Bach pode ser visto também como um representante do *Sturm und Drang* pela ênfase dada aos aspectos afetivos, principalmente nas tonalidades menores, pela dinâmica contrastante e choques harmônicos. Características mais

detalhadas da *Empfindsamkeit* e do *Sturm und Drang* serão abordadas no próximo capítulo que tratará da questão dos estilos.

A linguagem musical em tempo de transição

Vários elementos da linguagem musical foram sendo modificados ou receberam novas funções atendendo às necessidades estéticas e estruturais da época. É o que se observa, por exemplo, na expressão do afeto, na melodia e no motivo, na dinâmica, na tonalidade, nos encadeamentos dos acordes, na articulação e nos ornamentos.

Enquanto no Barroco, um mesmo afeto predominava em todo o desenrolar de uma peça e para cada sentimento pré-estabelecido correspondiam códigos musicais que eram sempre usados, na música da segunda metade do século, uma mesma peça podia conter afetos diferentes e buscava-se, mais que a simples representação dos mesmos, a exploração de seu aspecto subjetivo individual. Em suas sonatas *Prussianas* e *Württembergianas*, C.P.E. Bach deu mais importância a essas modificações do clima e do afeto que ao trabalho temático e que à própria “forma sonata”.

Com a predominância da melodia, e a menor valorização dada ao equilíbrio de vozes simultâneas da mesma importância ou quase, as melodias no início da segunda parte do século, inspiradas na ópera bufa italiana e na música popular, eram curtas e fragmentadas. Foram aperfeiçoadas pelos compositores da *Empfindsamkeit*, tornando-se mais flexíveis, extensas e mais elaboradas nos *allegri cantanti* de J. Christian Bach. Com Haydn e Mozart, a fragmentação transformou-se em articulação e a articulação periódica da melodia, frase ou tema, também aplicada à peça inteira com seus muitos parágrafos, levou à criação

do motivo. Esse, mesmo modificado, conservava sua identidade e era reconhecido, preservando a unidade dentro da diversidade.

Depois de 1750, o uso da dinâmica como meio de expressão tornou-se cada vez mais necessário, passando-se da dinâmica estática da música para uma dinâmica mais relacionada aos afetos dramáticos. O *crescendo* e o *diminuendo* como nuances ornamentais, e em um âmbito menor, já eram usados no Barroco, na música vocal e pelos instrumentos melódicos e alguns recursos como o aumento ou diminuição do número de vozes logravam também tais efeitos. A mudança ocorreu com o uso da dinâmica de passagem, em oposição à dinâmica de terraços mais comum no Barroco, permitindo passar do *p* para *f* ou o contrário, crescendo ou decrescendo, de modo contínuo.

Na questão da dinâmica e de outras inovações da música instrumental no período, a escola de Mannheim teve importante papel. A orquestra de Mannheim, formada por músicos de renome e virtuosos, foi comparada por Burney a “um exército de generais tão capacitados a planejar uma batalha quanto a travá-la” (Grove-Dic.). Tendo no começo Johann Stamitz como diretor musical, a orquestra teve grande prestígio durante o reinado do Eleitor Palatino Carl Theodor (1742-1778). Além do “*crescendo* de Mannheim”, ficaram famosos outros recursos como o “suspiro de Mannheim (uma figura de apoijatura), o “foguetes de Mannheim (tríades em saltos) e outros tantos que levaram Mozart à expressão “*vermanirierter Mannheimer Gout*” (“gosto amaneirado de Mannheim”). A escola influenciou o próprio Mozart e outros compositores além de promover o desenvolvimento da orquestra e da sinfonia.

Também no movimento rítmico, que no Barroco era empregado com mais frequência em estruturas homogêneas ou em superposição e justaposição, buscou-se uma conciliação com a mediação entre dois tipos de ritmo.

Outro fator que teve grande influência na evolução da linguagem musical no período foi o sistema de temperamento igual que permitiu o uso de tonalidades com maior número de sustenidos e bemóis, mesmo nos instrumentos de teclado.

Sem a intenção de repetir uma série como a de Bach com seus 24 prelúdios e fugas em cada um dos dois volumes do *Cravo bem temperado*, C.P.E. Bach usou uma tonalidade para cada uma das 18 peças do *Probestücke*, inclusive tonalidades como si bemol menor e fá sustenido menor. Das cerca de 150 sonatas que compôs, um terço delas está em modo menor o que não era muito comum na época. Haydn também, na fase mais ligada ao *Sturm und Drang*, escreveu mais obras instrumentais em tom menor do que em outras épocas de sua vida. O modo menor relacionava-se, então, com uma paixão ou dor, enquanto no Barroco era, muitas vezes, associado ao caráter alegre ou solene de vários concertos.

O uso dramático da tonalidade foi aperfeiçoado por Haydn e Mozart. Com o temperamento igual, as possibilidades de modulação puderam ser completamente articuladas e foi possível contrastar as diferentes tonalidades com o centro tonal de forma articulada e dramática. Scarlatti já demonstrara sensibilidade para as relações harmônicas mais complexas passando de uma seção para outra com muita lógica, mas ainda sem os “engates” do estilo clássico. Carl Philipp procedeu com grande amplitude harmônica, mas com menos coerência, preocupando-se mais com efeitos localizados (Rosen, 1971/72, p.92).

O encadeamento era preferencialmente ininterrupto no Barroco enquanto a melodia clássica é periódica e articulada, subdividida em períodos simétricos. Na segunda metade do século, foi se desfazendo a linearidade horizontal da música – a escrita a várias vozes – e a linearidade vertical – o baixo-cifrado – com a delimitação da frase e a articulação da estrutura.

Os ornamentos, de uso tão amplo e variado no Barroco, dividiam-se em dois grupos: os ornamentos essenciais ou ornamentos franceses e os ornamentos arbitrários ou livres, associados à música italiana. Os dois tipos eram empregados na música dos diferentes países europeus, sendo a ornamentação elemento fundamental na obtenção da continuidade, da variedade e como meio de expressão. Segundo C.P.E. Bach, os ornamentos eram necessários e

imprescindíveis, constituindo um dos fatores determinantes da execução correta do teclado e da própria qualidade da composição musical.

Na segunda metade do século observa-se a tendência do uso de uma ornamentação mais leve e ainda mais restrita no Clássico, embora tenha persistido a ornamentação improvisada. O contraste dinâmico e a articulação das frases sobrepunham-se e já não se admitiam mais os acréscimos ornamentais dos intérpretes. No estilo clássico os ornamentos articulam a estrutura e passam até mesmo a ter características temáticas. A mudança do gosto pela ornamentação refletiu-se também nas outras artes, com tendências à simplificação e à centralização das idéias. A decoração no Rococó ocultava a estrutura e realçava a continuidade, enquanto no neo-clássico, a estrutura era articulada e ressaltada por uma decoração reduzida.

Uma das conquistas mais marcantes ocorridas na segunda metade do século foi o desenvolvimento da forma sonata. Associada à crescente importância da música instrumental pura e à maior participação da classe urbana, como público e como executantes, a forma sonata correspondia a uma nova estética que valorizava a simplicidade e a clareza da estrutura. A música instrumental tornava-se independente, com seu próprio texto e seu próprio sistema, aos quais a forma sonata forneceu o equivalente à ação dramática com suas partes definidas e articuladas.

A forma sonata desenvolveu-se na segunda metade do século XVIII, como resultado de uma elaboração da forma binária das primeiras sonatas resultando na forma ternária com a valorização do desenvolvimento, da recapitulação dos dois temas e a articulação dramática de suas partes. Barford relaciona a evolução da forma sonata com uma atitude metafísica, caracteristicamente alemã, de relacionar fatos opostos estabelecendo uma nova ordem de realidade e significação de objetos – de um lado, o mundo dos sentimentos, emoções, idéias e aspirações, do outro, o mundo exterior de formas e estruturas (Barford, 1965, p.XI).



As sonatas barrocas não correspondiam à forma que atualmente conhecemos como forma-sonata. Alguns cravistas italianos como Galuppi e Giovanni B. Platti (1697-1763) já haviam introduzido na sonata monotemática uma segunda idéia em outra tonalidade, reproduzindo as duas idéias na segunda parte da peça depois de uma transição curta. Nas sonatas de J.S.Bach, de um modo geral, prevalecia a polifonia, o emprego de vozes com importância melódica equivalente, sem predomínio de uma idéia ou tema em torno do qual se agrupassem idéias secundárias. Entretanto, além do domínio da arte nesse gênero, Bach renunciou a nova forma em peças como o *Allegro solo* para cravo da 6ª Sonata para violino e cravo BWV 1019.

Combinando a graça do estilo galante com o sentimento da harmonia própria do espírito germânico, C.P.E. Bach soube dar prosseguimento às primeiras tentativas de Kuhnau, Gabrielli e Scarlatti na *sonata da câmara* (Sincero, 1898, p. 677). Nas sonatas de C.P.E. Bach, o contraste no movimento, na tonalidade e no caráter ainda não é bem definido, o que é essencial para a clareza da forma. Entretanto, as modulações mais livres e ousadas, as surpresas harmônicas, passagens enarmônicas, repercussão do tema em tonalidades remotas, a expressividade, a argúcia e o humor, comprovam sua importância na história da forma.

As "formas sonata", segundo Rosen, constituíram-se nos "veículos essenciais de uma longa e radical evolução estilística" que se processou em duas etapas. Na primeira, ocorrida entre 1730 e 1765, houve uma simplificação das texturas e do estilo anterior; na segunda, entre 1765 e 1795, as novas formas e texturas assumiram um caráter monumental e maior complexidade. (Rosen, 1993, p.30)

Haydn e Mozart promoveram o desenvolvimento da sonata clássica principalmente pela articulação dramática da passagem da tônica para a dominante e desta, após o tratamento como nova tônica, para a tônica inicial. A composição ficava assim dividida em três partes definidas pela articulação e pela

função: exposição, desenvolvimento e reexposição. A forma-sonata aplicava-se, em princípio, a um movimento de uma obra, mas em sua evolução foi aplicada no planejamento de uma obra em vários movimentos, como uma sinfonia de Haydn. A forma foi adotada em todos os gêneros da música instrumental a partir de 1750 - na sinfonia, no concerto, no quarteto de cordas, na literatura camerística e até mesmo em alguns gêneros da música vocal.

Influências de C.P.E. Bach podem ser constatadas em algumas obras de Haydn como certos procedimentos similares aos adotados em algumas das *Sonaten mit veränderten Reprisen*, H.126 e H.136-140, e em outras obras. O próprio Haydn reconheceu, em várias ocasiões, seu interesse e admiração por Emanuel Bach, desde as *Sonatas Prussianas* (1742) e até muitos anos mais tarde, quando em 1788, escreveu ao editor Artaria, em Viena, pedindo-lhe que enviasse as duas últimas obras de Carl Philipp, provavelmente os volumes V e VI para *Kenner und Liebhaber*.

A *Sonata em fá menor* H. 173 do III volume da coleção *Kenner und Liebhaber*, é com frequência comparada à sonata op.2 nº 1 de Beethoven na mesma tonalidade. Além da analogia do tema, um arpejo ascendente que abre a peça, comparado por Barford a um “foguet de Mannheim”, o desenvolvimento da sonata de C.P.E. Bach pode ser considerado beethoveniano. E foi Beethoven quem promoveu a maior evolução estilística do gênero principalmente em suas últimas sonatas para piano e nos últimos quartetos. “A Forma Sonata é, por assim dizer, o marco distintivo do novo gênero (sonata clássica). Em sua lógica maravilhosa, ela parece expressar o dualismo setecentista entre a racionalidade do iluminismo e a nova filosofia do sentimento.” (Magnani, 1996, p. 138).



O legado de Carl Philipp Emanuel Bach

Durante os 28 anos que viveu em Berlim, Carl Philipp escreveu cerca de 300 obras e seu estilo original foi elogiado por Burney: "De todos os músicos que estiveram a serviço da Prússia nesses 30 anos, Carl Philipp Emmanuel Bach e Francis Benda foram, talvez, os dois únicos a ousar ter um estilo próprio". (Geiringer, 1979, p. 379)

Em abril de 1768, C.P.E. Bach assumiu o posto de diretor de música em Hamburgo sucedendo seu padrinho Telemann. Suas novas funções eram parecidas com as de Bach em Leipzig - *Kantor* do colégio latino, o Johanneum, sem lecionar outras matérias (Telemann já se recusara a fazê-lo antes), diretor das cinco principais igrejas e ainda um trabalho administrativo envolvendo pagamento de músicos e prestação de contas, no que era bastante minucioso.

Membro respeitado da comunidade próspera de Hamburgo, C.P.E. Bach pôde usufruir de uma liberdade que não tivera em Berlim, onde precisava conformar-se com a etiqueta da corte e com o gosto de Frederico II. Não era mais apenas um músico entre outros, mas uma personalidade importante que atraía visitas de outros músicos e também de poetas, escritores e filósofos.

Como em Berlim, Carl Philipp reunia-se mais com os literatos do que com os músicos. Em Hamburgo, reencontrou Lessing e teve amigos como o escritor Ch.D. Ebeling e o pastor e poeta Ch.Ch. Sturm. Alguns visitantes ilustres como o historiador Charles Burney, o poeta Mathias Claudius e o músico J.F.Reichardt (1752-1814) deixaram relatos entusiasmados sobre o virtuosismo e, sobretudo, a expressão e a emoção na execução de C.P.E. Bach.

A notoriedade de C.P.E. Bach em sua época foi alcançada graças às suas obras divulgadas em vários países da Europa e à boa repercussão de seu *Ensaio*. Sua música para teclado constitui a parte mais importante desse legado por sua amplitude, seu caráter inovador e ousado e por refletir as qualidades de um

instrumentista, célebre entre seus contemporâneos por seu virtuosismo e expressividade. Além da importância de suas numerosas sonatas na evolução da forma, foi considerado o criador de um novo tipo de fantasia, valorizou o rondó e contribuiu para o desenvolvimento do concerto para teclado.

Criticado por incluir rondós em algumas de suas coleções, Carl Philipp admitiu que o fizera para aumentar as vendas. O gênero era considerado superficial e popular na época, mas o compositor procurou dar-lhe mais peso e eles foram se tornando tão densos e surpreendentes quanto suas demais peças. O escritor e professor de filosofia, Carl Friedrich Cramer (1752-1807), defendendo os rondós de C.P.E. Bach, escreveu em seu *Magazin der Musik* (1783):

“ ... Para mim, nada justifica melhor a glória imortal de Bach que o fato de, além de toda a sua grandeza e toda a sua dignidade, ele tenha sabido sempre evoluir com o gosto de seu século, não se obstinando nem negando a si mesmo, como seu irmão inglês, mas sempre abraçando a corrente, sem nadar na superfície, mas mergulhando profundamente para buscar as pérolas encontradas no fundo do mar, sem seguir o gosto reinante, porém formando-o” (Vignal, 1997, p. 357).

Investindo em um gênero recente, C.P.E. Bach escreveu mais de 50 concertos para cravo. Os três primeiros foram escritos entre Leipzig e Frankfurt an der Oder; 38 são do período de Berlim e os demais, de Hamburgo, incluindo o *Concerto em mi bemol maior* para cravo e fortepiano H. 479 (1788).

Embora tenha sido menos ousado em sua música de câmara do que nas composições para teclado solo, C.P.E. Bach escreveu um grande número de peças camerísticas interessantes. Nas obras escritas no período de Berlim (1740-1767), predominava o estilo galante e muitas delas foram dedicadas ao rei. O trio para dois violinos e baixo em dó menor H.579, chamado *Conversation entre un Sanguineus et un Melancholicus*, escrito em 1749, constituiu uma experiência única do autor, buscando representar um diálogo entre dois diferentes

temperamentos apenas com os instrumentos, sem o canto ou palavras. Nos últimos anos em Hamburgo, o uso do continuo foi ficando mais raro e o cravo *obligato* tornou-se mais comum nos trios e quartetos. Partes importantes foram dedicadas à flauta, ao fagote, a viola e, nos últimos anos, à clarineta.

Entre suas grandes obras vocais estão: o *Magnificat* H. 772 (1749), os oratórios *Die Israeliten in der Wüste* H. 775 (1769), *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* H. 777 (1774-1780) e *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* H. 779 (1783). Seus oratórios são peças típicas da *Empfindsamkeit* onde é mais importante focalizar os sentimentos provocados por um milagre ou pelos acontecimentos do que priorizar a narrativa dramática. Em 1777, Gluck regeu *Os Israelitas* em Viena e *Ressurreição e Ascensão de Jesus (Auferstehung...)* foi regido por Mozart, também em Viena, em casa do conde J. Esterhazy, em 1788. Nessas obras, assim como em suas odes, *Lieder* e cantos espirituais, C.P.E. Bach pôde contar com os textos de renomados escritores e poetas como Daniel Schiebelen, Carl W. Ramler, Christoph H. Sturm e o grande poeta da *Empfindsamkeit*, Friedrich G. Klopstock (1724-1803).

Na sinfonia, gênero que se desenvolveu no século XVIII, C.P.E. Bach mostrou também sua originalidade em 18 obras - oito sinfonias compostas em Berlim e dez em Hamburgo. As seis sinfonias de 1773, H. 657 - 662, revelavam ousadia nas relações tonais, grandeza e humor e apresentavam mudanças do afeto em uma mesma peça, o que ainda causava estranheza como se vê na afirmação de Lessing: "Uma sinfonia expressando diferentes paixões em diferentes seções é um monstro musical" (Vignal, 1997, p. 324).

Em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, C.P.E. Bach, colocou seu profundo conhecimento e a seriedade de seu trabalho a serviço da boa execução e da boa música. A obra extensa e bem escrita trata, em dois volumes, de questões técnicas da execução, das regras do baixo-contínuo, da improvisação e de questões relativas à interpretação, à compreensão e expressão dos afetos e à formação do bom gosto.

Baseando-se nos ensinamentos do pai e na sua própria experiência e observação, C.P.E. Bach apresentou os fundamentos da arte do teclado refletindo as novas orientações estéticas com ênfase no “estilo sensível”. Escrito em um período de transição, o *Ensaio* repercute a coexistência de diferentes estilos, diferentes tendências e maneiras e a própria questão da evolução instrumental com o crescente prestígio do fortepiano em relação ao cravo e o clavicórdio.

A aprovação da obra por grandes músicos da segunda metade do século ampliou a influência de C.P.E. Bach no desenvolvimento da moderna escola de piano. Haydn dizia que o *Ensaio* era “a escola de todas as escolas”, Beethoven adotava-o em suas aulas e segundo relato de Carl Czerny (1791-1857), seu aluno, o livro era seguido cuidadosamente, incluindo a execução das peças do *Probestücke*. Muzio Clementi (1752-1832) declarou: “Tudo quanto sei sobre dedilhado e o novo estilo, em resumo, tudo que conheço sobre o fortepiano, aprendi neste livro”. (Mitchell, p. 472).

Organizado em seus negócios e em suas obras, deixando-as com o melhor aspecto possível e sempre cuidando das últimas revisões, C.P.E. Bach facilitou a tarefa de seus herdeiros e admiradores. Seu espírito de organizador e colecionador por natureza levou-o a preservar também obras do pai e a possuir uma coleção com 377 retratos, na sua maioria de músicos.

C.P.E. Bach morreu em Hamburgo, no dia 14 de dezembro de 1788, aos 74 anos. Dois dias depois, no *Hamburger unparteyischer Correspondent*, Cramer lamentou a perda do grande teórico e instrumentista. Alguns dias depois, Reichardt comentou em crônica no *Deutsche Cronik*: “Com ele, esta grande família musical está doravante extinta” (Vignal, 1997, p. 398).

O essencial de sua produção foi preservado graças ao trabalho de sua viúva Johanna Maria, de sua filha Anna Carolina Philippina, do organista e colecionador Johann J.H. Westphal (1756-1825) e do arquivista e colecionador Georg Pölchau (1773-1836). Carl Fr Zelter, fundador da *Singakademie* de Berlim,

em 1791, como grande admirador de Carl Philipp e J. S. Bach, contribuiu promovendo a divulgação de suas obras.

Entretanto, em pouco tempo, a música de C.P.E. Bach foi esquecida, sendo suplantada pela glória de Haydn, Mozart e Beethoven. Mesmo tendo tido a admiração e o reconhecimento do seu valor pelos três compositores clássicos, alguns julgamentos do começo do século XIX não lhe foram muito favoráveis como os de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Rochlitz e até Felix Mendelssohn (1809-1847), apesar de ter sido também aluno de Zelter.

Muitas informações sobre as obras de Carl Philipp foram reunidas em dois catálogos publicados pouco tempo depois de sua morte. O primeiro foi o *Nachlass – Verzeichnis – N.V., Verzeichnis des musikalischen Nachlass des verstorbenen Capellmeister Carl Philipp Emanuel Bach* (Catálogo da herança musical do falecido mestre da capela C.P.E. Bach). O NV foi publicado por sua viúva, em 1790, e continha, além das obras do autor, obras do pai e dos irmãos, de outros músicos da família e de vários compositores, a relação de seus instrumentos e a coleção de retratos. O segundo foi o *Westphal / Thématique*, catálogo temático organizado por J.J.H. Westphal por volta de 1800. Westphal escreveu ainda, em manuscrito, importantes informações sobre a vida e a obra do compositor, acrescentando relatórios e críticas das obras publicadas.

O primeiro catálogo publicado no século XX foi o: *Wotquenne / Thématique*, Wq., publicado em 1905, por Alfred Wotquenne, inspetor e bibliotecário do Conservatório de Bruxelas, tendo o autor se baseado no trabalho de Westphal e em suas informações. O catálogo mais recente e mais completo é o *Thematic Catalogue of the Works of C.P.E. Bach*, publicado por Eugene Helm, em 1989, que foi usado como referência para as obras citadas neste trabalho.

Considerado o maior representante do “estilo sensível” na Alemanha, sobretudo pelas características de suas obras para teclado e de algumas obras vocais, C.P.E. Bach foi um músico singular e um conhecedor das idéias de seu tempo, intérprete admirado pelo virtuosismo, expressividade e capacidade de

improvisação. Seus profundos conhecimentos sobre a arte da música, suas concepções estéticas e características de personalidade, foram por ele próprio expostos no *Ensaio*, em seus escritos e em uma volumosa correspondência. Um aforismo apresentado no *Ensaio* resume seu pensamento sobre a atuação do músico: “Um músico não provoca emoções, se não estiver emocionado...” (C.P.E. Bach, Cap. III, § 13).

Os conhecimentos sobre a vida e a obra dos quatro filhos de J.S.Bach foram significativamente ampliados a partir de 1955, graças às pesquisas de vários musicólogos. No caso de Carl Philipp, particularmente, as comemorações do bicentenário de sua morte em 1988, quando a Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin organizou uma importante exposição com suas obras em autógrafos, motivaram numerosas publicações a seu respeito.

A importância de C.P.E. Bach no período de transição entre o Alto-Barroco e o Classicismo, o caráter instigante de sua música e a relevância de seus fundamentos didáticos para a escola do piano justificam as numerosas pesquisas sobre a obra e a vida daquele que, nas palavras de Klopstock escritas para seu epitáfio, “levou a arte da performance através do ensino e da prática, à sua perfeição” (Mitchell, 1947, p. 460).

CAPÍTULO II

OS ESTILOS MUSICAIS NA OBRA PARA TECLADO DE C.P.E. BACH

O estilo próprio de C.P.E. Bach desenvolveu-se durante um período de transição na história da música e manteve, ao longo de mais de 50 anos, as características personalísticas que o distinguiram de seus contemporâneos. A influência dos movimentos literários e estéticos, tão atuantes sobretudo na Alemanha em meados do século XVIII, e as circunstâncias profissionais em Berlim e em Hamburgo, contribuíram para a evolução de seu estilo musical, fundamentado no conhecimento e na lógica e inspirado na sensibilidade.

A longa carreira de C.P.E. Bach pode ser focalizada em três períodos que correspondem às diferentes fases de sua vida. O primeiro período corresponde à época do aprendizado com o pai e de suas primeiras composições em Leipzig sob a orientação do mesmo e, em seguida, em Frankfurt an der Oder, onde permaneceu até 1738. O segundo período abrange os anos de Berlim, de 1738 a 1767. Como músico da corte de Frederico II, compôs grande quantidade de obras e desenvolveu um novo estilo de música instrumental com emprego de elementos da *opera seria* e características do estilo galante e do estilo sensível, além das primeiras manifestações em música do movimento que mais tarde seria denominado *Sturm und Drang*. Os 20 anos vividos em Hamburgo, de 1768 a 1788, constituem o terceiro período, tendo C.P.E. Bach atingido o mais alto grau de qualidade em suas obras para teclado com os seis volumes da coleção para *Kenner und Liebhaber*. Datam deste período a maior parte de suas grandes obras vocais e de suas sinfonias.

Compostas no tempo da juventude em Leipzig, seis pequenas peças foram incluídas no livro de Anna Magdalena Bach: duas *Marchas*, em ré e em sol maior,

as duas *Polonaises* em sol menor (BWV Anh. 122-5) de 1730-31, classificadas como H.1, 1-4, a *Marcha* em mi bemol maior (BWV Anh. 127) e o *Solo per cembalo* em mi bemol maior (BWV Anh. 129). Esse último constitui a versão primitiva do *Allegro moderato* inicial da sonata H.16, de 1736. A primeira obra publicada de Carl Philipp foi o *Menuet* em dó maior, “com cruzamento de mãos”, H. 1.5, de 1731, gravado pelo autor, na época com 17 anos, com suas próprias mãos.

Entre as 11 sonatas para cravo de Leipzig, a *Sonata per cembalo solo* H.2, de 1731, exemplifica um tipo de empréstimo do estilo contrapontístico de Bach. O primeiro movimento, *Presto*, emprega o contraponto imitativo das *Invenções a duas vozes* e desenvolve-se como uma citação da *Invenção* em fá maior BWV 779, parodiando-a e fazendo disso uma variante da forma sonata. (Fig.1)

Fig. 1 - Sonata em si bemol maior H.2, 1ª mov., comp. 1-20



Na época de Leipzig, também se incluem algumas peças camerísticas e dois concertos para cravo, H. 403-404, o primeiro deles lembrando muito J.S. Bach com suas figuras arpejadas nas passagens solo.

Entre as obras compostas em Frankfurt, onde viveu de 1734 a 1738, estão seis sonatas para cravo, H.13 e H.15-19, sonatas para flauta e para oboé, com baixo e o *Concerto para cravo em sol maior* H.405. Essas obras, assim como as de Leipzig, foram revistas entre 1743 e 1747, em Berlim, e quase todas as versões originais desapareceram ou foram destruídas pelo próprio compositor. Algumas sonatas sobreviveram na sua forma original como as H.16, H.18 e 19 e a *Sonata em sol maior* H.15, da qual foi conservada a revisão de 1744, e outra mais tardia, de Hamburgo. É possível acompanhar nesses trabalhos a busca de C.P.E. Bach pelo desenvolvimento do próprio estilo, eliminando ou modificando traços mais ligados ao estilo de Bach. Segundo relato de Forkel, Wilhelm Friedemann e Carl Philipp declararam ter sido necessário adotar um estilo próprio, pois jamais teriam podido igualar o do pai (Vignal, 1997, p.34). Sobre a evolução de C.P.E. Bach nos anos em Frankfurt an der Oder, H.G. Ottenberg avalia que revelava "... uma personalidade vivaz, muito flexível no plano intelectual, com uma nítida tendência à excentricidade e um psiquismo entretanto pleno de emoção, sensibilidade, de recolhimento em si mesmo, de imaginação e de humor" (idem, p.75).

Duas coleções de sonatas compostas nos primeiros anos de Berlim, as *Seis Sonatas Prussianas*, H.24-29, e as *Seis Sonatas Württemberg*, H.30-34 e 36, foram as mais importantes coleções de sonatas para teclado da primeira metade do século XVIII. Foram também as primeiras obras instrumentais de C.P.E. Bach a serem publicadas depois do *Menuet* H.15, de 1731. Dedicadas ao rei Frederico, as *Prussianas* foram compostas entre 1740-42 e publicadas em 1742 (ou 1743). Alguns anos mais tarde, Haydn manifestou seu entusiasmo pela coleção declarando: "Não deixei meu cravo antes de tê-las tocado do começo ao fim e

quem me conhece bem sabe que devo muito a Emanuel Bach, que eu o compreendi e estudei a fundo” (Vignal, 1997, p.90).

No segundo movimento da sonata H.24, a primeira das *Prussianas*, que se inicia em fá menor, sem armadura de clave, C.P.E. Bach alterna episódios em *arioso* com duas passagens em recitativo *secco* instrumental, estabelecendo um diálogo inspirado no estilo vocal dramático. A expressão de sensibilidade tão acentuada contida neste movimento é um reflexo da corrente da sentimentalidade na música. (Fig.2)

Fig. 2 - Sonata em fá maior H.24, 2º mov., *Prussiana nº 1*

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 1-3) is marked 'Andante' and 'piano'. It begins with a trill on the right hand and a triplet in the left hand. The second system (measures 4-7) continues the piano introduction. The third system (measures 8-10) is marked 'piano' and features a recitativo section. The fourth system (measures 11-14) is marked 'forte' and features a recitativo section. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings.



As seis sonatas dedicadas ao duque de Württemberg, H.30,31,33,32,34 e 36, foram compostas entre 1742 e 1744 e publicadas em 1744. Elas são ainda mais amplas que as da coleção anterior e mais coerentes na seqüência de seus movimentos. Forkel apreciara, especialmente, as sonatas H.30 e H.33, cujos movimentos lentos, o *Andante em lá maior* da primeira e o *Adagio em mi maior* da segunda, combinavam nobreza melódica e escrita harmônica a várias vozes. Em carta a Forkel, datada de 10 de fevereiro de 1775, Carl Philipp esclarece:

“As duas sonatas que você particularmente apreciou [H.30 e H.33] e que tem algo de uma fantasia livre, são as únicas desse tipo, nunca feitas antes. Elas formam junto com aquela em si menor [H.36] que lhe enviei, a em si bemol maior [H.32] que você já possuía, e duas outras ainda, a coleção chamada Haffner-Württemberg e foram todas compostas por mim, durante uma forte crise de gota, em 1743, na estação de águas de Töplitz, em um clavicórdio com oitava curta.” (Vignal, 1997, p.93)

Entre 1738 e 1765, Carl Philipp compôs cerca de 38 concertos e pela cronologia das obras e em algumas revisões realizadas, percebe-se a virtuosidade crescente, a busca de mais clareza nas articulações e maior entrosamento na relação entre solista e orquestra.

As *Achtzehn Probe-Stücke in Sechs Sonaten* (Dezoito lições em seis sonatas), H.70-75, publicadas junto com o *Ensaio*, em 1753, como exemplos de suas instruções, são as peças nas quais colocou o maior número de detalhes sobre as exigências de execução e visavam ao desenvolvimento da habilidade das mãos e do gosto. Cada lição está escrita em uma tonalidade diferente e as indicações de andamento sublinham seu caráter pessoal como: *Andante ma innocentemente* da Sonata I H.70 e *Adagio assai mesto e sostenuto* da Sonata V H.74. As indicações da dinâmica contrastante, como no *Allegretto gracioso* da quarta sonata, podem ser interpretadas como sinais do início do *Sturm und Drang* na música para teclado, enquanto o caráter expressivo de peças como a célebre *Fantasia em dó menor* que encerra a coleção é próprio do denominado estilo sensível.

Em relação à obra para teclado solo de Carl Philipp, suas fugas e fuguetas têm menor importância. Algumas, compostas em 1754 e 1755, foram incluídas em coleções de Marburg, como a *Fuga em ré menor* H.99, em *Fugen-Sammlung*, em 1758, e a *Fuga em Mi bemol maior* H.102, para órgão, no *Clavierstücke*, em 1762. As obras de C.P.E.Bach para órgão são pouco numerosas e das seis sonatas escritas para o instrumento, sem o mesmo caráter inovador de outras composições, segundo Geiringer (1979, p.399), apenas uma traz a indicação do uso de pedais feita pelo próprio compositor: *Orgelsonata mit den Pedal* H.107, de 1756. As outras sonatas são: H.84-87 (1755), e H.133 (1758), esta última, com revisão do autor e variações nas repetições, foi também apresentada como *Sonata per il cembalo* H.135 (1758). Em alguns dos manuscritos, essas peças são indicadas para *Cembalo* ou *Clavier*, ilustrando o intercâmbio de instrumentos de teclado conforme costume da época.

São também do período de Berlim as 24 *Pièces Caracteristiques*, compostas entre 1754 e 1757, tendo como títulos nomes de personalidades do círculo berlinense ou características de temperamento segundo o costume dos cravistas franceses. Há ainda a importante coleção dedicada à princesa Anna Amalia da Prússia, as *Sonaten mit veränderten Reprisen*, compostas em 1758 e

1759, e as *Six Sonates pour le clavecin à l'usage des Dames*, H.204-205, 184, 206, 185 e 207.

Em Hamburgo, as atividades de Carl Philipp como diretor de música das cinco principais igrejas da cidade exigiam do compositor um trabalho considerável na preparação das cerca de 200 apresentações anuais nas igrejas, além da música sacra no Johanneum, músicas fúnebres e outras cerimônias religiosas e oficiais. Para essas ocasiões e para os concertos públicos e privados que organizava, programava várias obras de outros compositores; compôs também, durante os 20 anos de Hamburgo, grande parte de sua obra vocal desde peças profanas, corais, cantatas, as grandes obras vocais e ainda 11 sinfonias.

Na música para teclado, seu trabalho mais importante foi a coleção *für Kenner und Liebhaber*, em seis volumes publicados em 1779, 1780, 1781, 1783, 1785 e 1787. Cada volume, que contava previamente com um número definido de assinantes, reunia peças mais difíceis e mais fáceis, atendendo ao gosto e à conveniência de “conhecedores e amadores”.

O primeiro volume continha seis sonatas, três delas mais antigas, da época de Berlim: H.130 (1758), H.186 (1765) e H.187 (1765). A partir do segundo volume, C.P.E. Bach passou a incluir rondós e, a partir do quarto, também fantasias. A inclusão de rondós, gênero considerado de menor valor, deu origem a críticas como as de Forkel, Schubart (que lamentava “as sonoridades de guizos” do rondó) e Reichardt. Entretanto, com suas harmonias ousadas, modulações surpreendentes, suspiros inesperados, sua engenhosidade nas variações, C.P.E. Bach valorizou o rondó e conferiu-lhe a marca de um espírito aguçado e cheio de humor. O *Rondó em dó menor* H.283 (1784), apresentado em anexo neste trabalho ilustra esses procedimentos.

Ao incluir fantasias a partir do quarto volume da coleção, o compositor atendia aos pedidos de amigos e procurava reconquistar os conhecedores. Sobre as fantasias H.277 (1782) e H.278 (1782) do volume IV, Cramer escreveu no *Magazin der Musik* (1783) que se tratavam de obras “nas quais se devia buscar a



satisfação menos do sentimento que do espírito, um prazer menos sensual que intelectual (M.V.,p.359)”. As obras dessa coleção revelam uma interpenetração dos três gêneros - sonata, rondó e fantasia - e comprovam as habilidades composicionais de Carl Philipp e seu valor estético.

Entre os 11 concertos de Hamburgo destaca-se o *Concerto em mi bemol maior* para cravo e fortepiano H.479. Escrito no último ano da vida do compositor, nele dialogam o mais antigo e o mais moderno como solistas de uma orquestra que inclui, além das cordas, duas flautas e duas trompas.

As *Sechs neuen Clavier-Stücken*, H.292-297, foram compostas em 1786 e publicadas anexadas a uma edição revisada do *Ensaio*, Parte I, em Leipzig, em 1787. Peças curtas, menos ousadas que as lições do *Probestücke*, foram apresentadas como seis movimentos independentes e no NV, como duas sonatas em três movimentos. Entre elas, o *Largo em mi maior* H.293, é uma página em estilo clássico, um exemplo de concisão e equilíbrio. (Fig. 3)

Fig. 3 - Sonatina H.293 - Largo



The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 11, the second at measure 17, and the third at measure 22b. The notation is written for piano, featuring treble and bass staves. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The third system includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte).

C.P.E. Bach e o estilo galante

O estilo galante, que desenvolveu-se na música a partir do começo do século XVIII, priorizava o bom gosto, a graça e a naturalidade e, sob a influência do teatro musical italiano, deu ênfase ao estilo *cantabile*. Em oposição ao estilo severo ou da igreja, com sua escrita contrapontística elaborada, o estilo galante destacava a melodia, empregando texturas mais leves, com mais flexibilidade e expressão.

A boa música, segundo Matheson, deveria ter melodia, harmonia e galanteria relacionada ao estilo teatral. Quantz comparou o músico a um orador – para que um discurso causasse bom efeito e pudesse excitar ou acalmar as paixões

da alma, era necessário que em sua elaboração e expressão houvesse clareza, nitidez, diversidade agradável, o tom adequado para cada paixão e a observância das regras da eloquência. “Enfim, a todas essas qualidades, é preciso acrescentar a de se ter um exterior agradável” (Quantz, cap. XI, §1-3). A estética galante de clareza e de prazer, conforme a colocação de Quantz, correspondia às expectativas de um novo público em formação, ao qual a literatura e a música galante buscavam instruir e entreter.

Na música instrumental, o estilo galante manifestou-se, especialmente, na música francesa para cravo, nas suítes de danças com suas galantries e na nova sonata. Entre as danças, o minueto galante era a essência do estilo por sua elegância, simplicidade nobre e caráter agradável.

Entre os compositores mais importantes do estilo, C.P.E. Bach teve papel destacado pelo conjunto de sua obra para teclado solo e para música de câmara, obra numerosa, produzida durante uma longa carreira. As características do estilo galante apareceram em obras desde o primeiro período, como o *Solo per cembalo*, do livro de Anna Magdalena, em sonatas e concertos do período de Berlim, como a *Sonata em lá maior* H.29, (1742), no terceiro movimento, e o *Concerto em sol menor* H.409 (1740), e até em obras compostas em Hamburgo, como as *Sechs neuen Clavier-Stücken* e peças da coleção *Kenner und Liebhaber*.

Na música de câmara, as primeiras obras apresentavam semelhanças com o estilo de Bach, mas a maneira galante foi sendo incorporada, principalmente na corte berlinense, em concordância com o gosto de Frederico II. O *Trio für 1. Querflöte, 1. Violine und Bass*, em si bemol maior H.578, de 1748, é um exemplo de obras desse período. Como no *Trio für zwei Violinen* H.579, uma das duas partes melódicas poderia ser substituída pelo cravo conforme pode ser visto na figura 4.



Fig. 4 - Trio für Querflöte, Violine und Bass H.578, 1º mov., comp.1.16

I C.P.E. BACH

Allegro

Flute

Harpischord

5

9

13

Na Alemanha do Norte, o estilo galante foi, particularmente, influenciado pela corrente da Sentimentalidade, o que ocorreu acentuadamente nas obras de Carl Philipp. Enquanto no galante buscava-se o equilíbrio e a proporção, no estilo sensível a expressividade sobrepunha-se à medida.

Carl Philipp fez distinção entre a harmonia severa e a harmonia no estilo galante no prefácio do *Ensaio*, ao falar da realização do baixo contínuo e diz, no capítulo sobre a Fantasia livre, ao recomendar ciência e coragem nas modulações: “Através de um conhecimento correto e de um uso corajoso da harmonia, dominam-se todas as tonalidades e o compositor, no estilo galante, também pode inventar modulações que ainda não ocorreram. Então, modula-se para onde se quiser, ora lentamente, no estilo galante, e até mesmo em peças elaboradas, porém sempre de maneira agradável e surpreendente” (Parte II, cap. XLI, §12).

Tendo chegado ao auge no terceiro quarto do século, o estilo foi também criticado por certos aspectos fragmentários, excesso de galanterias e caprichos. J. Adlung (1699-1762) queixava-se das galanterias ouvidas até nas igrejas e dos baixos “*murky*”. Este tipo de acompanhamento consistia na repetição de oitavas quebradas na mão esquerda e foi também criticado por Carl Philipp por só produzir barulho e prejudicar a mão. Carl Philipp foi elogiado por Burney por escolher o melhor do galante, evitando justamente algumas frivolidades que foram, às vezes, associadas ao estilo.

O estilo galante representou uma combinação de elementos do estilo francês e do estilo italiano, uma “boa mistura de idéias agradáveis e brilhantes” que, segundo Quantz, deveria existir em todas as peças de música. “Se o compositor tem êxito nisso, se através desse recurso ele consegue inspirar bem as paixões, tem-se razão em dizer que ele atingiu um alto grau de bom gosto, e que ele encontrou, por assim dizer, a pedra filosofal na música (Cap. XVIII, § 50).

As influências da *Empfindsamkeit* e do *Sturm und Drang* que atuaram na segunda parte do século deram novos aspectos ao estilo que foi também enriquecido com a reintegração de meios contrapontísticos. Esses elementos

passaram por um processo de reestruturação tonal e fraseológica, obtendo uma nova síntese com os recursos do estilo galante na formação do estilo clássico.

O Estilo Sensível e o *Sturm und Drang* em C.P.E. Bach

Duas correntes estéticas com ênfase na sentimentalidade e na subjetividade desenvolveram-se na segunda metade do século em reação ao Racionalismo. Dando origem aos movimentos literários da *Empfindsamkeit* (Sensibilidade) e do *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), as novas tendências influenciaram também outras artes como a pintura e a música. A corrente da Sensibilidade, por seus aspectos ternos e lânguidos e pela sua busca de uma expressão mais íntima, poderia ser vista também como uma oposição à violência e à impetuosidade do *Sturm und Drang*.

Entretanto, o sentimentalismo atuou mais como complementação do que oposição em busca de uma união entre razão e sentimento. A auto-compreensão do sentimentalismo nos limites do Iluminismo em expansão pode ser avaliada na definição de K. D. Küster, de 1773:

“A expressão, uma pessoa sentimental, adquiriu em língua alemã uma significação muito nobre. Designa: a natureza excelente e afetuosa da razão, do coração e dos sentidos, através da qual uma pessoa se retrai e ganha fortes conhecimentos das suas obrigações e sente um impulso afetivo para praticar o bem....Formar tais príncipes e princesas sentimentais, tais ministros, heróis, jurisconsultos, pregadores, médicos, mestres-escola, burgueses e camponeses sentimentais, é a ocupação agradável e importante de um tal educador, ele próprio sentimental.” (Stephan, 1988, p.231).

A tendência da sentimentalidade na literatura teve origem na Inglaterra com obras como *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and*

Immortality (1742) de Edward Young (1683-1761) e romances de Samuel Richardson (1689-1761) como *Pamela* (1740) ou *Clarisse Harlowe* (1748). O termo *empfindsam* apareceu na Alemanha em um texto de 1775, os *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* (*Cartas sobre o estado atual das belas letras na Alemanha*), de Ch. F. Nicolai. Após a tradução de Lessing do livro de Laurence Sterne, *Sentimental Journey*, para *empfindsame Reise*, em 1768, o termo tornou-se mais usado, principalmente na literatura. O escritor mais representativo do movimento na Alemanha foi G. Klopstock (1724-1803), considerado por Schiller como um “poeta musical”. O escritor Ch. F. D. Schubart (1739-1791), em carta a seu filho, em 1783, disse: “[Carl Philipp Emanuel] Bach é para mim em música o que Klopstock é em poesia” (Vignal, 1997, p.94).

O estilo sensível em música buscava a expressão de sentimentos e emoções, de uma sensibilidade mais de acordo com a psicologia, e com esse objetivo desenvolveu uma linguagem musical própria, com caráter teatral e eloqüente, que influenciou largamente a música instrumental. A *Paixão-Cantata Der Tod Jesu* (*A morte de Jesus*), com texto de Ramler e musicada por Graun em 1755, foi uma das mais importantes obras da *Empfindsamkeit* musical. O drama baseia-se nas reflexões e emoções dos fiéis anônimos e não na narrativa da história que se pressupunha conhecida. Da mesma forma, no oratório de C.P.E. Bach, *Die Israeliten in der Wüste* (*Os Israelitas no Deserto*), de 1769, com libreto de Daniel Schiebeler, não há narrativa do milagre de Moisés e a música reflete apenas os sentimentos dos personagens.

A expressão dos afetos no novo estilo diferenciava-se da prática barroca, exigindo uma interpretação subjetiva e o intérprete envolvido pela emoção para poder expressá-los com sinceridade psicológica.

Abordando o aspecto psicológico da estética da *Empfindsamkeit*, Barford avalia que há uma verdade psicológica maior em consideração – “a alma não tem apenas “paixões”, mas há um sentido em que essas paixões têm ritmo e conexões,

uma espécie de lógica inconsciente” (Barford, 1965, p.32). O inconsciente, “arena de paixões”, seria a base daquilo ao que o consciente poderia dar uma forma definida. Barford vê no trabalho de Carl Philipp um elo entre subjetivo e objetivo, interior e exterior, “Expressão e Beleza”. Esse equilíbrio entre razão e sentimento parece estar contido na afirmação do próprio Carl Philipp em seu *Ensaio*: “Tocar com emoção requer boas cabeças que se submetam a certas regras racionais para poder executar uma peça” (Parte I, Cap.II, §1).

O capítulo sobre a execução no final da primeira parte do *Ensaio*, além de conter importantes orientações para a compreensão e a boa execução das obras, revela a adesão de C.P.E. Bach à corrente da *Empfindsamkeit*.

“Mas um simples tocador não pode de maneira alguma reivindicar as verdadeiras qualidades daqueles que sabem preencher com o sentimentos mais doces o ouvido, e não o olho, e mais que o ouvido, o coração; aqueles que sabem levar o ouvinte onde quiserem” (Cap.III, §1). “Deve-se tocar com a alma, e não como um pássaro bem treinado” (Cap.III, §7).

Em sua frase mais citada encontramos a chave de sua concepção estética sobre o objetivo do intérprete e as condições primordiais para sua realização: “Um músico não provoca emoções, se não estiver emocionado: é indispensável que ele se coloque em todos os afetos que quer evocar nos seus ouvintes e dê a entender seus sentimentos, para poder compartilhá-los melhor” (Cap.III, §13).

Alguns autores contemporâneos que tiveram o privilégio de assistir aos concertos de Carl Philipp em sua casa, tocando clavicórdio ou fortepiano, deram testemunho, em seus relatos, desse envolvimento pessoal e sincero do autor. Reichardt, que o ouvira em Hamburgo, em 1774, descreveu esses momentos na segunda parte de *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* (*Cartas de um viajante atento ao que se refere à música*). Enalteceu a originalidade da *Sonata em fá menor* H. 173, já citada, e ainda acrescentou, após

elogiar o belo fortepiano Silbermann de C.P.E. Bach: “Alma, expressão, emoção: Bach, o primeiro, com isso enriqueceu o teclado”(Vignal, 1997, p. 342).

Em *The Present State of Music in Germany*, Burney relatou:

“Quando ele queria expressar uma nota longa, em passagens lentas e sensíveis, ele sabia obtê-la, com grande perícia e com um som tão emocionante de dor e gemido do seu instrumento, como só é possível em um clavicórdio, e talvez, só seja possível quando ele toca” (Burney, 1773,§379).

E sobre as improvisações de C.P.E. Bach no mesmo encontro: “Ele ficou tão ardente e entusiástico, que não só tocava como um ser possuído, mas isso também era possível de se ler no seu rosto” (idem).

É especialmente na música para teclado de Carl Philipp que mais se manifestam as características do estilo sensível, assim como os aspectos mais ousados e personalísticos de sua arte de compor. Isso, naturalmente, nas obras mais importantes como as lições do *Probestücke*, as *Sonatas Prussianas*, as *Württembergianas* e a coleção *Kenner und Liebhaber*. Nelas, os motivos exprimem sentimentos que as modulações, as harmonias e as nuances dinâmicas enfatizam e as fermatas dramáticas e pausas retóricas dão um caráter eloquente ao discurso musical. Já nas lições do *Probestücke*, embora compostas com finalidades didáticas, essas características estão presentes sobretudo nos movimentos lentos das sonatas como no *Largo maestoso* da *Sonata IV* H.73, com uma passagem livre, sem barra de compasso, antes do final, no *Adagio assai mesto e sostenuto* da *Sonata V* H.74 e, de modo mais intenso, na *Fantasia em dó menor* H.75.

As fantasias para teclado de C.P.E. Bach foram inovadoras atraindo a admiração dos conhecedores e constituíram-se no principal veículo para seu estilo expressivo. Ele dedicou especial atenção ao gênero no último capítulo da Parte II de seu *Ensaio*, incluindo a *Fantasia em Ré maior* H.160 como exemplo.

No capítulo sobre a execução, na Parte I do *Ensaio*, C.P.E. Bach diz sobre as fantasias:

“Mencionamos acima que é sobretudo através de fantasias, que não são feitas de passagens decoradas ou idéias roubadas, mas que se originam de um boa alma musical, que o tecladista, melhor que qualquer outro instrumentista, pode exercer a eloquência e a arte de passar bruscamente de um afeto para outro” (Cap.III, §15).

Para a execução das fantasias, C.P.E. Bach preferia o clavicórdio e o fortepiano por suas possibilidades expressivas. No cravo e no órgão seria mais difícil realizar as sutilezas dinâmicas e a variação de cor exigidas pelo gênero. A *Fantasia em dó menor* foi muito apreciada por alguns contemporâneos que a consideravam muito eloquente. Alguns autores vêem nesta peça um “tributo a J.S. Bach”, e no *Largo* central, a citação do motivo B.A.C.H. nas anacruzes dos compassos 16 e 17, reforçadas pelo *ff* e pelas oitavas na mão esquerda. (Fig.5)

O caráter “*parlante*” dessa fantasia despertou ainda mais interesse na relação palavra e música entre escritores como H.W. von Gerstenberg (1727-1823) e Klopstock. Eles costumavam reunir-se em Copenhague, onde moravam, para sessões musicais em que escreviam textos para melodias escolhidas, modificavam outros e, quando não apreciavam a melodia de um texto, procuravam outra que se adequasse melhor. Gerstenberg chegou a adaptar dois textos à *Fantasia em dó menor* - o monólogo de *Hamlet*, que enviou a Nicolai, e um dos diálogos de Sócrates antes de sua morte. As duas versões foram publicadas em 1787, na coleção *Flora*, de C.F. Cramer.



Fig.5 - Fantasia – 3º mov. da Sonata H.75

19.
Fantasia.
Allegro.
moderato.

The musical score consists of ten systems of grand staves. The first system includes the title 'Fantasia.', the tempo 'Allegro.', and the tempo change 'moderato.'. The notation is highly detailed, with numerous triplets, slurs, and dynamic markings. The key signature is two flats. The handwriting is in a cursive style.

Largo

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a *Largo* tempo marking. The first four systems show a slow, flowing melody in the right hand with a simple accompaniment in the left hand. The fifth system marks the beginning of a new section with the tempo change to *allegro moderato*. This section is characterized by more rhythmic activity and a change in the left-hand accompaniment. The final system shows a section marked *arpeggio*, featuring rapid, arpeggiated chords in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte).

Acreditando que as palavras aumentariam a capacidade expressiva da música, Gerstenberg ainda escreveu a Carl Philipp, sugerindo que sonatas inspiradas em salmos ganhariam em significado. Em resposta, em outubro de 1773, Carl Philipp deixou claro sua compreensão das diferenças entre as características expressivas da música instrumental e da música vocal:

“Como intérprete, ousou afirmar que ao teclado, com a condição de tocar bem, podemos dizer muita coisa. Excluo aqui as simples cócegas do ouvido, é absolutamente necessário comover o coração. [...] Mas as palavras serão sempre as palavras, e a voz humana estará sempre à nossa frente” (Vignal, 1997, p.126).

Muitos anos antes, o próprio Carl Philipp havia se preocupado com a questão do significado na música instrumental procurando representar uma conversação entre dois temperamentos diferentes na *Sonata a 2 violini e basso* H.579 - *Conversation entre un Sanguineus et un Melancholicus*. A confrontação dramática que termina em reconciliação é explicada no prefácio detalhado da peça publicada em 1751.

As características do estilo sensível e da busca da expressividade na música para teclado de Carl Philipp podem ser apreciadas ainda em peças do último período de sua vida como o rondó *Abschied von meinem Silbermannischen Claviere in einem Rondo* (*Adeus a meu clavicórdio Silbermann em forma de Rondó*) H.272 e as últimas fantasias. Ao compor o rondó, em 1781, quando cedeu um de seus instrumentos a um aluno, o autor quis provar que era possível escrever um rondó de caráter queixoso e assim expressar seus sentimentos. A *Fantasia em fá sustenido menor* H.300, escrita em 1787, para teclado solo, teve outra versão para teclado e violino, em trio, H.536, denominado *C.P.E. Bach Empfindungen – Sehr traurig und ganz langsam* (*Sentimentos de C.P.E. Bach – Muito triste e muito lento*).

O movimento conhecido como *Sturm und Drang* desenvolveu-se na segunda metade do século XVIII, sobretudo na Alemanha, mas também com manifestações em outros países, tendo tido maior repercussão entre 1760 e 1780. Explorando a sentimentalidade e o emocionalismo, o movimento reagiu ao Iluminismo enfatizando o anti-racional e o subjetivo. Refletiu-se também em outras artes como a pintura e a música e seus objetivos artísticos eram assustar, assombrar, dominar com emoção.

O nome, dado *a posteriori*, era o título de uma peça do *Stürmer*⁸ Maximilian von Klinger (1752-1831), de 1776, sobre a revolução americana. Expressava a mentalidade de uma cultura jovem e tempestuosa, com tendências místicas e revolucionárias.

O movimento foi influenciado por autores ingleses como E. Young e S. Richardson, por Rousseau, com sua redescoberta da natureza em seus aspectos mais impressionantes, e Diderot, com suas menções ao sombrio, selvagem e grandioso nas artes. Houve ainda a influência de Shakespeare com o ressurgimento de suas tragédias consideradas como manifestações do gênio exuberante, fora das convenções do estilo e das regras do classicismo francês. O grande ator Schroeder apresentou o *Hamlet* no Teatro Nacional de Hamburgo, em setembro de 1776, marcando a ligação de Shakespeare com a literatura alemã.

Entre os *Stürmer und Dränger* dava-se grande importância ao conceito de “gênio” e de originalidade. O gênio era visto como consequência de uma inspiração, independente das diferenças sociais. As qualidades do gênio - espontaneidade, individualidade, naturalidade, sentimento e originalidade - opunham-se ao apelo à razão como modo de agir no âmbito social e individual, segundo o Iluminismo. A tendência ao subjetivismo e ao individualismo, tão peculiar na Alemanha, por sua vez, estimulou a valorização da originalidade.

⁸ *Stürmer* – jovens oriundos de famílias e escolas pietistas que se chocavam com a realidade feudal alemã; divulgavam com fervor místico idéias inglesas de poesia popular e idéias de revolução popular de Rousseau (Carpeaux, 1961, p.1554).

As manifestações literárias tiveram grande desenvolvimento no período. A abordagem dos problemas diários e a escolha de temas da própria época e nação levaram à criação de uma literatura nacional burguesa. Entre os autores mais importantes destacam-se J.W.Goethe (1749-1832), com *Götz von Berlichinger* (1773) e *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), marco do romance burguês original, e Schiller, que com *Die Räuber* (1780-1781), chegou ao ponto máximo do movimento.

Uma das primeiras manifestações do *Sturm und Drang* em música foi a chacona final do *Don Juan*, de Gluck (1761). Na nota do programa que acompanhava a apresentação, explicava-se que o compositor captara o terrível da ação e procurara exprimir as paixões e o horror da catástrofe, o que coincidia com os propósitos daquela corrente estética.

Outras manifestações ocorreram como em *Idomeneo* (1780-81) e no segundo ato de *Don Giovanni* (1787), de Mozart, em obras de G. Benda e de J. Heinrich Rolle (1716-1785), compositor do norte da Alemanha que concorrera ao posto de Hamburgo com C.P.E. Bach. A influência do movimento na música teatral foi intensa e inspirou obras como as aberturas do abade G.J. Vogler (1749-1814) – como *Hamlet*, de 1778 – e seus balés em Mannheim.

Os princípios do *Sturm und Drang* influenciaram também a música instrumental com novas propostas na música para teclado e, particularmente, nos gêneros mais recentes – a sinfonia e o quarteto de cordas – com vários exemplos de Haydn e Mozart. Antes deles, as dimensões afetivas já eram exploradas por Carl Philipp e por Franz Beck (1734-1809), em suas sinfonias.

No decorrer do período do *Sturm und Drang*, houve ainda uma reutilização do contraponto que enriqueceu e deu maior seriedade às obras. Haydn evidenciou sua técnica de compor usando esse recurso em algumas obras por volta de 1770, contrariando críticos severos da Alemanha do Norte que o acusavam de superficialidade.



As correntes da *Empfindsamkeit* e, de modo mais amplo e integrado, do *Sturm und Drang* contribuíram para o desenvolvimento da música na Alemanha, sobretudo a música instrumental, valorizando os sentimentos individuais e, ao mesmo tempo, formando uma identidade nacional como ocorreu na literatura, conferindo-lhe grande destaque entre as outras nações.

A música para teclado alemã foi responsável, mais que a italiana, por levar a arte dos sons a uma ruptura enfatizando uma força de criação mais subjetiva. Além de Carl Philipp, dois outros autores destacaram-se no início desse movimento: Johann Gottfried Mützel (1728-1788) e Johann Gottfried Eckard (1735-1809). Mützel, aluno de Bach, e posteriormente de Carl Philipp, revelou em suas obras para teclado uma linguagem original, expressiva, e virtuosismo. Eckard foi um autodidata, mas estudou as obras de Bach e teve papel importante na divulgação do fortepiano na França.

A dinâmica de passagem, com a possibilidade do uso do *crescendo* e do *diminuendo*, e a importância cada vez maior da dinâmica como meio de expressão na interpretação foram os primeiros sinais do *Sturm und Drang* na música para teclado. Nas seis sonatas do *Probestücke*, as indicações de dinâmica parecem estar ainda no contexto da dinâmica de terraços usada no Barroco, significando mudanças de registro. Contudo, a sequência *p fff* na Sonata IV H.73, mesmo não sendo progressiva, indicava uma mudança expressiva. O *crescendo* ou *diminuendo* ainda não apareciam nas obras de C.P.E. Bach em 1753. Nos seis volumes de *Kenner und Liebhaber*, as indicações por degraus são muito mais frequentes, mas o *crescendo* e o *diminuendo* aparecem em peças como o *Rondó em lá menor* H.262, o *Rondó em sol maior* H.271, e o *Rondó em si bemol maior* H.267. (Figs.6 e 7)



Fig.6 – Sonata em sol menor H.187, 2º mov., comp. 10-17



Fig. 7 – Rondó em lá menor H.262, Kenner u.L., II, comp.18-44



Müthel ultrapassou a dinâmica de terraços e ainda usou o movimento dinâmico para chegar a um clímax e para o relaxamento, como no segundo movimento da terceira sonata da coleção *III Sonates et II Ariosi avec XII Variations pour le clavessin* (1756). Eckard, em suas *Six Sonates pour le clavecin* (1763), escreveu a palavra *crescendo* várias vezes e usou também a abreviatura *cresc.* Em algumas passagens, tratava-se ainda da dinâmica de terraços, em outras, seguiu o sentido mais moderno, como Müthel. Nas *Deux sonates pour le clavecin ou le pianoforte* (1764), empregou marcações ainda não usadas como: *rinf. Mezza voce, un poco cresc.*, relacionadas com as novas possibilidades do instrumento para o qual escrevia, um fortepiano Stein. Com este instrumento Eckard fez grande sucesso na França, onde até 1760 prevalecia o domínio do cravo e da tradição dos cravistas franceses.

A questão do instrumento tinha especial importância em um momento em que as mudanças do gosto na música exigiam novos recursos instrumentais. No cravo, com sua sonoridade brilhante, agilidade e clareza, havia o problema da sustentação do som e das limitações quanto às variações e contrastes dinâmicos e, principalmente, da dinâmica de passagem. O clavicórdio, muito apreciado na Alemanha, oferecia esses recursos e outras sutilezas como o *vibrato* que faziam dele um instrumento muito próprio para as execuções expressivas. Entretanto, não se adequava a concertos públicos e parece ter sido difícil que correspondesse ao ímpeto de certas passagens de Müthel e de Carl Philipp. O clavicórdio foi sendo aperfeiçoado, obtendo-se modelos mais robustos, mas o fortepiano, com a evolução de sua fabricação atendendo as novas exigências, prevaleceria ao final do século XVIII.

As lições do *Ensaio* parecem destinar-se especialmente ao clavicórdio por suas indicações de dinâmica e o *Bebung* em algumas notas. As sonatas *Prussianas* e as *Württembergianas* foram escritas para o cravo, embora com algumas exigências não muito próprias da escrita do instrumento. Na coleção *Kenner und Liebhaber*, a partir do segundo volume aparece a indicação para fortepiano.



A indicação de uma obra para um, ou para os três instrumentos de teclado, não significava sempre o uso de uma escrita própria de cada um deles ou, generalizadamente, adequada aos três. Os compositores atendiam assim as conveniências do mercado de edições e atingiam um público maior. Eckard escreveu no prefácio da edição de 1763: “Eu procurei tornar esta obra de uma utilidade comum ao cravo, ao clavicórdio e ao fortepiano. Por esta razão, me senti na obrigação de marcar com igual freqüência os *doux* e os *fort*, o que teria sido inútil se eu só tivesse o cravo em vista” (L.Hoffmann-Erbrecht, 1957, p.474). Uma obra de Mûthel publicada em 1771 trazia a seguinte indicação: *Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel oder 2 Fortepiano* (Duetto para 2 clavicórdios, 2 cravos ou 2 fortepianos).

Além da dinâmica, outros aspectos da música foram influenciados pelo *Sturm und Drang*. “Também a forma, a melodia, a harmonia e o ritmo mostram de várias maneiras os desejos da nova geração de expressar cada vez mais através da música a personalidade do indivíduo criador levada ao primeiro plano” (L.Hoffmann-Erbrecht, 1957, p.474).

O interesse despertado pela nova música para teclado desses compositores pode ser avaliado pelo empenho demonstrado por Diderot em obter algumas sonatas de Carl Philipp para sua filha cravista, Marie-Angélique. Segundo seu pai, ela apreciava o caráter vigoroso dessa música e, por isso, tocava peças de Carl Philipp, de Mûthel e também de Eckard, com quem passou a estudar em 1772, em Paris. Em uma passagem por Hamburgo, em 1774, lamentando não poder encontrar-se pessoalmente com Carl Philipp, Diderot escreveu-lhe solicitando algumas peças.

“Hamburgo, 30 de março de 1774. Senhor. Eu sou francês. Eu me chamo Diderot. Eu gozo de certa consideração em meu país, como homem de letras. Sou o autor de algumas peças de teatro, entre elas, *Père de famille*, que talvez o senhor não desconheça. Fui eu que publiquei a *Encyclopédie*. Sou amigo de Jean Back [J.Ch. Bach] e há muito tempo que minha filha, que toca suas obras, ensinou-me a admirá-lo....(Vignal, 1997, p.343).

A sonata enviada foi a em mi maior H.83, composta em Berlim, em 1755, constando em uma cópia em manuscrito a indicação “*Pour Diderot à Paris*”.

Carl Philipp, Mützel e Eckard mostraram em suas obras grande variedade de meios através dos quais elas se tornavam originais e únicas. Mützel, de temperamento nervoso, era muito pessoal em seus trabalhos e muito impetuoso, principalmente nos movimentos improvisatórios. Eckard, talvez influenciado pelo meio parisiense após 1758, foi mais moderado, com mais características do estilo galante e sensível. C.P.E. Bach, com uma obra para teclado incomparavelmente mais vasta, escreveu nos vários estilos da época, combinando-os, destacando-se principalmente pelo estilo sensível e por sua originalidade.

O desenvolvimento dos conceitos de original e de gênio, tão valorizados nesse período na Alemanha, foi influenciado por E.Young com sua obra *Conjectures on Original Composition*, de 1759, traduzida para o alemão em 1760. Young fazia distinção entre os “originais” e os “estudados”, e considerava o gênio capaz de produzir “as belezas que nunca foram prescritas por regras e uma coisa excelente da qual não se tinha ainda um exemplo...” (Reichert, 1988, p.13). Gersttenberg distingue “gênio” de “original”: “Onde há gênio, há invenção, novidade, o original, mas não o contrário” (idem, *ibid.*).

Alguns intelectuais contemporâneos de C.P.E. Bach usaram esses conceitos em suas considerações sobre a arte do compositor testemunhando a repercussão de sua música no século XVIII. Várias citações da época foram reunidas por L. Reichert em seu artigo “*Er ist Original!*” (1988), publicado por ocasião da comemoração dos 200 anos da morte de C.P.E. Bach - de J.K. Lavater (1741-1801), em 1777: “Ele é original! Todos os seus produtos são carimbados com originalidade. Talvez por isso, tão poucos o compreendam; talvez advenha daí o muito falar contra ele e o apego [a ele] da maioria de seus alunos” (p.11); do escritor Ch. Fr. Schubart, em 1784/85: “Nós temos inúmeras obras para teclado desse mestre e todas trazem o cunho desse gênio extraordinário. Nenhum é tão

rico em invenção, tão inesgotável em novas modulações e tão harmonicamente pleno quanto ele” (p.12); no *Hamburger unparteiischer Correspondent*, em 1777, de um crítico anônimo:

“Somos induzidos a uma surpresa agradável quando em cada obra musical desse gênio inesgotável encontramos sempre novos pensamentos, desvios ousados, porém muito certos, do canto, que movem ainda mais fortemente a alma daquele que sente corretamente porque este nunca o ouviu cem vezes cantarolado em alguma ária de ópera e, ainda mais freqüentemente, cantarolado por imitadores” (idem, p.13).

Escrevendo sobre o quarto volume de *Kenner und Liebhaber*, em 1783, C.F. Cramer associou a admiração causada pelas obras de Carl Philipp àquela que Shakespeare, tão estimado pelos *Sturmer und Dranger*, provocava:

“...E também pode ser utilizado para ele aquilo que o Sr. Forkel em sua excelente crítica declarou sobre uma de suas primeiras coleções com tão caloroso e fundamentado entusiasmo quanto Lessing sobre Shakespeare: na menor de suas belezas está impresso um carimbo o qual grita para o mundo inteiro: eu sou o Bach! e aí da beleza forasteira que se colocar a seu lado!” (Reichert, 1988, p.15).

O “humorista” C.P.E. Bach

O estilo cômico, que se manifestou na música instrumental na segunda metade do século XVIII, teve suas origens nos *Intermezzi* da ópera italiana, que por sua vez, tornaram-se independentes na *opera buffa* e em contextos teatrais, como nas comédias. As possibilidades de criar um humor na música puramente instrumental e a formulação de teorias similares às da comédia foram abordadas



por Daniel Weber em uma obra de 1792/1800⁹. Muitos críticos reagiram contra a música cômica considerando-a superficial, limitante e tendendo para o baixo e o mau gosto. Na Alemanha do Norte, os estetas preocupavam-se também “com a estranha mistura do sério e do cômico, do elevado e do baixo na escrita musical, os quais tão comumente encontram-se reunidos em um e no mesmo movimento”, como escreveu J.A. Hiller (1728-1804), em um periódico publicado entre 1766 e 1770 (Eggerbrecht, p., 145). Ainda segundo Hiller, na música cômica, a maioria das notas era articulada, e tudo soava com “ânimo saltitante”, ao contrário do caráter mais ligado e suspiroso da música de antes.

Carl Philipp lamentou, em sua autobiografia, que a arte musical tivesse perdido qualidade. “Como muitos homens inteligentes, creio que, em grande parte, isso se deva ao cômico, que agora é muito apreciado” (Burney, 1773, § 377). E citou Galuppi, “um dos maiores mestres vivos”, que estivera em sua casa em Berlim e concordara com ele. Galuppi havia ficado constrangido certa vez em Roma, quando ouviu uma de suas sinfonias cômicas com um texto sacro adaptado, executada em uma igreja.

As críticas de Carl Philipp à nova música cômica, em moda na Itália, foram relatadas por M. Claudius e Lessing. Em carta a Gestenberg, em julho de 1768, M. Claudius reproduziu um interessante diálogo com o compositor. Carl Philipp criticava as obras que só continham o vazio, enchiam os ouvidos, mas não atingiam o coração, e lamentava que na música cômica quase só se escutassem *Allegros*, que os *Adagios* estivessem excluídos, e os *Andantes* fossem apenas tolerados. Questionado pelo poeta sobre suas *Pièces Caractéristiques* compostas em Berlim, Carl Philipp quase se desculpou dizendo que foram obras de circunstância e logo esquecidas (Vignal, 1997, p. 332-335).

Uma afirmação feita por M. Claudius no mesmo diálogo aborda uma questão essencial na distinção entre os dois estilos: “Ela [a música cômica]

⁹ *Abhandlung: Ueber Komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken* (obra citada in Wollenberg, 1988, p. 302).

mantêm com a verdadeira música as mesmas relações que o humor com o *pathos*” (Vignal, 1997, p.332). Estetas e teóricos preocuparam-se com essas relações e em seus escritos condenavam os excessos do cômico em busca do equilíbrio. Em *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (Idéias para uma estética da Arte dos Sons)*, 1784/85, Schubart recomendou limitar ao máximo o gosto pelo cômico e “fazer de novo o lugar para o Sério, Heróico e o Trágico, para o *Pathos* e o Elevado” (Eggebrecht, 1951, p. 147).

Algumas características do afeto básico cômico – decadente, baixo, sarcástico, articulado, saltitante – levaram alguns críticos da Alemanha do Norte a aplicar o conceito de cômico para a nova escrita musical da moda na Alemanha do Sul (Mannheim e Viena). Haydn, Dittersdorf, Hoffmann, Carnnabrich, Filtz, foram criticados pelo caráter brincalhão de suas obras, pelo vazio e mistura do cômico e sério, embora se reconhecesse que elas eram apreciadas.

Da estética teatral originou-se o conceito de alto-cômico que foi também aplicado à música. Sulzer, em *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771), classificou a matéria cômica das comédias em três espécies – o baixo, o médio e o alto cômico...” o alto cômico é o conteúdo e o tom da comédia que faz fronteira com a tragédia onde as paixões fortes e sérias entram em jogo” (Eggerbrecht, 1951, p. 149). A música da Alemanha do Sul ganhou reconhecimento sendo considerada como alto cômico e, com sua influência na Alemanha do Norte, o conceito do cômico perdeu sua conotação pejorativa.

Como o alto cômico foi associado ao mais elevado, Reichardt também conectou a designação humorista com o sério e avaliou que C.P.E. Bach e outros humoristas sérios, e Haydn, o “romântico cômico”, “deram nova vida à música de Berlim e Viena e diferenciaram os seus gêneros para sempre”(Eggebrecht, 1951, p. 152). Nesse texto de 1813, em que Reichardt comparava a música nas duas cidades, C.P.E. Bach, que fora um crítico severo do gosto cômico, foi considerado um humorista pelo caráter de obras como as *Seis sinfonias para cordas*, de 1773, H. 657-662, especialmente citadas, onde humor e gênio combinavam-se, assim

como em muitas de suas peças para teclado. Tais obras refletiam características de sua personalidade como o gosto por brincadeiras, a alma alegre, têmpera vivaz e o humor, reconhecidas por contemporâneos como Schubart, Burney e Reichardt.

Em um estudo sobre as “*musical jokes*” de C.P.E. Bach, S. Wollenberg identifica três fatores que atuam no tratamento parodístico do material dando o caráter humorístico encontrado em sonatas para teclado e sinfonias do compositor. Em primeiro lugar estão os conceitos de originalidade, novidade e humor que caracterizam muitos de seus trabalhos. Geiringer reconheceu engenhosidade e virtuosismo na composição e considerou os rondós publicados a partir do segundo volume de *Kenner und Liebhaber* como provas de “um senso de humor muito fino...a contrapartida musical de sua conversação cheia de espírito e de vivacidade que levava os intelectuais de seu tempo a buscar a companhia de Emanuel” (Geringer, 1979, p.400).

O segundo fator é o reconhecimento da parte do ouvinte na percepção de certos efeitos composicionais. Compositor e intérprete deviam estar completamente integrados para que esses efeitos atingissem da maneira desejada o ouvinte. Uma das preocupações do compositor do século XVIII era, justamente, despertar o interesse do ouvinte e mantê-lo em estado de alerta e, com esse intuito, um dos recursos mais usados por Carl Philipp é a frustração das expectativas, as “supresas” que causam rupturas.

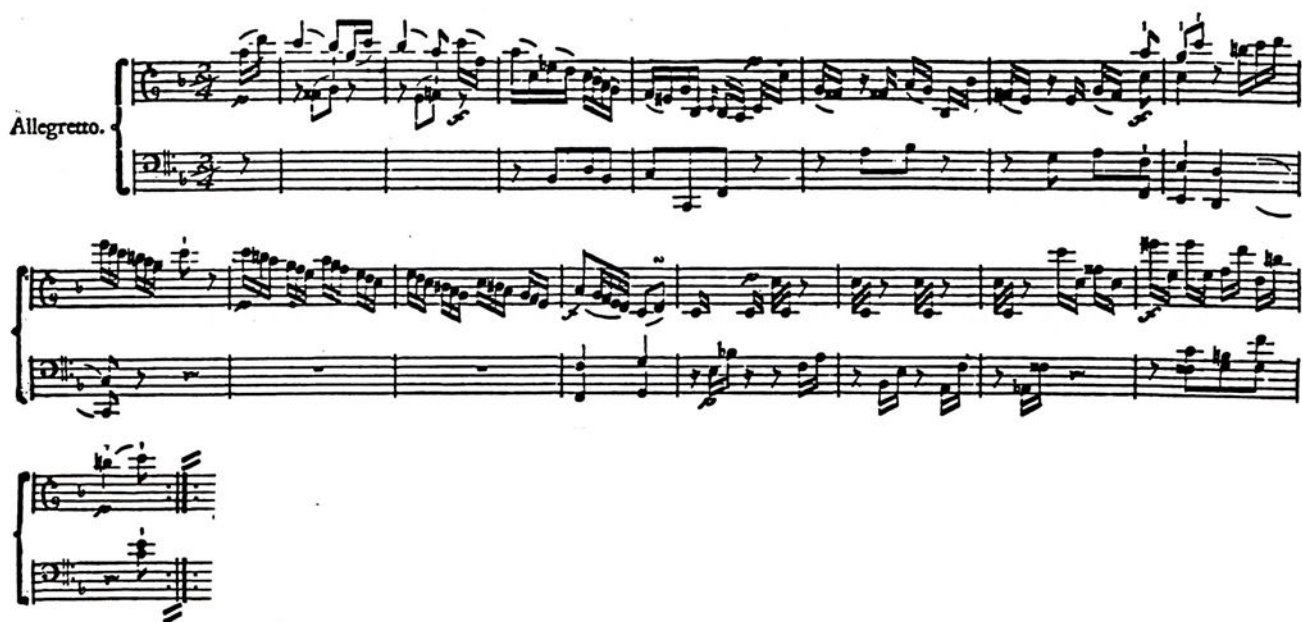
A diversidade estilística encontrada em toda a sua obra, durante toda a carreira e até em obras de um mesmo período, além da habilidade com que intencionalmente empregava os diferentes estilos, constituem o terceiro fator na caracterização do humor na obra de C.P.E. Bach. As variações estilísticas receberam críticas contraditórias sendo vistas como falta de coerência e de lógica ou manifestações de virtuosismo composicional.

O humor musical de C.P.E. Bach resulta freqüentemente do efeito de um simples detalhe incomum, habilmente manipulado. Entre os efeitos utilizados, estão a frase cadencial óbvia com algum fator óbvio omitido e a omissão de um



fator essencial no momento esperado e sua inserção no momento “errado”. O segundo movimento da sonata em fá maior H.243, do volume I de *Kenner und Liebhaber*, com seu caráter lúdico oferece alguns exemplos desses efeitos. (Fig.8)

Fig. 8 - Sonata em fá maior H. 243, 2º mov., comp. 1-16



No *Ensaio*, ele recomendou o uso de “truques” e embora no caso tratasse das modulações na fantasia livre, esses recursos foram usados em várias outras obras. “É um requinte da fantasia, quando se finge que vai-se modular para outra tonalidade através de uma cadência final formal e, então, toma-se outra direção. Este e outros truques inteligentes é que fazem com que uma fantasia seja boa” (Parte II, Cap. XLI, §8).

Os “truques inteligentes” representam uma quebra de regras e convenções e sua eficácia depende da preparação do ouvinte, que precisa ter um pré-conhecimento dos procedimentos “esperados” em um tipo de peça para reconhecer os “inesperados”. Os ouvintes mais conscientes – os *Kenner* – possuíam mais condições de identificar e desfrutar esses efeitos.

A habilidade do compositor em reproduzir estilos e combiná-los permitiu-lhe empregar ora o motivo contrapontístico barroco, ora a leveza do galante, algumas vezes com maior ênfase na expressividade, outras, no humor. A diversidade estilística, que permeia toda a sua obra, é particularmente acentuada em cinco sonatas da década de 1740, consideradas experimentais por alguns musicólogos – H.37 (1744), H.46 (1746), H.47 (1746), H.51 (1747) e H.60 (1749). A *Sonata em si bemol maior*, H.51, logo em sua abertura, ilustra essa prática combinando textura orquestral, tratamento seqüencial contrapontístico barroco e traços pessoais como deslocamentos de oitava, dissimilaridade rítmica e fraseologia irregular. O segundo movimento desta sonata, o *Adagio em ré menor*, destaca-se entre outros movimentos centrais de C.P.E. Bach pela escrita em um contraponto a duas partes, ricamente ornamentado, que lembra as obras rebuscadas de Mützel (Schulenberg, 1988, p.230). (Figs. 9 e 10)

Fig. 9 – *Sonata em si bemol maior* H.51, 1º mov., comp.1-16



Fig. 10 – Sonata em si bemol maior H.51, 2º mov., comp.1-6

Adagio.

The musical score is written for piano and consists of six measures. The first measure is a whole note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The second measure is a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The third measure is a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The fourth measure is a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The fifth measure is a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The sixth measure is a half note chord in the right hand and a half note chord in the left hand. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signature, time signature, and dynamic markings.

A imprevisibilidade ocorre, às vezes, logo na abertura do movimento com uma tonalidade falsa dando impressão de “começar no meio”, como nas sonatas H.243 e 245 do primeiro volume de *Kenner und Liebhaber*. E até no final de uma peça, o compositor pode surpreender, como no *Rondó* H.283, em que após o arpejo conclusivo, o motivo inicial é ainda evocado pelo baixo e a peça termina na quinta do acorde, em parte fraca do tempo, como uma interrogação. (Fig. 11)

Fig. 11 – *Rondó em dó menor* H.283, *Kenner u.L.V.*, comp.95-108



Entre os artifícios que levam à frustração das expectativas, C.P.E. Bach utiliza o ritmo para manter a atenção, prolongando a ação através de fermatas, elaboradas ou não, suspensão da ação através de pausas súbitas, ou alteração do passo rítmico com indicações formais de mudança de tempo ou mudanças na notação correspondendo a variações da atividade rítmica. A dinâmica também é

usada como um fator “surpresa” com os *pp* e *ff* súbitos, no desenrolar da peça ou em seu final, às vezes em contraste com o clima anterior.

Pode-se compreender muito sobre o pensamento do compositor através de seus próprios esclarecimentos em sua autobiografia. Para ele, o que mais se destacava em seus trabalhos era a variedade, a qual ele buscava por um gosto ou segundo seus objetivos, e ainda como uma saída para certas restrições. “Como nunca apreciei a uniformidade pessoal muito grande na composição e no gosto, como já ouvi muito o Bom, e de maneira variada, como sempre fui da opinião de que deve-se aceitar o Bom, esteja onde estiver, mesmo que seja uma pequena dose em uma peça...” (Burney, 1991, p.244).

C.P.E. Bach revelou ainda que a maior parte de seus trabalhos foram escritos para certas pessoas e para o público, com muito menos liberdade do que nas peças compostas só para ele – “... todavia pode ser que estas circunstâncias não tanto agradáveis tenham estimulado meu gênio para certas invenções que de outra forma não teriam me ocorrido” (idem).

A distinção entre o “público” e o “pessoal” em sua obra não é sempre muito definida, a não ser nos casos mais extremos. Em muitos títulos fica clara a destinação para o público ou didática, e onde há mais liberdade improvisatória e expressividade, como nas fantasias, prevalece o estilo pessoal. Entretanto, o estilo pessoal de Carl Philipp não estaria totalmente excluído de suas obras destinadas ao público - mesmo as *Leichte Sonaten (Sonatas Fáceis)*, H.162, 163 (1762) e H.180-183 (1764), foram consideradas sérias de conteúdo em comparação com as sonatas de seus contemporâneos. Na opinião de Forkel, o compositor não poderia suprimir todas as suas características estilísticas – “a força irresistível de sua natureza interior sobrepuja qualquer obstáculo que permaneça no caminho da efusão da comunicação” (in Fox, 1988, p.114).

As obras para teclado de C.P.E. Bach revelam também influências da música dramática e, certamente, as atividades da Ópera Real de Berlim entre 1742 e 1756, onde predominava a ópera italiana, estimularam certos empréstimos.

Elementos da *ópera séria* como recitativos, *ariosi*, certas formas de acompanhamento da ária, foram incorporados às sonatas – “às vezes, suas sonatas fazem o efeito de transcrições de obras dramáticas para o teclado” (Geiringer, 1979, p.393). Apesar da proximidade, C.P.E. Bach não compôs música para teatro, mas suas sonatas, pelo seu caráter dramático, foram consideradas comunicativas e muito eloqüentes por seus contemporâneos.

Suas escolhas composicionais, tão diversificadas e intencionais, refletem aspectos das circunstâncias sócio-históricas e a manifestação da consciência naquele período do século XVIII. Hans Engel resumiu a evolução do estilo de C.P.E. Bach nesse contexto:

“Seu estilo alinha-se daquele de seu pai para Graun e para o classicismo de Haydn e Mozart: esta é uma fermentação gradual da antiga linguagem do Alto Barroco com o estilo galante da Alemanha do Norte... ao qual foi acrescentado o *pathos* do *Sturm und Drang* e o *cantabile* do estilo sentimental – esta multiplicidade de elementos estilísticos não ocorreu em sequência, mas desenvolveu-se na produção de Bach [C.P.E.], lado a lado e em combinação” (in Fox, 1988, p.110).

As duas tendências mais atuantes do século XVIII, o uso da razão preconizado pelo Iluminismo e a valorização dos sentimentos subjetivos, permeiam a obra de C.P.E.Bach – de um lado a lógica rigorosa baseada na experiência, do outro, a expressão acentuada de uma sensibilidade individual. Duas características de sua personalidade - a praticidade e o perfeccionismo - que parecem ter sido sempre a base de suas escolhas, seja entre o gosto público e o pessoal, ou entre um ou outro estilo, refletiam-se também em seu cotidiano como um homem realista, minucioso, organizado, e como artista atraído pela improvisação e em busca da expressão adequada para sua sensibilidade.

CAPÍTULO III

DA EXECUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA PARA TECLADO DE C.P.E. BACH SEGUNDO O *ENSAIO*

A ampliação da prática musical na segunda metade do século XVIII, com o crescimento do público de concertos e a maior participação dos amadores, foi impulsionada pelo desenvolvimento do mercado de edições e pela atuação das organizações musicais. As novas circunstâncias exigiram dos compositores novos cuidados com suas obras que, divulgadas e executadas fora de seu controle, muito além de seus círculos próximos, precisavam fornecer as indicações necessárias para uma boa compreensão de suas intenções. A música passava a depender desse entendimento dos executantes para sua boa realização, daí a preocupação com o texto musical, com a notação clara e precisa, o cuidado com as edições e as instruções para uma boa execução de acordo com o estilo. Todos esses aspectos foram especialmente tratados por C.P.E.Bach em busca da boa expressão da música, particularmente, através da “verdadeira maneira de tocar teclado”. A questão do estilo era então de grande relevância em um período de transição e de influências de várias correntes estéticas. Berlim era um centro de discussões e publicações sobre o tema, e onde numerosas contribuições específicas justificariam as referências à escola de teclado de Berlim.

A importância da execução para o bom efeito da música já havia sido reconhecida por músicos e teóricos, mas Quantz e C.P.E.Bach enfatizaram-na em seus tratados considerando que a boa execução poderia até melhorar uma obra medíocre, assim como a má execução causaria prejuízos à apreciação do valor de uma boa composição. Mesmo os compositores com habilidades para executar suas obras, mas incapazes de uma boa expressão, não obtinham bons resultados conforme disse C.P.E.Bach: “Basta que um outro, que tenha uma sensibilidade

mais refinada e que domine bem a execução toque estas mesmas peças, para que eles percebam, estupefatos, que suas obras continham bem mais do que eles achavam. Uma boa execução pode contribuir para realçar uma composição medíocre, valendo-lhe mesmo certa aprovação” (Cap III, § 13).

O papel do intérprete passava a ser fundamental na realização musical cujo valor e eficácia dependiam de sua compreensão, sua habilidade de execução e capacidade de comunicação. Assim como os compositores desenvolviam o que se denomina um estilo próprio, os músicos também tinham expressão própria conforme o gênio e o temperamento. Segundo essas características, estariam mais aptos para a expressão de certos afetos do que de outros e deveriam compensar suas condições naturais para corresponder à variedade de sentimentos contidos na música. Aquele que possuísse um temperamento tal que favorecesse a expressão desde o grandioso, o sério e a vivacidade até à tristeza e a suavidade, teria todas as vantagens desejáveis para a boa execução da música. (Quantz, cap. XI, § 17).

Nos comentários feitos no prefácio e na introdução de seu *Ensaio*, C.P.E.Bach revelou sua preocupação com as críticas às execuções ao teclado – entrecortadas, desprovidas “do rondondo, do claro e do natural” – que poderiam levar os ouvintes esclarecidos a detestar o instrumento. Os outros instrumentos haviam aprendido a cantar e só o teclado ficara para trás (Int., § 2). A situação do ensino de teclado na metade do século foi também abordada por Marpurg, em 1749, no jornal semanal *Der Critische Musicus*, em duas cartas de caráter satírico, provavelmente de sua autoria, sobre a execução e a instrução. Na primeira, uma jovem descreve seu professor, que marcava todas as notas com letras e não se interessava por questões de dedilhado e ornamentos; na segunda, fala-se do tecladista de uma orquestra, o “Bamboozler” (“Bambuzeiro”), de sua falta de habilidade com as mãos em suas execuções, seu desconhecimento da harmonia e do acompanhamento. (Mitchell, 1947, p. 468).

C.P.E.Bach criticou os professores que obrigavam seus alunos a tocar suas próprias composições, privando-os, assim, de conhecerem outras obras bem



escritas para teclado. Criticava-os também por utilizar *Murkys* e *Gassenhauer*¹⁰ que prejudicavam a mão esquerda e só faziam barulho, prejuízos também causados pelo chamado “baixo-tambor”¹¹ (Int., § 5 e 7). Consciente da necessidade da melhora do ensino do teclado, e preocupado com as questões didáticas sempre presentes em seu trabalho, C.P.E.Bach dedicou seu tratado aos iniciantes, aos professores que ainda buscavam aperfeiçoamento e aos amadores, numerosos na época, que poderiam, segundo suas condições, obter progressos.

O *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* é uma obra eminentemente prática que trata dos aspectos técnicos da arte da execução. Aborda também questões estéticas em suas orientações para a formação do bom gosto e para a interpretação adequada e no empenho “para que a verdadeira beleza se tornasse mais comum, pois se encontra muito pouco dela hoje em dia na música em geral, e principalmente na música de teclado”(C.P.E.Bach, Parte I, Pref.).

Em carta aberta publicada no *Hamburger unpartheiischer Correspondent*, em 1773, 20 anos após a primeira publicação de sua obra, Carl Philipp reconheceu a melhora no ensino e na execução do teclado. Sobre os vários livros de instrução publicados após o seu, C.P.E.Bach queixou-se não tanto dos plágios feitos com ou sem seu consentimento, mas das passagens tiradas de seu contexto e aplicadas com erros. Quanto à opinião dos que achavam seu *Ensaio* longo demais, reagiu na mesma carta dizendo que, pelo contrário, os suplementos acrescentados comprovavam que nenhum parágrafo era supérfluo e ao contrário de ter dito demais, ainda não dissera o suficiente. (Mitchell, 1947, p. 467).

Entre os tratados dedicados ao teclado, publicados após o *Ensaio*, incluem-se: *Anleitung zum Clavierspielen* (1755) - de W.F.Marpurg, *Kurzer aber*

¹⁰ Nome dado a uma canção popular no sec. XVI e que passou a designar canções de rua e canções populares ou urbanas na Alemanha, adquirindo mais tarde conotação pejorativa.

¹¹ Em alemão: “*Trommelbass*” – uma parte de baixo constituída de notas persistentemente repetidas, em geral colcheias, criando a impressão de animação rítmica. Embora o termo tenha conotação pejorativa o recurso foi usado até mesmo em boas obras do período clássico.

deutlicher Unterricht im Klavierspielen (1783) - de G.Fr.Wolf, *Klavierschule* (1789) - de G.D.Türk, e *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (1797) - de J.P.Milchmeyer.

Em 1785, o compositor Ernst Wilhelm Wolf (1735-1792) publicou junto com uma coleção de peças – sonatinas, sonatas, fantasias – um guia para uma boa execução. Sua instruções visavam a fornecer as regras básicas para as relações entre afeto, acento, dinâmica e ornamentação e os princípios da *Empfindsamkeit*. Na apresentação do trabalho Wolf mencionou sua relação com C.P.E.Bach. Em um artigo sobre a *Vorbericht* de Wolf, o cravista Christopher Hogwood ressaltou a importância do trabalho considerando-o como um suplemento para o *Ensaio* de C.P.E.Bach.

A maneira correta de tocar teclado

No prefácio da primeira edição do *Ensaio*, C.P.E.Bach comentou as numerosas exigências impostas aos instrumentistas de teclado que iam muito além da boa execução das peças escritas para seu instrumento. Compor fantasias e improvisar, tocar em todas as tonalidades, transpor com facilidade, tocar à primeira vista, ter um bom conhecimento da harmonia e da realização do baixo contínuo eram atribuições que ele deveria cumprir, muitas vezes sem se levar em conta a qualidade do instrumento ou o seu estado. Tais exigências, entretanto, não impediram que muitos admiradores do teclado, atraídos por suas também numerosas vantagens, dedicassem tempo e paciência ao seu estudo. Para esses admiradores, e com o objetivo de melhorar o ensino do instrumento, C.P.E.Bach escreveu seu trabalho, tendo esclarecido que na primeira parte não trataria de todas as exigências citadas e sim da maneira correta de tocar peças solo, o que facilitaria a continuação dos estudos.

*A verdadeira*¹² *maneira de tocar teclado* dependeria, segundo C.P.E.Bach, de três fatores interligados: dedilhado correto, ornamentos e boa execução. Cada um desses fatores foi abordado em capítulo próprio, com riqueza de detalhes e exemplos. Na Introdução, a situação do ensino de teclado na época é analisada com críticas às práticas que traziam prejuízos à boa execução. Era preciso evitar que o tecladista perdesse, em conseqüências dessas práticas, sua segurança quanto ao compasso. Essa era uma de suas vantagens sobre os outros instrumentistas: o instrumento de teclado era “o guardião do compasso” nas execuções em conjunto. Embora não pretendesse tratar do baixo-contínuo no primeiro volume do *Ensaio*, C.P.E.Bach forneceu instruções para o melhor desempenho da mão esquerda.

Quanto aos instrumentos de teclado aos quais destinava suas instruções, citou o cravo e o clavicórdio como os mais importantes e o fortepiano, que ainda recente, começava a ser conhecido por algumas vantagens. Sua preferência era pelo clavicórdio por suas qualidades expressivas e por ser, na sua opinião, o melhor instrumento para a avaliação de um tecladista.

C.P.E.Bach apresentou ainda o que seria um plano de estudo: primeiro, o dedilhado, em seguida os ornamentos e depois as *Lições*, escritas para ilustrar suas instruções e formar o gosto, apresentando dificuldades crescentes para estimular o progresso dos alunos.

Dedilhado

Após a aquisição de um conhecimento básico do instrumento e de elementos da notação musical, o estudo prático deveria começar com os exercícios de dedilhado, indo progressivamente do lento ao mais rápido, até que dedilhar corretamente se tornasse um hábito.

¹² Em alemão: *wahre* – conforme foi traduzido nas versões em inglês, *Essay on the True Art of Playing...*, e em francês, *Essai sur la vraie manière de jouer...*

A questão do dedilhado não havia sido ainda suficientemente estudada numa época em que costumes antigos como o uso limitado do polegar não se adequavam às necessidades da nova escrita musical. O uso correto dos dedos, além de “pouco conhecido, era mantido como um segredo entre poucos” (C.P.E.Bach, Cap. I, § 2). Na música anterior, a escrita a várias vozes determinava o uso dos dedos quase sem possibilidade de modificação, mas o desenvolvimento da melodia e a execução das “traíçoeiras” passagens melódicas traziam novas dificuldades a serem resolvidas. A possibilidade do uso das 24 tonalidades, favorecida pelo temperamento igual, implicava também em uma variedade maior de passagens. Era, portanto, imprescindível o aperfeiçoamento do dedilhado com ênfase especial nos recursos do polegar.

Segundo relatou Carl Philipp, seu pai já levava em consideração todas essas questões na busca do “uso dos dedos muito mais perfeito” (Cap. I, § 7). A exposição detalhada e sistemática do assunto no *Ensaio* serviu de base para trabalhos posteriores de Clementi, Czerny e J.B.Cramer (1771-1858), podendo-se considerar o dedilhado de C.P.E.Bach como “o fundamento da moderna técnica [de teclado]” (Mitchell, 1947, p.471).

A primeira regra apresentada decorre do formato das mãos e do teclado: as teclas mais elevadas e recuadas, chamadas de semitons (como era costume e não propriamente correto, segundo C.P.E.Bach) devem ser tocadas pelos três dedos mais longos e só raramente pelo mínimo e, em casos extremos, pelo polegar. A mudança dos dedos, questão mais importante no estudo do dedilhado, ocorre por dois meios: a passagem de um dedo por baixo de outro – atribuição do polegar – e a passagem de um dedo por cima do outro – mais fácil quando um dedo mais longo passa sobre um mais curto ou sobre o polegar.

Esses dois tipos de passagens foram exemplificados nas escalas, em todas as tonalidades, em movimento ascendente e descendente. Para todas as questões abordadas há exemplos: idéias a uma e a várias vozes, extensões e saltos, intervalos harmônicos e acordes, notas ligadas e ainda as exceções às regras,



exemplos difíceis e expedientes necessários. As passagens dedilhadas nas *Lições* ilustram de maneira mais completa e interessante suas instruções.

Um dos expedientes apresentados é a substituição de um dedo por outro sobre a mesma tecla, tocada apenas uma vez. Os dois números atribuídos à mesma nota são necessários devido à sequência de notas ou à execução de alguns ornamentos. Essa substituição foi muito utilizada por Couperin, também minucioso em suas notações, que obtinha, assim, as ligaduras desejadas. Carl Philipp criticou-o pelo exagero no uso do recurso, mas as diferenças de escola e de época podem justificar os diferentes procedimentos. Para o cravista R.Kirkpatrick (1911-1984), a técnica digital de C.P.E.Bach concernente às passagens e figurações era mais ampla e mais moderna, enquanto no dedilhado de Couperin havia mais sutileza. (Kirkpatrick, 1979, p.18).

Outro recurso utilizado é a repetição do mesmo dedo em passagens contínuas, mais facilmente executada quando se escorrega com um dedo de um semitom para a tecla mais próxima. Essa repetição permite a execução de notas destacadas, como na *Lição em fá sustenido menor* H 73, e de notas ligadas como na *Fantasia em dó menor* H.75, a *Lição* 18. A ligadura indicada no início do segundo sistema, entretanto, com a repetição do dedo cinco em notas diatônicas, não é tão cômoda na realização. (Fig. 12)

Fig. 12 - *Fantasia em dó menor* H.75

Fantasia
Allegro moderato

The image shows a musical score for a piece titled 'Fantasia' in D minor, H. 75, by Couperin. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece, featuring a long, flowing melodic passage in the treble staff with many fingerings indicated above the notes. The piece ends with a piano (pp) dynamic marking.

As notas repetidas são tocadas com o mesmo dedo em andamentos não muito rápidos e com alternância de dedos, nos mais rápidos. Devem ser utilizados dois dedos de cada vez, sendo desaconselhado o dedo mínimo por ser mais fraco e dificultar o resvalo. (Fig. 13) O resvalo consiste na retirada do dedo da tecla, o mais rapidamente possível, para maior clareza da nota. O resvalo é também indicado na execução de alguns ornamentos como na última nota de um trinado ou na nota inicial do chamado grupeto resvalado.

A alternância de dedos em notas repetidas em andamento lento pode também ser muito útil quando se escolhe para a última repetição o dedo mais adequado conforme as notas seguintes. No *Adagio* da mesma sonata H.33 do exemplo anterior (Fig.13), várias passagens da mão esquerda ilustram esse procedimento. (Fig.14)

Ornamentos

A importância dos ornamentos era comprovada pelo amplo uso que se fazia deles em suas funções de ligar notas, dar-lhes vida e o acento necessário e ajudar na expressão. Necessários e indispensáveis como fatores para a boa execução, os ornamentos deveriam ser bem escolhidos, bem executados, nos lugares apropriados e em número conveniente. (C.P.E.Bach, Cap. II, § 1 e 2).

Para Carl Philipp, seria melhor que os compositores indicassem os ornamentos desejados, evitando, assim, os erros de “executantes desajeitados”. Em sua opinião, os franceses tinham razão em sua notação minuciosa, apenas pecavam pelo excesso de ornamentos, enquanto os mestres do teclado na Alemanha também cuidavam da indicação, mas em quantidade moderada. Entre os tecladistas, os ornamentos eram mais conhecidos com seus sinais específicos, indicando claramente o modo de execução, do que entre os outros instrumentistas e cantores.

Fig. 13 - Sonata em mi menor H. 33, 1º mov. comp. 1-19

Sonata 3

W 49/3, H 33
Berlin, 1743

Allegro

6

10

15

tr

tr

tr

Fig. 14 - Adagio – 2º mov. da Sonata em mi menor H. 33, comp. 1-11

Adagio

7

piano *forte*

tr *piano* *tr*

Os ornamentos foram divididos em dois grupos no *Ensaio*: no primeiro os ornamentos indicados por sinais convencionais, no segundo os constituídos por várias notas curtas, sem sinais específicos, que ocorrem, por exemplo, nas fermatas.

A maior parte do estudo trata dos ornamentos do primeiro grupo, muitos já incorporadas à arte do teclado, outros, segundo o autor, apresentados pela primeira vez. Para o uso correto desses ornamentos, de acordo com o afeto da peça e com a boa execução, era preciso ter conhecimento do assunto, o desenvolvimento do ouvido através da audição de boa música e o domínio da ciência do baixo-contínuo.

Duas regras gerais para a execução dos ornamentos foram apresentadas antes do estudo de cada tipo. A primeira trata da duração - “Todos os ornamentos requerem uma relação proporcional com o valor da nota principal, com o andamento e com o significado da peça” (Cap. II, Parte I, § 19); a segunda refere-se à execução no tempo certo e não antecipadamente: “Todos os ornamentos indicados mediante pequenas notas pertencem à nota seguinte; conseqüentemente não se deve, jamais, diminuir o valor da nota precedente, já que é a nota seguinte que perde tanto do seu valor quanto o que é atribuído às pequenas notas” (idem, § 23).

Carl Philipp fez sua escolha dos ornamentos de acordo com o gosto atual da época – além dos ornamentos franceses incluiu outros devido à influência do *bel canto* italiano e acrescentou ornamentos novos. Escolher o melhor de cada gosto era mais proveitoso do que se ater a um só tipo. Usando quase as mesmas palavras de Quantz, afirmou: “Creio que, tanto para o teclado como para outros instrumentos, a melhor maneira de tocar é a que reúne de forma correta a precisão e o brilho do gosto francês com a sedução do canto italiano. Os alemães, quanto a isso, estão numa boa posição, desde que permaneçam livres de preconceitos” (Cap. II, Parte I, § 25).

Tipos de ornamentos

No estudo dos ornamentos do primeiro grupo, C.P.E.Bach apresenta sete tipos diferentes, classifica cada tipo com seu signo, notação e posição de cada subtipo. Muitos autores já haviam tratado do assunto em livros ou em prefácios de obras, com explicações sobre sua realização, mas não de maneira tão ampla, com detalhes das variações de cada tipo e, principalmente, com a especificação do contexto musical adequado.

Longo e detalhado, com numerosos exemplos, o capítulo sobre ornamentos no *Ensaio* é “uma tarefa difícil, mas imprescindível e gratificante para o músico que queira cumprir com méritos suas responsabilidades com a música do século XVIII” (Mitchell, 1947, p. 473).

Os sete ornamentos apresentados em partes separadas são: 1-apojaturas – *Vorschlag*; 2- trinados – *Triller*, em quatro tipos: simples, ascendente, descendente e curto – respectivamente *Ordentlichen*, *von unten*, *von oben*, *haben oder Pralltriller*; 3-grupetos – *Doppelschlag*, com as variações: grupeto trinado – *prallende Doppelschlag*, grupeto resvalado – *Geschmellter Doppelschlag*, grupeto ascendente – *Doppelschlag von unten*; 4-mordentes – *Mordent*; 5-apojatura dupla – *Anschlag*; 6-escorregadela – *Schleiffer* e grupeto invertido; 7-mordente superior – *Schneller*.

Segundo C.P.E.Bach, alguns deles não haviam sido apresentados antes como: o grupeto trinado - quando as duas primeiras notas são repetidas através de um resvalo e com muita rapidez seguindo-se um trinado curto, como na figura 15; o grupeto resvalado - quando ao se executar um grupeto sobre uma nota em *staccato* ele é precedido pela mesma nota à qual se refere e que C.P.E.Bach indica através de uma pequena fusa; o grupeto ascendente – quando ocorre depois de duas pequenas fusas que precedem a nota principal e representa um trinado ascendente em miniatura. Logo no motivo principal do *Rondó em dó menor* H.

283, estão indicados dois grupetos invertidos, com o sinal adotado por C.P.E.Bach, e um grupeto resvalado (Fig.16); a realização desses ornamentos é ilustrada na Figura 17. O grupeto resvalado é ainda indicado várias vezes em uma passagem em progressão no mesmo rondó.(Fig. 18)

Fig. 15 - Grupeto trinado



Fig. 16 - Rondó em dó menor H. 283, comp. 1-2



Fig. 17 - Realizações dos grupetos



Fig. 18 - Rondó em dó menor H. 283, comp. 86-88



Os trinos são ornamentos muito empregados, em várias situações, e sua indicação é bastante conhecida. (Fig. 21) Devem ser bem exercitados para se obter um toque igual e rápido, embora em peças tristes possam ser um pouco mais lentos. O toque forte ou suave também depende do trecho em que ocorre o trinado. Na execução do trinado, a nota superior, quando tocada pela última vez, deve ser resvalada. Todos os dedos devem ser exercitados, pois, por causa das vozes, às vezes não se pode escolher os melhores dedos. Além dos tipos de trinos já mencionados, há os que terminam com o acréscimo de duas pequenas notas ascendentes ou descendentes, conforme o caso – são os trinos com terminação que o compositor prefere indicar com sinal usual de trinado mais as notas da terminação. (Fig. 13, comp. 18)

Fig. 21 - Trinado simples



Um dos erros mais comuns acontece quando se coloca trinado onde não se deve, principalmente em muitas notas longas com a intenção de mantê-las soando. C.P.E.Bach explica que o cravo e o clavicórdio podem ressoar mais do que se pensa se tocados com a pressão certa. É melhor perder um pouco da ressonância da nota do que sobrecarregar a melodia com trinos. “Na música ocorrem muitas coisas que se tem que imaginar, sem ouvi-las realmente” (Cap. II, Parte III, § 20).

“O grupeto é um ornamento fácil que torna a melodia ao mesmo tempo agradável e brilhante” (Cap. II, Parte IV, § 1). Na maioria das vezes ele deve ser executado rapidamente, mas pode ocorrer tanto em peças lentas quanto nas rápidas, em *legato* ou em *staccato*. Sua notação mais comum é o sinal  e no caso de ocorrer um acidente em uma ou em duas notas, eles são indicados à

esquerda ou à direita do sinal, como pode ser visto na primeira e na terceira seção da *Fantasia em dó menor* H. 75.

Todas as situações em que o grupeto pode ocorrer são apresentadas na Parte IV do segundo capítulo – sozinho sobre uma nota, junto com trinado curto, depois de uma ou duas fusas, em vários contextos das peças. Por ser um ornamento “complacente”, como diz o compositor, facilmente acomodável, é também muitas vezes usado com exagero. Na sua execução, às vezes é necessário usar quatro dedos como no caso de ser seguido de saltos; outras vezes, é preciso alterar o dedilhado nas notas que o precedem para evitar que o resvalo indispensável nos grupetos seja feito com o quinto dedo.

O grupeto que ocorre logo na primeira nota do *Adagio da Sonata em mi menor* H. 33 (Fig. 14), indicado com o sinal na posição vertical, em algumas execuções atuais é realizado como se estivesse entre as duas primeiras notas, como aliás é indicado no compasso 35, na terceira apresentação do motivo. (v. Anexos)

Para justificar suas indicações detalhadas, como por exemplo uma pausa ou um ponto quando a última nota do grupeto for *staccato*, C.P.E.Bach diz: “Nunca se fará demais para indicar a execução correta” (Cap. II, Parte IV, § 24).

O mordente é um ornamento também indispensável que liga as notas, preenchendo-as e dando-lhes brilho. O mordente pode ser longo ou curto e pode ocorrer em notas longas ou curtas; conforme o andamento, o mordente longo é indicado sobre semínimas ou colcheias. É apresentado ainda o mordente muito curto, em que as duas notas são tocadas juntas e só a primeira é sustentada. É usado mais raramente que os outros, quando não há ligadura. Na figura 22 são apresentados os três tipos de mordente e sua execução – o longo, o curto e o muito curto. Os dois primeiros tipos de mordente aparecem no final da *Lição 17 em lá bemol maior* H. 75. (Fig. 23)

Fig. 22 - Mordentes



Fig. 23 - Lição 17 em lá bemol maior H. 75



O mordente pode ocorrer em combinação com outros ornamentos – sobre uma apoiatura ou depois dela e depois de um trinado. É o ornamento que pode mais frequentemente ocorrer no baixo, mesmo sem indicação.

A apoiatura dupla é formada por duas notas curtas antes da nota principal. No primeiro caso a primeira nota é uma repetição da nota anterior e a segunda forma uma segunda superior com a nota principal. Este tipo de apoiatura ocorre em intervalos ascendentes por saltos, em andamentos moderados. Na execução as notas não são muito rápidas e são tocadas mais fraco que a nota principal. No segundo caso as duas notas curtas formam uma terça constituída pela segunda inferior e pela segunda superior da nota principal. Elas são tocadas com rapidez e, muitas vezes, a primeira nota é pontuada (Fig. 24). As apoiaturas foram indicadas com clareza nas *Lições* como pode ser observado no *Largo* da *Fantasia* H. 75.

As escorregadelas são formadas por duas notas curtas, fusas ou semicolcheias, em compassos *alla breve*, que preenchem um intervalo entre duas notas. São sempre tocadas rapidamente e costumam ter sua execução anotada. (Fig. 25)

Fig. 24 - Apoiatura dupla



Fig. 25 - Escorregadela



O grupeto invertido é constituído por três notas curtas e pode ocorrer em outros contextos que não os saltos e ser executado em andamentos muito rápidos ou muito lentos. Ele pode ser encontrado também em dissonâncias que são mais apropriadas para despertar paixões. Sua indicação e execução estão ilustradas nas figuras 16 e 17. O grupeto invertido com suas três notas curtas tem um caráter mais triste que a escorregadela com suas duas notinhas, sendo a primeira, às vezes, pontuada.

O mordente superior tratado na Parte VIII do capítulo sobre ornamentos está ilustrado na figura 19 como um dos ornamentos acrescentados por C.P.E.Bach.

Sobre a ornamentação das fermatas, o autor ressalta o bom efeito que elas causam no ouvinte. A duração da fermata e a sua execução dependem do caráter da peça e, às vezes é o próprio afeto que determina a fermata, mesmo que ela não esteja indicada. A fermata pode ocorrer sobre a penúltima nota, ou sobre a última nota do baixo, ou depois dela, sobre uma pausa. Nas fermatas pode-se usar uma ornamentação mais elaborada, sempre de acordo com o afeto e também levando-se em conta as habilidades do executante.

Elementos da boa execução

Todas as habilidades de um tecladista, sua capacidade de atender às exigências que lhe são feitas, sua rapidez, favorecida pelo instrumento, podem não ser suficientes para garantir toque claro, agradável e comovente. Ele pode surpreender o ouvido, impressionar com seus dedos, mas não oferecer “nada à alma sensível do ouvinte” (C.P.E.Bach, Cap. III, § 1). A velocidade é, entretanto, útil e necessária e a tendência a usá-la em excesso pode até ser mais facilmente corrigida que a lentidão e monotonia dos “hipocondríacos”.

O equilíbrio entre habilidades e finalidades é sugerido na definição de Carl Philipp: “A boa execução consiste na faculdade de ao cantar ou tocar um



instrumento, tornar o ouvido sensível a idéias musicais, de acordo com seu caráter e afeto próprios” (Cap. III, § 2). Suas instruções e orientações para o desenvolvimento da técnica e da compreensão musical têm como objetivo principal a expressão do sentimento e da emoção que é característica marcante de sua música.

“Os elementos de uma boa execução são: a força ou a suavidade das notas, sua pressão, o resvalo, o *legato* e o *staccato*, o *vibrato*, o arpejar, o sustentar, o *ritardando* e o *accelerando*” (Cap.III, § 3). O toque redondo, puro e contínuo, a clareza e a expressividade, dependem da boa utilização desses elementos conforme o verdadeiro caráter da peça. A questão da execução pode então ser analisada nos seguintes aspectos: caráter, articulação, dinâmica, tempo e andamento e a relação entre notação e execução.

Caráter das peças

O conhecimento do verdadeiro caráter e do afeto de uma peça é importantíssimo nas decisões sobre o andamento, sobre notas ligadas ou destacadas e na execução dos ornamentos. Quando o próprio compositor não fornece todas essas indicações, cabe ao intérprete identificar as paixões representadas e buscar a maneira adequada de executar. E mesmo com as indicações e sinais necessários, as mudanças de afeto que ocorrem em uma mesma peça, o significado de um acorde inesperado no final de uma parte ou movimento, precisam ser logo compreendidos pelo instrumentista. Para adquirir esse conhecimento, sugere C.P.E.Bach, é bom ouvir músicos solistas e conjuntos musicais e, principalmente, bons cantores, pois “é assim que se aprende a pensar cantando” (Cap. III, § 12).

Para expressar os afetos contidos em uma peça o intérprete deveria estar realmente envolvido nos mesmos e experimentar as mesmas paixões do compositor. Assim, em trechos suaves e tristes, ficaria suave e triste e nos trechos



alegres e animados, também ficaria alegre e animado. Essa é a proposta de C.P.E.Bach para uma interpretação subjetiva com ênfase na sensibilidade, conforme foi abordado no segundo capítulo deste trabalho.

Esse envolvimento do instrumentista deveria ser visto e ouvido – os gestos e as expressões, mesmo as “horríveis expressões faciais”, ajudariam os ouvintes a perceberem suas intenções. O relato de Burney sobre uma audição em casa de Carl Philipp em Hamburgo é um testemunho dessa concepção interpretativa do compositor. Quase três décadas antes, Couperin sugerira que se colocasse um espelho sobre a estante da espineta ou do cravo para corrigir “*les grimaces du visage*” e recomendava “*un air aisé à son clavecin: sans fixer trop la vue sur quelque objet, n'y L'avoir trop vague: enfin regarder La compagnie, s'il en trouve,...*” (Couperin, 1961, p.11).

A variedade de afetos contidos na música permite que todos participem dela, dependendo, na visão de C.P.E.Bach, de uma grande sensibilidade do intérprete na comunicação desses afetos aos ouvintes. As fantasias, por seu caráter livre, são as peças onde mais se pode exercer a eloquência e a variedade de afetos que passam bruscamente de um para outro. A *Lição 18, Fantasia em dó menor H.75*, é o exemplo oferecido pelo autor. A fantasia é constituída por três seções, sendo a primeira e a terceira livres, sem barras de compasso e a segunda seção, escrita em Mi bemol, relativa maior, em compasso $\frac{3}{4}$. (v. Anexos)

Articulação

A maneira como as notas serão tocadas quanto à força e à duração e como serão sustentadas, pode vir indicada na peça através de sinais ou ser determinada pelo afetos representados e pelo andamento. As notas em *staccato*, representando vivacidade, são mais freqüentes no *allegro* e em saltos. O *staccato* é indicado por meio de tracinhos ou pontos colocados sobre as notas que serão sustentadas um



pouco menos do que a metade de seu valor. A execução depende do valor das notas, do andamento e da dinâmica.

No *Adagio*, as notas, em geral, são ligadas e sustentadas. A indicação é feita por ligaduras sobre as notas, valendo para todas as notas abrangidas. A primeira nota de uma ligadura é tocada um pouco mais forte. Nos acordes quebrados com ligaduras, todo o acorde deve ser sustentado, como foi indicado na *Lição em Mi maior* H. 72. Na *Lição em La bemol* H. 75, segundo movimento da *Sonata 6*, esse tipo de execução foi indicado em cada voz, para mostrar a maneira de escrever dos franceses.

Quando as figuras tocadas com o baixo são notas de passagem ou apojeturas, as notas devem ser tocadas em *legato*, independente do andamento e mesmo sem ter a indicação. Elas também devem ser ligadas quando ocorrerem no baixo. (Figs. 26 e 27)

Fig. 26 - *Sonata em mi menor* H. 33, comp. 21-31

Figure 26 shows measures 21-31 of the Sonata in E minor, H. 33, comp. 21-31. The score is in G-clef and F-clef, 3/4 time. It shows a piano introduction with a trill (tr) and a forte piano section. Dynamics include piano, forte, and forte piano. The piece ends with a forte section.

Fig. 27 - *Sonata em mi menor* H. 33, comp. 48-59

Figure 27 shows measures 48-59 of the Sonata in E minor, H. 33, comp. 48-59. The score is in G-clef and F-clef, 3/4 time. It shows a piano introduction with a trill (tr) and a forte section. Dynamics include piano, forte, and forte piano. The piece ends with a forte section.

Quando em um grupo de notas ligadas, cada uma deve receber uma certa pressão, o que se chama *portato* (Fig. 28a), a indicação é feita com um arco e pontos, como pode ser visto em duas passagens, na primeira e na terceira seção da *Fantasia*. Pode-se ainda usar o *vibrato* (Fig. 28b) em uma nota longa e expressiva, balançando-se o dedo sem retirá-lo da tecla. O *vibrato* deve começar no meio do valor da nota. Na mesma *Fantasia*, o *vibrato* é indicado em um ré sustenido na primeira seção e, por três vezes, no si bemol ao final do *Largo* central, enfatizando sua importância como nota de passagem para a terceira seção.

Fig. 28a - *Portato* - das Tragen der Töne

Fig. 28b - *Vibrato* - Bebung



Os efeitos do *portato* e do *vibrato* só podiam ser obtidos com o clavicórdio, instrumento ao qual, certamente, o autor destinava sua *Fantasia*. Wolf observou em seu guia de instruções, que nem todos os clavicórdios podiam produzir o efeito especial do *vibrato* e disse: “O velho Bach em Hamburgo realmente conseguiu maravilhas com esse ornamento em seu clavicórdio favorito” (Hogwood, 1988, p. 151).

As notas que não são tocadas em *staccato*, nem ligadas, nem sustentadas, têm como duração apenas a metade de seu valor, a menos que haja a indicação *ten.* (sustentada). Nesses casos, elas são sustentadas normalmente e devem ser tocadas com ânimo e um leve acento. No *Rondó em dó menor* H.283, onde há várias indicações de *staccato*, as notas sustentadas estão indicadas com *ten.* nos compassos 26 e 46. (Fig. 29)

Fig. 29 - *Rondó em dó menor* H. 283, comp. 23-26 e 42-46



Dinâmica

A importância crescente da dinâmica como um dos meios de expressão pode ser observada nas indicações cada vez mais freqüentes das variações desejadas feitas pelos próprios compositores em suas peças e nas modificações na construção dos instrumentos que tinham como objetivo atender às mudanças do gosto musical. No cravo era difícil obter muitas variações dinâmicas e não se podia sustentar um som por muito tempo ou fazê-lo crescer e decrescer naturalmente, o que se chamava “exprimir pictoricamente a sombra e a luz” (Cap. III, § 7). Por isso, era preciso ter cuidado ao se tocar um *Adagio* no instrumento para que não parecesse vazio demais, ou ridículo por causa do excesso de ornamentos.

No parágrafo em que trata da dinâmica (§ 29), C.P.E.Bach fala do significado das abreviaturas – *p*, *pp*, *mf*, *f* e *ff* – e da necessidade de um toque firme e com certa força para que se pudesse ouvir a passagem do pianíssimo ao fortíssimo, gradualmente.

“Não é possível determinar sempre o *forte* e *piano*, pois o uso desta sombra e desta luz depende das idéias, de seu encadeamento e do compositor que pode ter suas razões ao colocar um *forte* onde poderia haver um *piano*; ...” explica o autor, mas algumas regras são geralmente aplicadas. Comumente, uma frase que se repete é tocada uma vez forte e na outra, piano, mudando-se a dinâmica, principalmente quando há mudança no acompanhamento harmônico. Em geral, toca-se forte nas dissonâncias, nos trechos que expressam afetos violentos, nas cadências de engano enfatizando sua função e, ainda, nos sons de uma melodia que não pertençam à escala de sua tonalidade, sejam eles consonâncias ou dissonâncias. A dinâmica deve também ser observada na execução dos ornamentos, usando-se a força ou a suavidade conforme os trechos em que eles ocorrem.

As indicações de dinâmica foram cuidadosamente anotadas nas *Lições* com as abreviaturas habituais. No caso da execução em cravo de dois teclados, C.P.E.Bach recomenda que só se troque de teclado quando for preciso distinguir passagens inteiras por *forte* e *piano*. No caso do contraste em notas isoladas, continua-se no mesmo teclado. Isso ocorre várias vezes na *Fantasia* nos finais de frases em que apenas a última nota deve ser *p* ou *pp*, às vezes até com ornamento. Esses efeitos só podem ser obtidos claramente no clavicórdio.

A mudança brusca de forte para piano em uma passagem exige rapidez na troca de teclado sem que se perca a continuidade, como ocorre na primeira e na segunda parte do *Allegro* inicial da *Sonata em mi menor* H. 33. (Fig. 26, comp. 25 e Fig. 27, comp. 52)

Tempo e andamento

A expressão dos afetos em peças lentas ou moderadas pede muitas vezes mudanças no andamento, seja acelerando ou ralentando, de acordo com o trecho. Deve-se ter cuidado para não ralentar demais no *Adagio* e procurar terminar a peça no mesmo andamento do começo. C.P.E.Bach cita como exemplo uma passagem no *Adagio* da *Sonata em si menor* H. 36 das *Württembergianas*, onde se deve apressar o tempo, gradualmente, para depois ralentar e voltar ao andamento. (Fig. 30) No *Largo* da *Fantasia*, com sua escrita medida e barras de compasso, essas alterações do tempo são adequadas na série de resoluções do compasso 12 que conduz à fermata do compasso 14 e na progressão que se inicia no compasso 15. (Fig. 31)



Fig. 30 - Sonata Württemberg nº 6 H.36, Adagio non molto, comp. 44-53

Fig. 30 - Sonata Württemberg nº 6 H.36, Adagio non molto, comp. 44-53

Fig. 31 - Fantasia em dó menor H. 75, Largo, comp. 9-19

Fig. 31 - Fantasia em dó menor H. 75, Largo, comp. 9-19

Deve-se também tocar mais lento quando se repete em tom menor um trecho apresentado antes em tom maior.

O tempo *rubato*, no qual as figuras às vezes têm mais notas, às vezes menos do que o normal na divisão do compasso, é mais usado nas fermatas, em trechos de caráter triste ou terno, e mais nas dissonâncias que em consonâncias. Nessas passagens, a maior liberdade permite que se altere os compassos, mas deve-se ser coerente quanto ao valor das notas. Na execução do tempo *rubato* uma das mãos parece tocar fora do compasso enquanto a outra segue-o rigorosamente. Segundo C.P.E.Bach, a boa execução desse tempo não depende de exercício, mas de "muito discernimento e grande sensibilidade" (Cap.III, § 28).

Notação

Em todas as ocasiões em que se refere à questão da notação musical, C.P.E.Bach insiste na importância da clareza e da precisão do texto musical que deveria conter todas as indicações necessárias para o conhecimento das intenções do autor e para a orientação do intérprete. Tal preocupação revela a consciência do compositor quanto a importância da realização sonora para a compreensão de suas idéias.

Outros estudos desse período procuravam definir questões estéticas e estabelecer regras que definissem o estilo e o protegessem contra os desvios e excessos. "Um estilo que depende tanto em sua verdadeira essência dos refinamentos do executante, precisa para sobreviver em um ambiente inadequado, de sólidos fundamentos em teoria e uma base firme em sua codificação e escrita" (Darbellay, 1988, p. 47).

A precisão na notação de C.P.E.Bach, inovadora em seu tempo, é especialmente acentuada em suas *Lições*. Nelas indicou tudo que julgou necessário sobre o caráter, dinâmica, articulação e dedilhado e pediu expressamente que os mínimos detalhes fossem observados. Chega a pedir



desculpas por usar palavras pouco comuns para indicar o afeto em algumas peças, mas que correspondiam às suas intenções (Cap. III, § 16).

A *Lição em lá bemol maior* H.75, já citada como exemplo da notação de ligaduras, é também citada pelo autor, junto com a *Lição em ré maior* H. 73, para ilustrar a escrita a várias vozes. Além de procurar indicá-las claramente, também preocupou-se em não deixar dúvidas quanto à mão que deveria tocar as notas.

Algumas vezes, a notação usada não corresponde exatamente à maneira de executar. Isso acontece, por exemplo, na execução de notas pontuadas, de notas longas sustentadas e de tercinas em alguns casos, conforme explicação nos parágrafos 23, 25 e 27 do Capítulo III. As notas curtas depois dos pontos devem ser sempre tocadas mais curtas do que o indicado; os pontos depois de notas longas, ou de notas curtas, em andamentos lentos, ou pontos isolados, são sustentados, mas em uma sucessão de notas pontuadas, principalmente em andamento rápido, essas são encurtadas. O andamento e o caráter das peças podem esclarecer quanto à duração das notas. No caso de haver ornamentos nas notas curtas, elas não devem ser tão rápidas como se tocaria normalmente.

As notas longas e sustentadas podem, às vezes, ser tocadas de novo, assim como pode-se repetir uma nota ligada para realçar o movimento de uma voz. Na execução de tercinas, quando há três notas em uma voz e duas em outra, a divisão na segunda voz é feita como na primeira, conforme se vê na figura 32. Muitas vezes, por comodidade, em lugar de escrever tercinas em compassos simples, são usados os compassos compostos.

Fig. 32 - Tercinas



Outras vezes, por causa do afeto, as notas e pausas devem durar mais do que o indicado na notação. Esses prolongamentos podem acontecer em melodias

que têm acompanhamentos diferentes e são mais convenientes em andamentos lentos e moderados. O *Adagio* da *Sonata* H.33 (v. Anexos) ilustra bem esse procedimento. Priorizam-se, nesses casos a clareza, o gosto e a expressão dos afetos e não a observância estrita do que está escrito. Mesmo com todo seu rigor e detalhe na notação, o compositor reconhece a importância do papel do executante na leitura interpretativa do texto e na sua capacidade de comunicação.

Para a execução de acordes arpejados, C.P.E.Bach usa os mesmos sinais que Couperin indicando o movimento ascendente ou descendente e, quando necessário, com *acciacature*, conforme se vê na figura 33. Os sinais de arpejo ascendente e descendente podem ser vistos na *Fantasia* H. 75, no compasso 13 do *Largo* (Fig.31) e, ao final da terceira seção, a palavra *arpeggio* indica que se deve arpejar várias vezes os acordes em movimento ascendente e descendente.

Fig. 33 - Arpejos



Uma notação tão precisa e detalhada dependia em grande parte, para sua eficácia, dos critérios e da fidelidade das edições. Várias críticas e polêmicas de Carl Philipp com editores de sua época foram provocadas por erros, informações equivocadas, obras fragmentadas e edições não autorizadas.

Cadências

No final do capítulo, após análise dos elementos da boa execução, C.P.E.Bach faz considerações sobre a execução das cadências e das variações. As cadências ornamentadas são como composições de improviso e devem ser tocadas livremente conforme o caráter da peça. As *Lições* 11 e 17, H.73 e 75 (Fig. 23) terminam com cadências desse tipo, escritas sem barras de compasso. O autor explica como devem ser executadas respeitando-se a entrada de cada voz, no caso de duas ou três vozes, e como devem ser sustentadas as notas brancas (semibreves) até a entrada de outra nota na mesma voz. Há sempre uma pausa entre cada preposição antes que a outra voz comece. Além de outros detalhes sobre essa execução, recomenda-se que as duas ou três vozes sejam tocadas como se fossem duas ou três pessoas, “que não combinaram antes,” prestando atenção umas nas outras, aguardando o término de uma frase para iniciar outra, mantendo assim o caráter improvisatório dessas passagens. (Cap. III, § 30).

Variações

Ao tratar da questão das variações, C.P.E.Bach refere-se à prática então comum de variar as duas repetições de um *Allegro*. Certamente, um compositor tão determinado a fornecer todas as indicações necessárias para compreensão e a boa execução de suas peças preocupar-se-ia com a maneira como as variações seriam realizadas pelos intérpretes. Se o significado da música dependia tanto de sua expressão, o intérprete precisaria ter entendido o código e, ao renová-lo e transformá-lo na repetição, não alterar esse significado.

Suas advertências visavam a evitar que a prática fosse mal utilizada. Por isso, recomenda: não variar tudo, pois se não, cria-se uma outra peça; reconhecer as passagens que não admitem variações, principalmente as mais afetuosas e



eloqüentes, e ter cuidado com as peças galantes, nas quais é difícil perceber todas as expressões na primeira leitura.

As variações devem respeitar o afeto da peça e o “equilíbrio entre o brilhante e o simples, entre o fogo e a doçura, entre o triste e o alegre, entre o vocal e o instrumental” (Cap. III, § 31). Elas devem ser melhores, ou pelo menos, de valor igual ao original – afinal, o compositor já escolhera as idéias que lhe pareceram as melhores.

Como exemplo da maneira de variar C.P.E.Bach apresenta a *Lição n° 15 em fá maior* H.74 (v. Anexos). A fonte mais instrutiva para o estudo das variações segundo seus princípios é a coleção de seis sonatas com repetições variadas - *Sonaten mit veränderten Reprisen* (H.126 e H.136-140), publicada pela primeira vez em Berlim, em 1768. As variações consistem da retomada de uma temática real fundamentada no movimento harmônico e não do acréscimo de ornamentos ou de diminuições. No Prefácio o autor fala da expectativa que se tinha da alteração de todo o pensamento em sua repetição e de como os ouvintes podiam entusiasmar-se apenas com essa alteração, principalmente quando se apresentava uma cadência longa e muito ornamentada. (Darbellay, 1988, p. 51).

Orientações gerais

Os admiradores do teclado, os que buscavam o aperfeiçoamento na maneira de tocar, encontraram também no *Ensaio* conselhos muito úteis e práticos, baseados na grande experiência do autor como intérprete e instrutor. Sobre as passagens difíceis, C.P.E.Bach diz que deviam ser aprendidas com muito exercício, mas sem descuidar das notas simples que podem dar a ilusão de que o teclado é fácil. Para execuções em público recomenda sobretudo cautela: só apresentar aquilo sobre o qual se tem domínio, avaliar a própria capacidade pelas passagens mais difíceis e mais rápidas – as escalas que em casa já saem com dificuldade, em público, devem ser omitidas. O instrumento também deve ser

experimentado tocando-se trinados e outros ornamentos. Tudo deve ser feito para que se obtenha uma boa execução e para evitar que a ansiedade contrarie o ouvinte.

No aprendizado e na formação do gosto muito se adquire ouvindo bons músicos e bons cantores, pois nem tudo pode ser mostrado ou escrito. Ouvir os mestres na execução seria como um “roubo tolerado”, ouvir bons cantores, um modo de aprender a pensar cantando, o que é muito mais eficaz em “questão de natureza, gosto, canto e melodia” (Cap. III, § 12).

A formação do gosto depende ainda do bom discernimento na escolha do melhor de cada gosto, seja entre as características da música francesa e da música italiana ou na aceitação de novidades na música. Carl Philipp referia-se a ornamentos novos, mas recomenda de um modo geral, que não se deve rejeitar prontamente algo novo por parecer estranho, nem tão pouco adotá-lo sem exame – “se não se deve ser o primeiro, também não se deve ser o último a adotar certos ornamentos, para não se ficar fora de moda” (Cap. II, Parte I, § 27).

Entretanto, o conjunto de regras e instruções e a notação precisa não podem programar totalmente o executante, nem isso seria desejável quando se espera que ele livremente reconheça os significados e esteja sinceramente comovido para comover. São as diretrizes estéticas estabelecidas por C.P.E.Bach, conforme diz Darbellay, que complementam suas instruções e revelam de modo mais amplo e profundo suas concepções, levando o intérprete à reflexão.

As obras de C.P.E.Bach, admiradas em seu tempo por muitos pela ousadia e originalidade, para outros pareciam muito longas, difíceis e muito profundas. Burney comenta essas opiniões no relato de sua estadia em Hamburgo. Para ele a dificuldade estaria mais na compreensão e na boa expressão do que propriamente na execução e alguns dos trabalhos anteriores de C.P.E.Bach teriam sido compostos para um outro mundo ou outro século. (Burney, 1773, § 378 e 379)

O problema das edições não autorizadas, combatidas por C.P.E.Bach por deturparem suas intenções com erros e modificações, persistiu depois de sua morte. Por muito tempo ainda procurou-se “atualizar” obras do século XVIII com alterações e acréscimos em sua notação. Alguns editores procuraram adaptar obras do século XVIII ao gosto do século XIX. Na opinião de Helm, a “arrogância romântica” explica as versões incompletas do *Ensaio* e modificações no texto musical como as empreendidas por H. Von Bulow. Na sua edição de seis obras importantes de C.P.E.Bach (1862), várias delas tiradas da coleção para *Kenner und Liebhaber*, Bulow “completou” harmonias, recompôs partes, deu sua interpretação para os sinais de ornamentos, mudou articulações e dinâmicas. (Helm, 1989, p.36)

Com uma abordagem oposta, E.F.Baumgart procurou seguir fielmente as intenções do compositor em sua edição da mesma coleção citada, em 1863. Trabalhos posteriores de H.Schenker e O.Vrieslander focalizaram a obra de Carl Philipp seguindo os mesmos princípios de Baumgart. Schenker realizou um importante trabalho em sua edição de obras da coleção para *Kenner und Liebhaber* (c. de 1902) complementando-o com uma espécie de guia sobre a ornamentação na música de C.P.E.Bach: *Contribution to the Study of Ornamentation as Introduction to Philipp Emanuel Bach's Keyboard Works* (1904/1908).

Apesar de alguns equívocos perpetrados em algumas revisões, Helm considera que o certo esquecimento que atingiu as obras de C.P.E.Bach após 1790 e a ação dos conservacionistas que as preservaram, evitaram efeitos destruidores da distensão romântica. (Helm, 1989, p.35)



CONCLUSÃO

Para compreender as concepções estéticas, os estilos e tendências musicais refletidos na obra para teclado de C.P.E.Bach, procurou-se, no estudo do contexto musical do século XVIII, reconhecer os fatores que atuaram na formação do pensamento humano e nas manifestações artísticas assim como sua evolução no período. Um dos acontecimentos mais importantes foi o surgimento do Iluminismo com seu apelo à Razão, que envolveu também as artes e a política.

Os dois estilos musicais predominantes, o estilo francês e o italiano, e posteriormente, o estilo galante que combinou elementos dos estilos anteriores e procurou atender às expectativas de uma arte mais acessível e natural foram as principais influências na vida musical na primeira metade do século. Esses fatores atuantes nos anos de formação de C.P.E.Bach desenvolveram-se na Alemanha com características próprias relacionadas à situação histórica e política do país. A tradição musical fortemente ligada à igreja foi sendo influenciada pelas novas tendências e a capacidade de síntese alemã, com sua inclinação para a subjetividade, combinaram-se na formação de um novo caminho para a música.

No estudo da segunda metade do século foram abordados os aspectos mais relevantes como a ascensão da burguesia e as novas tendências artísticas que provocaram mudanças na produção e na divulgação da música. Avaliou-se o papel de C.P.E.Bach como compositor e homem de seu tempo, ligado aos literatos e figura respeitada em Berlim e em Hamburgo. Foram comentadas as transformações na linguagem musical no período entre o Barroco e o Clássico refletidas na maneira de escrever de C.P.E.Bach. Sua participação na evolução da forma sonata, sua valiosa contribuição didática e a habilidade na escrita em diferentes estilos foram destacadas como atuações reveladoras de sua importância nesse período de transição.

Foi discutida a questão dos estilos coexistentes na segunda metade do século – final do Barroco, o estilo Galante e as correntes da *Empfindsamkeit* e do

Sturm und Drang, e a utilização dos mesmos pelo compositor. As ilustrações foram feitas com exemplos musicais de várias peças para teclado, acrescentando-se a influência do humor e da ópera em sua música instrumental. Apesar da queixa em sua autobiografia de ter escrito a maior parte de suas obras conforme o gosto do público, sem a liberdade das peças compostas só para ele, sua maneira personalística de usar os estilos, principalmente nas características da *Empfindsamkeit* em seu trabalhos mais expressivos, valeram-lhe inúmeros elogios em sua época por sua originalidade e expressividade.

No terceiro e último capítulo tratou-se da importância da execução na realização da obra como era avaliada pelo próprio autor e foram comentados os princípios por ele estabelecidos em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. As qualidades de C.P.E.Bach como compositor e instrumentista admirado conferiram-lhe o mérito de um mestre autorizado na elaboração desse tratado. Os exemplos para ilustrar suas instruções foram tirados, em sua maioria, das três peças escolhidas, três gêneros representativos de sua obra para teclado solo: uma sonata, uma fantasia e um rondó, e do próprio *Ensaio*.

Na história do teclado, C.P.E.Bach teve papel destacado no desenvolvimento da técnica de execução e de interpretação, além de enriquecer a literatura do instrumento com suas contribuições na evolução da forma sonata e do concerto. Em suas obras, o instrumentista de teclado de hoje encontra manifestações das diferentes tendências estilísticas do século XVIII e pode reconhecer antecipações da escrita beethoveniana e da individualidade expressiva do pré-romantismo.

A busca de autenticidade na interpretação da música de séculos passados, principalmente da música do século XVIII, é um procedimento fundamental para se obter uma execução fiel às intenções do compositor e historicamente correta. O texto musical com as indicações nele contidas e os conhecimentos musicológicos sobre o compositor, estilo, instrumento e práticas de execução da época são os



meios para se chegar à autenticidade, o que levará também a música a soar mais viva, de forma bela e clara. (Harmoncourt, 1988, p.17).

Na execução da música para teclado de C.P.E.Bach, concebida de maneira a envolver compositor, executante e ouvinte em uma mesma sintonia, o instrumentista de hoje precisa estar apto para exercer a função e consciente das circunstâncias atuais. A questão instrumental é relevante sobretudo em relação à música para clavicórdio, instrumento predileto do autor, com recursos como o *portato*, o *vibrato* e as variações dinâmicas. O clavicórdio e o fortepiano eram os instrumentos indicados por C.P.E.Bach para a execução das fantasias, peças de caráter livre e expressivo. Em sua época, processava-se uma transição também na fabricação dos instrumentos refletida em sua escrita e na destinação de suas obras. As cópias de instrumentos de época fabricadas hoje procuram reproduzir a realização sonora e expressiva dos originais.

A autenticidade sonora é um elemento importante na representação da música histórica, mas a compreensão da obra a precede. A execução de uma peça em instrumento diferente daquele para o qual foi destinada em primeira opção, seja outro instrumento antigo, ou o moderno piano, deve ser decidida considerando-se em que medida o significado e a compreensão podem ser preservados nessa realização.

O acesso a uma boa edição é passo importante no trabalho do intérprete, aproximando-o do pensamento do compositor. As edições fac-simile são recursos valiosos nessa aproximação. As boas edições modernas são as que apresentam o menor número possível de intervenções no texto musical e fornecem notas explicativas sobre suas fontes e seus procedimentos. Os instrumentistas devem ser criteriosos em suas escolhas. As "*Probestücke*" in 6 *Sonaten* editadas pela Breitkopf, em 1957, separadamente dos dois volumes do *Ensaio*, estes em edição fac-simile, contêm vários erros. Pode-se verificá-lo comparando-se com a edição fac-simile das peças incluída na tradução francesa do *Ensaio* e com edições mais recentes das obras para teclado de C.P.E.Bach, como a da Könnemann Music

Budapest (1999). Entre as edições modernas da obra para teclado de C.P.E. Bach está a coleção editada por Darrel Berg, em seis volumes e em edição fac-simile: *The Collected Works for Solo Keyboard by Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788*; Nova York: Garland, 1985.

A diversidade estilística da música para teclado de C.P.E. Bach exige do intérprete uma versatilidade correspondente. Passagens *cantabile*, brilho e vistuosismo alternando-se com recitativos eloqüentes e trechos sem barra de compasso requerem habilidade e compreensão do seu caráter subjetivo. As tendências musicais da época, assim como as influências das correntes literárias baseadas na sentimentalidade, estão presentes nessa música, combinadas de acordo com o gosto artístico e a personalidade do autor. “Como um intérprete do século XX [século XXI] pode tentar captar em sua execução estados de alma tão singulares? Sem dúvida a leitura de Lessing, Klopstock e do jovem Goethe poderá ajudá-lo nisso”. (Zulberajch, 1988, p.86).

Sobre a busca de informações e conhecimentos como fundamento para uma interpretação autêntica, Rosen faz algumas considerações pertinentes. Os tratados de época são fontes valiosas de conhecimento, mas pedem leitura cuidadosa: “Cuidado com as descrições, memórias e tratados que cuidam das formas de execução. Os tratados do século XVIII não são melhores que os de hoje. Dada a rapidez como mudam os gostos musicais, é preciso ter cuidado antes de aplicar idéias de 1750 a 1775 ou 1800” (Rosen, 1986, p.120). No mesmo capítulo, o autor lembra que o ambiente original nem sempre é o mais idôneo para a contemplação de uma obra de arte e ainda alerta: “Uma interpretação não é uma escavação arqueológica” (idem, p. 123).

Munido dos conhecimentos e instruções necessárias, em grande parte fornecidos pelo próprio Carl Philipp, o instrumentista pode alcançar a boa execução através do exercício da prática instrumental e tendo em mente, e na alma, as diretrizes do autor como a já citada anteriormente: “Deve-se tocar com a alma e não como um pássaro bem treinado” (Cap. III, § 7).



Uma das características da música, a exigência da execução para sua realização efetiva, significa também a possibilidade de participação, renovada a cada vez, no elo compositor, intérprete e ouvinte.



BIBLIOGRAFIA

Livros

- BACH, Carl Ph. E. *Versuch über die wahre das Clavier zu Spielen*, fac-simile das edições de 1735 e 1762. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1992. Tradução: Prof. Dr. Fernando A. Cazarini.
- _____. *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments a clavier*. Paris: Ed. Jean- Claude Lattés, 1979.
- _____. *Essay on the true Art of Playing Keyboard Instruments*. Tradução: William Mitchell. Nova York: W.W.Norton & Company - Inc., 1949.
- BARFORD, Philip. *The Keyboard Music of C.P.E. Bach*. Londres: Ed. Barrie and Rockliff, 1965.
- BEUTIN, W., Ehlert. *História da Literatura Alemã*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1993.
- BURNEY, Charles. *Muzikale reizen*. Antwerpen: Ed. Hadewijch, 1991. (Reedição da 1ª edição holandesa – Groningen: Ed. J. Omkens, 1786).
- CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. R. de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1961.
- CLARK, Stephen. *C.P.E. Bach – Studies*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- COUPERIN, François. *L'Art de toucher le clavecin*. Wiesbaden: Ed. Breitkopf, 1961.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach*. R. de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Bach et sa Famille*. Paris: Ed. Bruchet/Chartel, 1979.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. R. de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.
- HAUSER, Arnold. *História social de la Literatura y el Arte*, vol. II. Madrid: Ed. Guadarramo S.A, 1974.
- HELM, Eugene E. *Thematic Catalogue of the works of C. Ph. E. Bach*. Yale: Yale University Press, 1989.



- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- MARPURG, F. W. *Principes du clavecin*. Berlim: 1756 (fac-símile).
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. R. de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.
- MERCIER-YTHIER, C. *Les Clavecins*. Paris: Ed. Vecteurs, 1990.
- MONGREDIEN, Jean. *La Musique en France – des Lumières au Romantisme (1780-1830)*. Paris: Ed. Flammarion.
- QUANTZ, J. J. *Essai d'une Methode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*. Paris: Ed. Zurfluch, 1975 (fac-símile da edição de Berlim, 1752).
- ROSEN, Charles. *El estilo clásico*. Madrid: Ed. Alianza Editorial S.A., 1986.
_____. *Formes Sonate*. Paris: Ed. Actes Sud, 1993.
- SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach, El Musico Poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1955.
- VEILHAM, Jean-Claude. *Les Régles de l'Interpretation Musicale à l'Époque Baroque*. Paris: Ed. Alphone Leduc, 1977.
- VIGNAL, Marc. *Les fils Bach*. Paris: Ed. Fayard, 1997.

Artigos

- BARFORD, Philip. *C.P.E. Bach: a Master of the Clavichord*. Musical Opinion, pps. 601-603, Londres, 1953.
- BROYLES, Michael. *The Two Instrumental Styles of Classicism*. Journal of the American Musicological Society, nº 2, pps. 210-242, Pennsylvania, 1983.
- CLERCX, Suzane. *Carl Philipp Emanuel Bach*. La Revue Musicale, nº 152, pps. 245-255, Paris, 1935.
_____. *La Forme du Rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach*. Revue de Musicologie, nº 55, pps. 148-167, Paris, 1935.

- DARBELLAY, Etienne. *C.P.E. Bach's Aesthetic as Reflected in his Notation*. In Clark, S., *Studies*, pps. 43-63, Oxford, 1988.
- EGGERBRECHT, H. H. *Der Begriff des Komischen in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*. *Die Musikforschung*, nº IV, pps. 144-152, Kassel, 1988.
- EITER, Robert. *Quantz und Emanuel Bach*. *Musik-Geschichte*, ano 34, pp. 57-63, Leipzig, 1902.
- FOX, Pamela. *C.P.E. Bach's Composition Proofreading*. *The Musical Times*, vol. CXXIX, nº 1750, pps. 651-655, London, 1988.
- _____. *The Stylistic Anomalies of C.P.E. Bach's Nonconstancy*. In Clark, S., *Studies*, pps. 105-131, Oxford, 1988.
- HANSEN, João A. *Notas Sobre o "Barroco"*. *Revista do IFAC*, nº 4, pps. 11-20, São Paulo, 1997.
- _____. *O discreto*. In *Libertino Libertário*, Cia das Letras, pps. 77-102, São Paulo, 1996.
- HELM, Eugene E. *The editorial transmission of C.P.E. Bach's music*. *Early Music*, vol. XVII, nº 1, pps. 33-41, Londres, 1989.
- HOFFMANN-ERBRECHT. *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753-1763*. *Die Musikforschung*, ano X, pps. 466-479, Kassel, 1957.
- HOGWOOD, Christopher. *A Supplement to C.P.E. Bach's Versuch: E.W. Wolf's Anleitung of 1785*. In Clark, S., *Studies*, pps. 133-157, Oxford, 1988.
- KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In Kant, I., *Kleine Schriften*, pps. 1-9, F.M. Verlag, Hamburgo, 1969.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Le Versuch de Carl Philipp Emanuel Bach*. In *C.P.E. Bach, Essai...*, Ed. J.C. Lattès, Paris, 1979.
- LASOCKI, David. *Editing C.P.E. Bach*. *The Musical Times*, nº 1603, vol. 117, pp. 825, Londres, 1976.
- LUTZ, Christian. *Faut-il démythifier les Silbermann?* *Revista do 63º Festival Bach - Bach et la France - Bicentenaire de C.P.E. Bach*, pps. 55-67, Strasburgo, 1988.
- MEID, Volker. *Literatura do Barroco*. In *História da Literatura Alemã*, pps. 131-182, Edição Cosmos, Lisboa, 1993.

- MITCHELL, William. *C.P.E. Bach's Essay – An Introduction*. The Musical Quartely, vol. XXXIII, nº 4, pps. 460-480, G. Schirmer, Inc., Nova York, 1947.
- NAULLEAU, Gaetan. *Le pianoforte – Métamorphose et renaissance*. Diapason, nº 471, pps. 34-43, Paris, 2000.
- REICHERT, Ludwig. “*Er ist Original!*” Ausstellung zum 200. Todestag des Komponisten (Catálogo da Exposição do Bicentenário de C.P.E. Bach), pps. 11-15, Berlim, 1988.
- SCHULLENBERG, David. *C.P.E. Bach through th 174^{os}: The Growth of a Style*. In Clark, S., *Studies*, pps. 217-231, Oxford, 1991.
- S¹ FOIX, Georges. *A proposito dello scritto: Torre Franca, La Fortuna di Ph. E. Bach nell'ottocento*. Rivista Musicale Italiana, Turim, 1919.
- SCOTT, H.M. *Ascensão da Prússia*. In *Historia em Revista – Ventos Revolucionários 1700-1800* (Enciclop.), Abril Livros Ltda., R. de Janeiro, 1992.
- SINCERO, Dino. *La “Sonata” di Filippo Emanuele Bach*. Rivista Musicale Italiana, vol. V, pps. 667-693, Turim, 1898.
- STEPHAN, Inge. *Aufklärung*. In *História da Literatura Alemã*, pps. 183-233, Edição Cosmos, Lisboa, 1993.
- WOLLENBERG, Susan. *A new look at C.P.E. Bach's Musical Jokes*. In Clark, S., *Studies*, pps. 295-314, Oxford, 1991.
- ZYLBERAJCH, Aline. *Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)*. Revista do 63º Festival Bach - *Bach et la France – Bicentenaire de C.P.E. Bach*, pps. 79-87, Strasburgo, 1988.

Partituras

- BACH, C. P. E. *Achtzehn Probe-Stucken in Sechs Sonaten mit sechs neuen Clavier-Stucken* (fac-símile). Paris: Ed. J. C. Lattès (anexo ao Essai sur...), 1979.



- _____. 18 "Probestücke" in *Sechs Sonaten nebst Sechs neuen Sonatinen*. Wiesbaden: Breitkopf, 1957.
- _____. 18 Probestücke in 6 Sonaten, 6 Sonatine nuove, 6 leichte Sonaten, 6 Sonaten ("Damensonaten") – Urtext. Budapest: Könemann Music Budapest, 1999.
- _____. Die 6 "Preussischen" Sonaten, Die 6 "Wurttembergischen" Sonaten – Urtext. Budapest: Könemann Music Budapest, 1999.
- _____. 6 Sonatinen, 6 Sonaten mit veränderten Reprisen – Urtext. Budapest: Könemann Music Budapest, 1999.
- _____. 6 Sonaten ("Erste Fortsetzung"), 6 Sonaten ("Zweite Fortsetzung") – Urtext. Budapest: Könemann Music Budapest, 1999.
- _____. *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (fac-símile). Florença: Studio per Edizioni Scelte, 1988.
- _____. C.P.E. Bach, *Great Keyboard Sonatas*, Series I e II, Nova York: Dover Publications, Inc., 1985.
- _____. *Sonata in B flat* (Wq.161, H.578). Londres: Ed. Nova Music, 1979.

GEORGII, W. *Keyboard Music of the Baroque and Rococo*. Colônia: Ed. Arno Volk Verlag, s.d..

RAMEAU, Jean-Philippe. *Pièces de Clavecin*. Basel: Ed. Barenreiter, 1972.

Gravação radiofônica

C.P.E. Bach: *A inspiração individual – a liberação da forma*. Série de quatro programas produzidos por J. Adolpho Hansen e Lorenzo Mammi – Rádio Cultura, novembro de 1998.



ANEXOS

1. Retrato de C.P.E.Bach: gravura em cobre de Pfenniger, século XVIII – Bachhaus, Eisenach.
2. *Lição em fá maior H.74: Allegretto, arioso ed amoroso*. Urtext - Budapest Konemann Music, Budapest, 1999
3. *Fantasia em dó menor H. 75*. Urtext – Budapest Konemann Music, Budapest, 1999
4. *Sonata Wurttemberg nº 3, em mi menor H. 33*. Urtext – Budapest Konemann Music, Budapest, 1999.
5. *Rondó em dó menor H. 283, Kenner und Liebhaber V* (fac-simile). Studio per Edizioni Scelte, 1988.



Emanuel Bach.

Exempel
nebst achtzehn Probe-Stücken
in
Sechs Sonaten
von
Carl Philipp Emanuel Bach
Versuche
über die wahre Art
das Clavier zu spielen
auf XXVI. Kupfer-Tafeln.

18 „Probestücke“ in 6 Sonaten, W 63/1–6, zu „Verusche über die wahre Art das Clavier zu spielen“,
first edition, title page; Bibliothek der Stadt Leipzig

Allegretto, arioso ed amoroso

This musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked 'Allegretto, arioso ed amoroso'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 1, 6, 11, 16, and 21 are indicated at the start of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo) are used throughout. There are also markings for 'ten.' (tension) and 'P' (piano) in some measures. The piece concludes with a final measure in the fifth system.

K 225

32

4 2 1 5

1 2 1 2 3 4 3

4 3 2 1 2 1 2

3 2 5 3

1 2 1

5 4 2

[illegible]

46

p *f* *ff* *f* *ff*

ten. *ten.*

ff *f*

51

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. The score is divided into measures by vertical bar lines.

56

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1-5). The piece is marked with a '7' in the first measure of the treble staff, indicating a 7/8 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piece ends with a double bar line in the final measure.

61

p *mf* *f* *p* *f*

mf *f* *p*

71

2 1 2 3 5

1 2

5

1 3

2 4

3 2 1 3 2 1

2

ten. 5

p

f

p

f

ff

4 2

1

1 2

3

2 4

1 4 1 5

1

ten. 5

f

ff

76

81

86

91

96

100

K 225

The musical score is for a piece identified as K 225. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The measures are numbered 76, 81, 86, 91, 96, and 100. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). There are also markings for *ten.* (tenuto). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece concludes with a double bar line at measure 100.

Fantasia

Allegro moderato

The musical score for 'Fantasia' (K. 225) is presented in five systems. Each system consists of a piano (treble) staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (f, pp, p). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece is characterized by its rapid sixteenth-note passages and trills.

K 225

This image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is written in a single key signature (one sharp, F#) and includes a variety of musical elements such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece features several complex passages, including rapid sixteenth-note runs and dense chordal textures. Dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (pp). The notation is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

3 4 5 5 4

5

Handwritten musical score for 'The Rose Tree' in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

allegro moderato

This musical score page contains measures 20 through 29 of a piano piece. The tempo is marked 'allegro moderato'. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). It features a variety of musical notations including sixteenth and thirty-second notes, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure 20 starts with a forte (f) chord in the bass. Measures 21-22 show intricate sixteenth-note passages in the treble. Measure 23 features a piano (p) dynamic in the treble and a forte (f) dynamic in the bass. Measures 24-25 include a pianissimo (pp) section. Measures 26-27 show a return to forte (f) dynamics. Measures 28-29 conclude with a fortissimo (ff) section, including a marked 'arpeggio' (arpeggio) in measure 28. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Sei Sonate
per Cembalo,
dedicate

ALL' ALTEZZA SERENISSIMA

di
CARLO EVGENIO

DVCA DI WIRTEMBERG E TECKH,

Conte di Montbeliard, Signore di Heidenheim, Cavalier del Toson d'Oro
e Maresciallo di Campo Supremo dell'inclito Circolo di Svezia &c.

Composte da

Carlo Filippo Emanuele Bach, Musico di Camera
di S.M. il Rè di Prussia &c. &c.

OPERA II^{da}

Alle Spese di Giovanni Guglielmo Windter, Intagliatore in rame
e Compagnia in Norimberga.

N.^{ro} XV. 42 pagine.



Sonata 3

W 49/3, H 33
Berlin, 1743

Allegro

2

tr

tr

tr

piano

forte piano

forte

tr

1.

2.

32

37

41

44

tr

piano

forte

48

piano

tr

forte

forte piano

55

tr

60

piano

piano

forte

66

forte

piano

piano

71

forte

76

piano

piano

81

forte

forte

tr

tr

86

1.

2.

Adagio

2

piano forte

7

tr piano

12

forte piano forte

18

tr piano forte piano

24

forte piano forte piano

30 *forte* *tr*

35 *piano* *forte*

41 *piano* *forte* *piano*

46 *forte*

50 *tr* *pianissimo* *forte* *tr*





K 222

CLAVIER-SONATEN
UND
FREYE FANTASIEN
NEBST
EINIGEN RONDOS FÜRS FORTEPIANO
FÜR
KENNER UND LIEBHABER,
SR. HERZOGLICHEN DURCHL.
PETER FRIEDRICH LUDWIG,
HERZOGEN ZU HOLSTEIN UND FÜRST-BISCHOFEN ZU LÜBECK
UNTERTHÄNIGST GEWIDMET
UND COMONIRT
VON
CARL PHILIPP EMANUEL BACH.

FÜNFTE SAMMLUNG.

LEIPZIG,
IM VERLAGE DES AUTORS.
1785.

Rondo
II.

Allegro.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

Dynamic markings include *son* (sonoro) and *legro* (leggero). The instruction *volti subito.* (turns suddenly) is written at the bottom right of the fifth system.

A tempo or performance instruction *F a* is written below the fifth system.

Handwritten musical score on five systems of grand staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score is written in ink on aged paper.



Bach's Sonatas 5. S.

G



