

O fortepiano na *Coleção Theresa Christina Maria*: propostas para uma *performance* historicamente informada

Parte I - Articulação

Pedro Persone (UNESP)

Resumo: Este artigo apresenta o resultado parcial de uma pesquisa que objetiva, por um lado, a catalogação temática de parte do acervo musical da *Coleção Theresa Christina Maria*: obras para conjunto de câmara e fortepiano solo. As músicas dessa coleção antecederam e sucederam o momento de transição do *toucher* no fortepiano, ocorrido em ca. 1805, quando o toque regular (*non-legato*) da escola vienense se funde com o toque *legato* da escola inglesa, resultando num toque tendendo mais ao *legato*. Por outro lado, a pesquisa realiza o estudo da *performance* histórica pertinente ao período das obras em foco.

Palavras-Chaves: Piano. Forteapiano. Imperatriz Leopoldina. Música no Brasil Imperial. Música do período clássico no Brasil.

The fortepiano in the *Coleção Theresa Christina Maria*: Proposals for a historically informed performance (Part I - Articulation)

Abstract: This article presents partial achievements of a research that has been developed with two objectives. For one side, it aims at the realization of a thematic catalogue of the music and fortepiano solos and chamber groups in the *Coleção Theresa Christina Maria* of the Brazilian National Library. The works of this collection preceded and succeeded the moment of an important transition in the fortepiano touch, which occurred ca. 1805: the common touch (*non-legato*) of the Viennese school blends with the *legato* touch of the English school, resulting in a performance tending to a more *legato* touch. The research also aims at the study of the historical performance applicable to the period of the works in question.

Keywords: Piano. Forteapiano. Empress Leopoldina. Music in Imperial Brazil. Music from the classical period in Brazil.

Introdução

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro abriga um verdadeiro tesouro na sua Divisão de Música: o acervo musical da *Coleção Theresa Christina Maria*. Vasto e praticamente inexplorado, esse acervo contém partituras¹ trazidas e/ou adquiridas por nossas imperatrizes Leopoldina (1797-1826) e Theresa Christina (1822-1889). Nossa pesquisa se concentra em parte do referido acervo: a música de câmara e a música solística para teclado² composta entre 1790 e 1826, conseqüentemente do período da Imperatriz Leopoldina. A escolha desse repertório e período específicos deve-se ao fato de possuir formação como cravista e fortepianista, e por querer revelar a riqueza musical proporcionada por essa descendente dos Habsburgo, treinada em Música e fortepiano pelo verdadeiro estruturador do idioma pianístico vienense: Leopold Koželuh (1747-1818).

¹ Primeiras edições de obras de Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Carl Maria von Weber, entre outros, além de manuscritos e obras raras, sendo em alguns casos exemplares únicos.

² Sendo estas as principais formações instrumentais contidas na coleção.

³ A *performance* historicamente informada é o resultado de um esforço por parte dos intérpretes e pesquisadores no sentido de recriar a *performance* de maneira similar àquela do período da criação das obras em questão. Implica, portanto, na total imersão nos elementos que influenciaram a composição.

Os aspectos da articulação e acentuação musical têm-se mostrado de importância fundamental em minha pesquisa sobre a música européia executada no Brasil imperial. Com abordagem focada na *performance* historicamente informada,³ nossa investigação alia ao estudo da prática interpretativa da época a realização de um catálogo temático do citado repertório.

Em seu prefácio à coletânea de artigos de Frederick Neumann, Paul Henry Lang evidencia o fato de que as notas em uma partitura musical não são ainda música, mas apenas sua imagem virtual em outro *medium*. Para que tal imagem se torne música, ela deve ser convertida em fenômeno acústico; esse fenômeno, por sua vez, estará sujeito à leitura do intérprete para que se torne arte viva. Essa interpretação não é objetiva ou detalhadamente determinada em sua notação gráfica, mas depende do pensamento musical, bem como do conhecimento das práticas musicais aliadas a certas tradições herdadas (cf. NEUMANN, 1982, p. vii-ix). Erudição e domínio das práticas musicais são exatamente as ferramentas que tornarão a *performance* mais fiel à idéia composicional e à prática interpretativa do período e contexto cultural do compositor.

Como seqüência natural de estudos previamente realizados, utilizo a retórica como elemento catalisador. Uma vez que todos os aspectos das práticas interpretativas são elementos do discurso musical, a análise retórico-musical dará as bases para uma execução que coloca o intérprete-fortepianista na posição de intérprete-orador.

Além disso, ao abordar a questão da *performance* dessas obras em nosso país, considero que grande parte desse repertório era de origem austríaca (vienense) num país com influência comercial inglesa, onde o gosto era francês.

Convivendo com a *modinha* e o *lundu*, nossa aristocracia, juntamente com a elite intelectual, podia apreciar também as composições musicais mais refinadas e elaboradas compostas por Ludwig van Beethoven (1770-1827), François Adrien Boieldieu (1775-1834), João Domingos Bomtempo (1775-1842), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Joseph Haydn (1732-1809), Leopold Koželuch (1747-1818), Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791), Sigismund Neukomm (1778-1858),⁴ Ignaz Pleyel (1757-1831), entre outros.

No Catálogo da Biblioteca Nacional (cf.: <http://catalogos.bn.br/scripts/odwp012k.dll?INDEXLIST=partituras_pr:partituras>), focando alguns dos compositores acima citados, podemos ter uma idéia do volume de obras e quais os compositores prediletos. Por exemplo, para Leopold Koželuch, temos quarenta e nove itens; para Jan Ladislav Dussek, dezenove, sendo que um deles “*Oeuvres de J. L. Dussek pour le pianoforte*”, editado em doze volumes pela Breitkopf & Härtel entre 1813 a 1817, contém a obra completa para teclado desse compositor e os exemplares lá contidos são referência mundial. Cramer consta como autor de 29 obras. Cerca de trinta obras de Boieldieu estão presentes no Catálogo. Haydn conta com dezessete títulos sendo que o primeiro deles é “*Collection complete des Sonates de*

⁴ Durante sua estada no Rio de Janeiro com a Missão Artística Francesa de 1816, Neukomm, que foi aluno de Michael e Joseph Haydn, transcreveu para canto e fortepiano vinte modinhas entre as inúmeras compostas por Joaquim Manoel da Câmara. Ao regressar a Paris, Neukomm preparou a coleção para edição. Embora não tenha chegado até nós nenhum volume impresso, utilizamos o manuscrito, MS 7699(I), da Biblioteca Nacional de Paris para nosso registro em *compact disc* da primeira gravação integral mundial das modinhas (Joaquim Manoel da Câmara & Sigismund Neukomm: 20 Modinhas. Luiza Sawaya, canto; Pedro Persone, fortepiano. Lisboa: LS 9802, 1998).

piano d'Haydn” editadas por Pleyel em Paris e que, curiosamente, contém vários pianotrios. Bomtempo está representado por cerca de vinte obras, sendo que seu *Fandango para piano* só existe em um único exemplar, este presente em nossa coleção.

Há obras anteriores a 1790 que certamente foram trazidas por Leopoldina, tais como as coleções de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) intituladas *Für Kenner und Liebhaber* (“Para conhecedores e amadores”): 1.ª Coleção de 1779, 2.ª Coleção de 1780, 3.ª Coleção de 1781, 4.ª Coleção de 1783, 5.ª Coleção de 1785 – faltando apenas a 6.ª que data de 1787. Estas coletâneas são de extrema importância por serem obras formadoras para as gerações futuras, tais como as de Haydn, Mozart e Beethoven. Acredito que a Imperatriz Leopoldina manteve sua prática musical até perto de sua morte, sendo este o principal motivo para colocar o ano de 1826 como data limite da pesquisa. Tal decisão foi resultado de profunda reflexão e estudo laborioso, uma vez que nos arquivos constam também obras interessantíssimas de datas posteriores à sua morte, que, no entanto, tornariam o estudo e o catálogo muito extensos e nos distanciariam de nosso objetivo principal.

Aspectos da coleção de partituras

A impressão de partituras tem sido por séculos o principal meio de disseminação da música. Na segunda metade do século XVIII, uma avalanche de edições musicais foi disponibilizada ao público. Um novo mercado – o da música doméstica – se fazia notar por sua intensa produção e volume de negócios. Graças a essa febre mercadológica, muitas casas publicadoras foram fundadas, e isso resultou em grande número de encomendas. Os compositores tinham trabalho, as editoras pressionavam para lançar obras de música de câmara, principalmente em agrupamentos com fortepiano, que cada vez mais se estabelecia como o sucessor do cravo.

No início do século XIX, com o advento da litografia, que tornou a publicação mais rápida e barata, ocorreu um significativo aumento editorial. Estima-se que, apenas no período entre 1800 e a morte de Beethoven (1827) e Schubert (1828), publicou-se mais música que em todo o período anterior. Ainda assim, as edições mais elegantes continuaram a ser as gravadas,⁵ coexistindo regularmente com aquelas litografadas. Graças à origem nobre das responsáveis pelo acervo musical desta coleção, podemos encontrar partituras dos dois tipos citados. Em alguns casos temos encadernações luxuosas com a borda das páginas em ouro.

Origem do nome da coleção

Após o período da regência, o novo Imperador D. Pedro II casou-se, em 1842, com D. Theresa Christina Maria Bourbon (1822-1889), princesa das duas Sicílias. Theresa Christina Maria nasceu em 14 de Março de 1822, em Nápoles. Era a filha mais nova do rei Francesco I e de sua segunda esposa, Maria Isabel de Bourbon. Em 1843 Theresa Christina veio ao Brasil.

A Imperatriz era uma mulher de grande cultura. Conhecida como “a Imperatriz arqueóloga”, cultivou todos os campos do conhecimento, incluindo artes, religião e música. Quando de sua mudança para o Brasil, trouxe em sua companhia artistas, intelectuais, cientistas, músicos, artesãos, junto a coleções de obras de arte

⁵ Isto é, música estampada em papel através de matriz em metal.

e de documentos de grande valor. Deu suporte a músicos brasileiros, tais como o compositor Carlos Gomes (1836-1896), que foi enviado para estudar na Europa. Com o advento da República e, conseqüentemente, fim do governo imperial, mudou-se para a cidade de Porto, Portugal, onde faleceu em 28 de Dezembro de 1889. A coleção porta o nome Theresa Christina por uma exigência de D. Pedro II quando da doação à Biblioteca Nacional.⁶

O professor da Imperatriz Leopoldina

Nas cortes, onde tradicionalmente se ensinava música com o cravo, o fortepiano passou a ser o instrumento obrigatório. Assim, em Viena o conceituado pianista e compositor Leopold Koželuh (1747-1818) foi o escolhido para ensinar as filhas do Imperador Franz Joseph (1768-1835).

Koželuh, nascido na Bohemia (hoje República Tcheca) foi batizado com o nome de Jan Antonín, mas logo assumiu o nome Leopold para não ser confundido com um primo mais velho que tinha o mesmo nome e também era músico. Recebeu sua educação musical básica em Velvary, sua cidade natal, seguindo os estudos em *Praha*. Em Praga teve a oportunidade estudar com František Xaver Dušek (1731-1799). Após experimentar algum sucesso com *ballets* e pantomimas em Praga, Koželuh se estabeleceu em Viena no ano de 1778. Na capital austríaca passou a ser respeitado como pianista, compositor e professor. Seu sucesso era tão grande que pode recusar o convite de suceder a Mozart em Salzburg.

A partir de 1784, funda sua própria editora. Apesar de percorrer todos os gêneros musicais, seu foco principal foi sempre o fortepiano – sonatas solo, piano-trios e concertos para piano. Sua reputação foi tão sólida que fontes da época atribuem a ele o estabelecimento do estilo idiomático do piano, possibilitando que este suprimisse o velho cravo definitivamente. Foi um dos grandes representantes boêmios do estilo clássico vienense.

Por ter sido professor de música das filhas de Franz Joseph⁷, Leopold Koželuh está diretamente ligado à nossa história musical através da Imperatriz Leopoldina. Ela o descrevia como extremamente rigoroso (KANN, 2006, p. 65), e o seu carinho pelo mestre Koželuh pode ser observado em uma carta a seu pai (Viena, 21 de Novembro de 1813): “...*Amado papai, tenho um pedido à sua bondade: Koželuch recebeu a notícia de que seu filho está preso em Blois, perto de Orleans. Peço-lhe que se lembre dele na troca dos prisioneiros.*” (*Ibidem*, p. 209). Quando a corte em Schönbrunn recebeu o Czar da Rússia, o Príncipe da Baviera, a Princesa Táxis e o Rei da Dinamarca, Leopoldina conta a sua diletta irmã Marie Louise⁸ (carta de Schönbrunn, 28 de Setembro de 1814) que Koželuch estava muito zangado por ela não poder estar tendo as aulas de piano, devido às intensas atividades com os visitantes (*Ibidem*, p. 215). Em outra carta de Viena, 27 de Março de 1813, Leopoldina conta a Maria Luisa que “...*ontem a noite toquei*

⁶ Aqui eu inseriria uma nota + ou - assim: “Diversas fontes citam a doação feita pelo Imperador Pedro II, quando de seu exílio do país.”

⁷ Franz Joseph II foi o último imperador do Sacro Império Romano, reinando de 1792 a 1806, quando o dissolveu. Em 1804 ele fundou o Império Austríaco, tornando-se Franz I da Áustria. A Imperatriz Leopoldina, casada com D. Pedro I, e Marie Louise, segunda mulher de Napoleão Bonaparte, são filhas de Franz Joseph com sua segunda esposa, Maria Teresa de Bourbon (1772-1807).

⁸ Marie Louise (1791-1847), segunda esposa de Napoleão Bonaparte ou Napoleão I, foi Imperatriz da França entre 1810-1814.

para o querido papai um balé muito bonito, com dois violinos, viola e violoncello, composto por Koželuch...” (Ibidem, p. 198). Em outra carta a Marie Louise (Viena, 4 de Outubro de 1816) ela conta “...o coitado do Koželuch está sofrendo de terríveis dores de dente. Agora estou mais empenhada na música, que é muito apreciada no Brasil, e quero aproveitar todas as oportunidades para me tornar popular em meu futuro país.” (Ibidem, p. 250).

Em 7 de Maio de 1818 Leopold Koželuh faleceu. Leopoldina veio a saber um pouco mais tarde e, em carta a Marie Louise (São Cristóvão, 1.º de Outubro de 1818), ela escreve “...Lamento muito pelo pobre Koželuch; sou-lhe muito grata, agora que valorizo muito mais a música.” (Ibidem, p. 346).

Aspectos das práticas interpretativas do período

A importância de elementos formadores das práticas interpretativas é fundamental para a execução de obras desse período, mesmo que, no classicismo vienense, não nos defrontemos com uma partitura com características tão específicas como algumas do período barroco: *préludes non mesurés*, que não trazem nenhuma barra de compasso; nenhuma forma de tablatura, como no caso da obra de teclado de Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707); oito claves (sol 1.ª e 2.ª linhas, fá 3.ª e 4.ª, dó 1.ª, 2.ª, 3.ª e 4.ª linhas) que se alternam afim de manter a escrita musical sempre dentro das pautas evitando as linhas suplementares; pauta de 11 linhas para a mão esquerda como em partituras italianas do século XVII para teclado; temperamentos tendendo mais ao desigual (uma vez que seria impossível determinadas modulações de um Beethoven em temperamento *meantone*, por exemplo). Enfim, uma aparente semelhança com as formas atuais de notação podem causar equívocos interpretativos.

Por uma relativa homogeneidade na notação musical do classicismo, esse repertório sempre foi abordado como uma viva e continua tradição pelos músicos de formação tradicional. A música do período clássico era vista como o início de um “repertório standard”.⁹ Sua performance não requeria¹⁰ pesquisa ou entendimento especial além do oferecido pelo ensino musical regular. Assim, a música compreendida entre os compositores Christoph Willibald Gluck (1714-1787) a Franz Schubert (1797-1828), por sua relativa simplicidade notacional e familiaridade para o músico moderno, não despertou a necessidade urgente – sentida por intérpretes e pesquisadores dos períodos anteriores ao classicismo – de uma profunda pesquisa sobre a prática da performance historicamente informada referente ao período clássico.

Entretanto, este conjunto de obras, sendo continuamente manejado através de muitas gerações, não pode ter permanecido inalterado;¹¹ pelo contrário, mudou e muito. Vale mencionar, como uma das raras exceções à regra, a importância documental do prefácio deixado por Friedrich Conrad Griepenkerl (1782-1849) em sua edição da *Fantasia Cromática e Fuga* de J. S. Bach. Neste texto que foi traduzido e

⁹ Geralmente as peças clássicas iniciavam um recital e serviam para “aquecer” o intérprete antes das peças que “realmente interessavam”, isto é, aquelas do período romântico ou posteriores.

¹⁰ Uso este verbo no tempo passado, pois nos dias de hoje todo músico, mesmo aqueles com uma formação tradicional, não ignoram mais a importância da performance historicamente informada.

¹¹ É importante ler os escritos de Carl Czerny (1791-1857) dos comentários de Beethoven sobre o toque “choppy” de Mozart, e isso com apenas duas gerações de diferença. “Mozart has a fine but ‘cut up’ manner of playing, no legato (sic).”

publicado por Miklós Spányi,¹² Griepenkerl deixa o testemunho sobre a maneira de tocar clavicórdio de Bach, que lhe foi ensinada por Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), que havia estudado com Wilhelm Friedmann Bach (1710-1784) e foi amigo de Carl Philipp Emanuel Bach.¹³ (SPÁNYI, 2000)

A música para piano do período clássico sempre foi considerada como concebida para instrumentos débeis, assim, para compensar tal debilidade superestimava-se e carregava-se nos fraseados e articulações (ou o que era ainda pior: na ausência destas) totalmente estranhas ao estilo daquela música – tais excessos só eram lógicos para um piano, um estilo e uma técnica de interpretação muito posteriores ao período clássico.

Para estabelecermos, hoje, uma performance historicamente informada sobre a música clássica, as questões a serem respondidas são as mesmas que se aplicam a todos os outros períodos:

- qual o *medium* (instrumental) adequado;
- quais as técnicas de *toucher*¹⁴ ou timbres vocais apropriados;
- como reconhecer aspectos não notados, parcialmente notados ou erroneamente notados na partitura;
- qual o tamanho físico, a dimensão sonora e a capacidade de recursos da dinâmica, bem como o ambiente acústico apropriado ao instrumento;
- como realizar ornamentos escritos ou indicados de forma abreviada e onde realizar os não indicados;
- como realizar as diversas articulações indicadas, subentendidas ou desejadas por determinado autor.

Com todos estes itens estabelecidos, o intérprete do século XXI deve ter a mais firme determinação para começar a construir sua interpretação, que envolverá o aprendizado de como chegar ao estilo da música do período clássico com toda a gama de afetos através da retórica musical, sem buscando a trilha da intenção composicional. Tal volume e nível de informação de nossa contemporaneidade faz com que, mesmo intérpretes que executam instrumentos modernos, não possam mais ficar alheios à abordagem historicamente informada.

O fortepiano

Três quartos de século depois de sua invenção, o fortepiano substituiu o cravo e o clavicórdio, pois suas qualidades sonoras se mostravam ideais para o novo idioma da era clássica.¹⁵

Seu nome é uma simplificação do título utilizado inicialmente.¹⁶ Desde 1698 o construtor de cravos Bartolomeo Cristofori (1655-1731) trabalhava em um novo projeto: o Arpicimbalo ou clavicembalo col forte

¹² In: wwkbank.harpsichord.be/Griepenkerl.pdf.

¹³ Ao contrário do que muito tem se apregoado, inclusive em livros sofríveis escritos no Brasil, os filhos de Bach tinham grande respeito e admiração por seu pai.

¹⁴ Entendo por *toucher* a técnica utilizada pelo executante para atingir um almejado resultado sonoro. O *toucher* será o suporte técnico para a bela execução das articulações e acentos necessários à música e compreende a produção do som desde sua preparação, execução (ou ação), manutenção e abandono (ausência de ação). Desde a utilização do termo por François Couperin (1668-1733) como título de sua obra didática *L'art de toucher le clavecin* (Paris, 1717), *toucher* ficou diretamente relacionado à execução ao teclado, apesar de se aplicar aos diversos instrumentos musicais.

¹⁵ Herdado das sonatas italianas para teclado, o idioma clássico vinha carregado de lirismo em suas melodias, que eram sustentadas por um acompanhamento mais simples, com uma tendência a manter o *basso Alberti* como uma de suas principais características.

¹⁶ Tal título não foi dado por Cristofori, que se referia ao novo instrumento como *Arpicimbalo*.

e piano, ou seja, um cravo com forte e fraco – um instrumento que permitia gradações dinâmicas de forma mais explícita que o cravo. Isso somente seria possível com a utilização de martelos em lugar dos tradicionais plectros. Somente em meados do século XVIII, Gottfried Silbermann (1683-1753) e seu sobrinho, Johann Andreas (1712-1783), copiando o modelo de Cristofori, conseguiram uma divulgação maior desse instrumento. Entretanto, o fortepiano só começaria a ocupar seu devido lugar nas mãos do construtor Johann Andreas Stein (1728-1792). O instrumento de Stein, de Augsburg, antigo aprendiz dos Silbermann, seria a base para todos aqueles de Viena. Tais instrumentos eram de cinco oitavas¹⁷ e utilizavam a famosa “Prellmechanik”, usada até boa parte do século XIX e conhecida também como “mecânica vienense”. Os fortepianos de cinco oitavas eram os instrumentos utilizados por Mozart, Haydn e pelo jovem Beethoven (até seu Op.53) e, para tais instrumentos foi destinada a maior parte do repertório clássico e pré-romântico. Nas primeiras décadas do século XIX o fortepiano começou a crescer em extensão, inicialmente nos agudos e por fim nos graves. Os pianos de Conrad Graf (1782-1851) eram famosos, elogiados por Beethoven e Schubert. Um instrumento Graf de seis oitavas e meia foi o presente de casamento, oferecido pelo construtor a Clara Schumann. Este fortepiano, por fim, ficou com Johannes Brahms.

O fortepiano vienense, com seu pequeno martelo de madeira coberto por couro (algumas vezes com uma marteleira redonda e oca) podia realizar toda a gama de intenções da estética requerida pelos autores clássicos. Estes instrumentos oferecem um ataque imediato com um *cantabile* seguido por um rápido *decay* de sonoridade estancado ainda mais graças ao eficiente abafador, o que contribui ainda mais à articulação dessa música “falante”. A música “falante” resulta da noção de relaciona-la ao discurso, ou de pensar a música enquanto linguagem. Tal eloquência só pode ser manifestada quando do uso da correta inflexão e prosódia.

O conceito de equiparação da música com a fala, em se considerando ambas como linguagens, implica em que a clareza do sentido só pode ser alcançada pelo uso correto de articulações, acentuações e inflexões. A prosódia, em cada idioma, nos ensina que certas partes da palavra devem ser acentuadas enquanto outras, amenizadas.

Em palestras ou *master-classes* explico que as particularidades do *toucher* do fortepiano vienense estão para a música clássica vienense assim como determinadas frases estão para nossa língua. Um exemplo demonstra que apesar de possuir o domínio da nossa língua, de nossa gramática e até mesmo possuir um vocabulário significativo, um estrangeiro, digamos um de nossos vizinhos das Américas, tendo que pronunciar a frase *Cair no poço não posso*, será perceptível ser outra que não o português brasileiro sua língua materna.

A articulação ao teclado não depende somente da habilidade do executante, mas em grande parte da natureza e da qualidade do instrumento utilizado. Assim, se estiver à disposição um instrumento adequado e o intérprete dominar as nuances do *toucher* dentro dos limites de estilo, com certeza não passaremos musicalmente pela situação descrita acima. Jamais alcançaremos uma clareza de sentido na música de Mozart, Haydn, Beethoven e Schubert em um Steinway.

¹⁷ Ou um pouco mais: cinco oitavas e duas notas, posteriormente cinco oitavas e meia, seis e, finalmente, seis oitavas e meia. Esta ampliação na extensão do teclado ocorreu gradativamente nos anos do classicismo e do pré-romantismo até chegar a sete oitavas depois de 1852.

Articulação

Para iniciar um estudo sobre as práticas interpretativas, decidi fazer um levantamento da literatura disponível sobre um dos aspectos mais importantes da *performance*: a articulação.

Mesmo antes do início do período barroco até por volta da metade do século XIX, a música foi guiada por princípios retóricos, isto é, pelos mesmos princípios que regem a linguagem falada ou o discurso oral. Acredito que sobre a ligação entre o discurso musical e o discurso falado no período barroco, muito se tem escrito (PERSONE, 1991, p. 23-40). É relevante para este estudo demonstrar que no século XIX, apesar de escritos de um Hanslick, muitos autores ainda pensavam a música como linguagem. Em seu livro sobre práticas interpretativas dos períodos clássico e romântico, Clive Brown explica que apesar das semelhanças apresentadas nos excertos abaixo, o entendimento da teoria e da prática difere no decorrer dos anos (1999, p. 139).¹⁸ Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842) escreveu em seu *L'Art du violon: nouvelle méthode*, Paris, 1834: “As notas são usadas na música como as palavras no discurso, pois elas são utilizadas para construir uma frase, para criar uma idéia; conseqüentemente se deve usar pontos finais e vírgulas tal como em um texto escrito, para distinguir suas sentenças e suas partes, e para tornar (a música) mais fácil de entender” (apud BROWN, 1999, p. 139). Charles de Beriot (1802-1870) em seu *Méthode de violon*, Mainz, 1858, inicia sua discussão sobre pontuação musical com a afirmação: “A pontuação em música, como em literatura, é para marcar os pontos de repouso necessários: acrescento, ainda, que na música a pontuação é mais importante que em literatura, pois os pontos de repouso são indicados de forma mais absoluta devido ao rigor do tempo” (idem). Andreas Moser (1859-1925) e Joseph Joachim (1831-1907) no *Violinschule*, Berlin, 1905, ainda afirmavam que a divisão e separação de frases têm “o mesmo significado para a música como articulação e pontuação têm para o fala” (Idem, ibidem).

O entendimento da música como a “linguagem dos sons” sempre foi uma unanimidade entre os teóricos dos períodos barroco e clássico; por esta razão, a articulação, ao lado da acentuação, se torna um dos principais eventos no discurso musical. Através da clara articulação, o ouvinte pode identificar um bom intérprete. A articulação é um elemento essencial para a realização do discurso retórico-musical e, por não ser completamente notada nas partituras do século XVIII, esperava-se que sua execução surgisse, também, do conhecimento do intérprete. Este, guiado pela transmissão de um mestre e pela prática.

A articulação irá influenciar diretamente o *toucher*. Assim, a primeira questão que se apresenta é: o que é articulação? Segundo o Dicionário Aurélio, articulação (do latim *articulatione*) significa: 1. Ato ou efeito de articular. 2. Pronúncia distinta das palavras. Mais adiante, explica a citada fonte que em fonética, articulação é cada uma das três fases do movimento dos órgãos fonadores envolvidos na emissão de um fonema (FERREIRA, s.d, p. 142). Essa parte nos interessa diretamente, pois trata da linguagem e, uma vez que o compositor do período clássico vê a música como linguagem, podemos trabalhar nas semelhanças.

Em Música, articulação é a maneira pela qual o intérprete agrupa as notas umas às outras, sendo o principal componente da frase (BAKER, 1995, p. 22). O *Harvard Dictionary of Music* traz uma definição

¹⁸ Todas as traduções, a menos que indicadas, são do Autor.

ainda melhor: (1) em performance, as características de ataque e decay de notas únicas ou grupos de notas e os meios pelos quais características são produzidas. Assim, por exemplo, *legato* e *staccato* são tipos de articulação. Em instrumentos de cordas isto se deve às arcadas, em instrumentos de sopro aos golpes de língua (*tonguing*) (RANDEL, 2003, p. 60). Nos instrumentos de teclado, o dedilhado determina as articulações. Articulação envolve vários aspectos da voz ou dos instrumentos, que determinam como o início e o final das notas são executadas. Henrique Autran Dourado (1998, p. 23) sugere que:

é necessário definir expressões como **golpe de arco**, **arcada** e **articulação**.

(...) **golpe de arco** – refere-se, primordialmente, ao repertório de maneiras diferentes de se articular uma única nota ou grupo de notas em determinada célula musical por meio de um gesto técnico específico, passível de ser identificado e denominado por uma expressão particular. (...) **arcada**, diz respeito ao conjunto de sinais gráficos, como ligaduras de arco, pontos e sinais de direção que, combinados, representam a maneira de se executar determinado trecho musical. Em nível gráfico, deve-se entender arcada como a seqüência de sinais indicativos dos movimentos empregados pelo arco para a execução de um trecho musical específico.

(...) **articulação**, cabe lembrar que o termo não é exclusivo dos instrumentos de arco: ele serve para designar, de forma geral, maneiras de se imprimir diferentes características de ataque à execução de um ou mais sons, independentemente das particularidades físicas da natureza do instrumento musical (...).

De maneira similar à contribuição das categorias de acentuação no caráter intentado em uma peça, os diversos tipos de articulação também foram discutidos por músicos dos séculos XVIII e XIX. As articulações podem ser sugeridas pelo compositor através de pausas ou por sinais de articulação. Encontramos nas partituras expressões como *stacatto*, *spicatto* (o sentido de *spicatto* e sua forma de execução, assim como do *detaché* irão variar de acordo com o período histórico), *legato*, *portato* e *tenuto*, embora seus símbolos sejam encontrados com maior frequência. Os sinais de articulação apareceram relativamente tarde na história da notação musical. Eram raros durante o século XVII e permaneceram escassos, também, no decorrer do XVIII.

As funções de acentuação e articulação são similares e estão intrinsecamente ligadas definindo a estrutura musical. Articulação se opera na música em dois campos: o estrutural e o expressivo. No primeiro se apresenta em frases e seções musicais, no segundo em notas e *figurae* que formam o discurso musical.

Sobre acentuação o Aurélio nos diz que é o *ato, modo ou sistema de acentuar na fala ou na escrita*, e que acentuar vem do *latim medieval accentuare*. 1. Empregar acento 2. Enunciar, pronunciar com os devidos acentos (*sílabas de um vocábulo*) 3. Pronunciar com clareza ou com intensidade, dar realce ou ênfase (FERREIRA, s.d, p. 22). Em Música acentuação diz respeito à prosódia musical e significa dar ênfase a determinada nota (BAKER, 1995, p. 3).¹⁹ *The Harvard dictionary of Music* nos ensina que acentuação é: 1) Ênfase em um nota ou acorde. O acento é dinâmico quando a nota ou acorde é mais forte em seu contexto, é tônico quando (a nota ou acorde) é mais agudo, e é agógico quando (a nota ou acorde) é de maior duração.²⁰ Neste verbete podemos ler, ainda, que “em música mensurada [...],

¹⁹ Accent. A stress, or added emphasis given to a note.

²⁰ Accent. (1) Emphasis on one pitch or chord. An accent is dynamic if the pitch or chord is louder than its surroundings, tonic if it is higher in pitch, and agogic if it is of longer duration. In measured music [see Meter], the first beat of each measure is the strong beat and thus carries a metrical accent. The creation of regularly recurring metrical accents depends on the manipulation of groups of pitches or chords (e.g., according to the principles of tonality) and not solely on the placement of dynamic, tonic, or agogic accents.

o primeiro tempo de cada compasso é o tempo forte e, portanto, carrega um acento métrico. A criação de acentos métricos recorrentes regulares dependem da manipulação de grupos de notas ou acordes (por exemplo, segundo os princípios da tonalidade), e não apenas sobre a localização de acentos dinâmicos, tônicos, ou agógicos” (RANDEL, 2003, p. 3).

Em seu grande tratado sobre a arte de tocar instrumentos de teclado, *Klavierschule*, 1789, Daniel Gottlob Türk (1750-1813) nos ensina que:

A seção principal de uma composição musical é aproximadamente a mesma como é entendida em uma seção completa de um discurso falado. Uma frase musical, de qual pode haver várias em uma seção principal, seria como aquela a que se chama frase no discurso (falado) e será separada da frase seguinte por um ponto final (.). Um ritmo musical (Rhythmus) pode ser comparado a uma unidade menor do discurso (falado), que se marcaria com dois pontos (:) ou ponto e vírgula (;). O motivo da frase (Einschnitt²¹), como a menor unidade, seria como no discurso separada por uma vírgula. Se alguém quer também de acrescentar uma cesura (Cæsura), teria que compará-la com a cesura de um versículo. (TÜRCK, 1982, p. 332-333)

O fortepianista, tanto quanto o cravista e o clavicordista, deve ter um vasto repertório de articulações; ainda mais do que estes, o executante de fortepiano necessita ter um total controle de peso dos dedos para diversidade de ênfases em todas as vozes.

Esse discurso retórico-musical está presente em todos os níveis de uma obra desde sua concepção até a sua recepção, isto é, do compositor ao ouvinte, passando necessariamente pela figura do intérprete, que é conduzido não somente pelo completo entendimento da notação musical, mas principalmente, pelo conhecimento dos preceitos retóricos. A articulação nessa época era, portanto, algo óbvio para o músico que se orientava pela prosódia musical, que por sua vez era orientada pela retórica. Sendo óbvios ao intérprete, nem sempre esses sinais de articulação eram notados nas partituras; a maioria dos compositores anteriores ao romantismo foi, de certa forma, inconsistente no que se refere aos sinais de articulação em suas obras; e isto merece especial atenção dos intérpretes.

Mesmo em partituras do século XIX, onde os compositores deram mais ênfase na notação de sinais de articulação e dinâmica, o executante tem uma grande responsabilidade em decisões sobre aspectos de acentuação e de articulação. Tal responsabilidade é muito maior em obras que apresentam pouca ou nenhuma indicação. A acentuação é um dos importantes princípios básicos determinantes do estilo em performance. Apesar disso, é um aspecto pouco investigado dentro do conhecimento das práticas interpretativas históricas. Neste campo, como em tantos outros, abundam conceitos errôneos tanto da parte de teóricos quanto de intérpretes.

O período histórico que ora focamos, o final do classicismo e sua passagem ao romantismo, testemunhou mudança e expansão em aspectos formais, em aspectos de execução instrumental, em transformação organológica e em meios de expressão.

Os músicos de formação pós-romântica entendiam a articulação através da técnica vocal/instrumental e não da linguagem musical. No que se refere à música do período clássico, podemos dizer que a articulação resulta da união dos dois princípios. Tem propriedades técnicas, pois produz-se através de arcadas, golpes

²¹ *Einschnitt* é, literalmente, uma cesura ou corte e foi geralmente usada para significar não apenas a articulação entre frases ou figuras musicais, mas também na própria frase ou figura.

de língua ou dedilhados, devendo esse processo ser realizado com muito cuidado, uma vez que a Música clássica requer esta técnica de maneira extremamente precisa e clara. Articulação tem, também, propriedades de linguagem, uma vez que através dela se produz a própria eloquência do discurso musical, sendo, portanto, o principal aspecto da linguagem musical do período clássico. São os diferentes aspectos das arcadas, golpes de língua e dedilhados que produzirão as diferentes e variadas expressões.

Em seu excelente livro sobre práticas interpretativas do período clássico, Sandra Rosemblum nos ensina que em performance musical, a articulação produz a delimitação de motivos ou idéias musicais agrupando, separando e relacionando notas através de acentuação. Seja indicada pelo compositor ou definida pelo intérprete, é o principal elemento para o contorno interno das frases e – aliada a atividades harmônicas e rítmicas – o elemento essencial para a clareza dos segmentos melódicos e extensão das frases (ROSEMBLUM, 1988, p. 144).

A hegemonia estilística que emanava de Viena foi reconhecida por todos os seus contemporâneos, assim como o é até hoje. Hoje, todo desenvolvimento musical dos anos 1770 até a segunda década do século XIX pode ser considerado dentro do estilo clássico. O estilo clássico vienense teve seus próprios códigos, bem distintos de outras escolas. Dentro do estudo do estilo vienense, é de grande valor uma análise organológica. Nessa análise, torna-se esclarecedora a escola de construção pianística germano-vienense.

Alguns elementos organológicos

Como foi dito anteriormente, o fortepiano vienense segue as linhas de construção estabelecidas por Johann Andreas Stein, de Augsburg. Os instrumentos de Stein foram elogiados pelo próprio Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791)²² (MacCLINTOCK, 1979, p. 380-381). Em Viena se buscou uma construção mais sólida, e uma das grandes contribuições foi a adição do *back-check*,²³ melhorando sensivelmente a repetição. A mecânica vienense ou *Prellmechanik* se caracteriza por uma ação muito leve com um teclado de pequena profundidade.²⁴ Num fortepiano da escola vienense, podemos ter até dois acionadores de registro acima dos joelhos²⁵ – o que não é a melhor opção para se levantar os abafadores. Os pequenos martelos são recobertos com couro e os abafadores são extremamente eficientes.

Estas características nos conduzem, inevitavelmente, à comparação com instrumentos de outras escolas. A única escola a demonstrar uma linha de construção consistente a ponto de rivalizar com a vienense é a escola inglesa. Os instrumentos ingleses são de construção ainda mais sólida e com uma mecânica bem distinta da vienense. Seu teclado é muito mais pesado e profundo. Desde o início o piano inglês foi concebido com pedais em lugar da joelheira vienense. Outra característica importante é que os abafadores ingleses são extremamente ineficientes.

²² Carta de Mozart a seu pai (Leopold Mozart) em 17-18 de Outubro de 1777.

²³ O *back-check* é uma peça adicionada por Anton Walter à mecânica do fortepiano vienense, onde repousa a cabeça do martelo logo após percutir a corda. Esta peça, ao tempo em que impede o martelo de rebater indesejadamente na corda, melhora sensivelmente a repetição.

²⁴ Enquanto num piano moderno são necessários 50 gramas de peso no dedo para se conseguir um *mezzo-forte*, num fortepiano vienense se consegue com apenas 9 gramas.

²⁵ De maneira geral o *knee-lever* direito libera os abafadores e o esquerdo aciona um feltro entre os martelos e as cordas para um efeito mais doce.

Apenas nessa breve descrição dos dois estilos de construção de instrumentos podemos notar a imensa distância conceitual entre o piano vienense e o piano inglês. Poderíamos mesmo arriscar a dizer que a escola vienense buscou um clavicórdio mais sonoro e a inglesa um cravo mais expressivo. Ora, mesmo com a ausência das facilidades de comunicação do mundo moderno, os músicos viajavam e trocavam informações. Mozart tocou na Inglaterra, Stephan Storace (1762-1796) morou em Viena, Muzio Clementi (1752-1832) realizou uma perfídia com Mozart na Áustria. Surge então a pergunta: por que demorou tanto para que houvesse uma uniformização na construção? Por que não se associou, por exemplo, a eficiência do abafador vienense à praticidade do pedal inglês?

Os dois estilos

As questões formuladas acima nos remetem ao ponto que sempre definiu a construção instrumental: o estilo e a estética requeridas pelos músicos. Por esse motivo acredito ser pertinente a apresentação de duas posições fundamentais das duas escolas pianísticas. Por um lado, Daniel Gottlob Türk (1750-1813) representando o pensamento estético germano-austriaco; e por outro lado, o italiano Muzio Clementi (1752-1832), o verdadeiro fundador da escola pianística inglesa. O exemplo que focamos é o de uma passagem que não apresenta uma notação de ligaduras nem de *staccati*. Seguem as opiniões contidas nos dois tratados da época:

Türk (*School of clavier playing*, 1789):

Para notas que devem ser tocadas de maneira comum (isto é, nem destacadas nem ligadas) o dedo deve deixar a tecla antes da duração total requerida pela figura. Consequentemente as notas em **a** são tocadas aproximadamente como em **b** ou **c**, dependendo das circunstâncias. Se houver misturadas notas que devam ser mantidas por sua duração total, então *ten.* ou *tenuto* é escrito sobre elas (**d**).²⁶ (TÜRCK, 1982, p. 345, §40)



Exemplo 1 – Türk, Clavierschule.

Clementi (*Introduction to the art of playing on the piano forte; containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*, 1801):

A melhor regra geral é manter abaixadas as teclas do instrumento pela duração total de cada nota... Quando o compositor deixa o *legato*²⁷ e o *staccato* ao gosto do intérprete, a melhor regra é aderir, preferencialmente, ao *legato*; deixando o *staccato* para dar espírito ocasionalmente a certas passagens, demonstrando assim a superior beleza do *legato*.²⁸ (CLEMENTI, 1974, p. 8)

²⁶ “For tones which are to be played in customary fashion (that is, neither detached nor slurred) the finger is lifted earlier from the key than is required by the duration of the note. Consequently, the notes in **a** are to be played approximately as in **b** or **c**, depending on the circumstances. If there are some notes intermingled which should be held out for their full value, then *ten.* or *tenuto* is written over them (**d**).”

²⁷ Em geral *legato* significa a conexão não interrompida das notas. Em instrumentos de teclado, a impressão do *legato* geralmente requer que o volume de uma nota se mescle com o final da nota precedente.

²⁸ “The best general rule is to keep down the keys of the instrument, the full length of every note... When the composer leaves the *legato*, and *staccato* to the performer’s taste, the best rule is to adhere chiefly to the *legato*; reserving the *staccato* to give some spirit occasionally to certain passages, and to set off the higher beauty of the *legato*.”

O tratado mais importante em idioma alemão que antecedeu ao de Türk foi o de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788): *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*.²⁹ Nesse tratado, uma passagem semelhante à de Türk pode ser encontrada:

§ 22. As notas que não devem ser nem *staccato*, nem ligadas, nem sustentadas são tocadas apenas com a metade de seu valor, a menos que a palavra *ten.* (sustentada) esteja indicada; neste caso tem-se que sustentá-las. As notas deste tipo são geralmente colcheias e semínimas; nos andamentos lentos e moderados, não se deve tocá-las sem força, mas sim com ânimo e com um leve acento. (BACH, 1993, p. 108)

Conteúdo semelhante é encontrado no livro de Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) *Anleitung zum Clavierspiel* (1765), onde ele apresenta o *toucher* em três categorias: *legato*, *détaché* e “movimento ordinário”.³⁰

Em contraste direto à ligadura está o *détaché* que consiste em sustentar a nota não por seu valor total de duração, mas só aproximadamente pela metade de seu valor. Isto é indicado por pontos colocados acima ou abaixo das notas... Tanto ligadura como *détaché* são contrários à progressão ordinária, que consiste em levantar rapidamente o dedo da tecla precedente pouco antes de se tocar a próxima nota. Este método ordinário de progressão nunca é indicado, uma vez que sempre é presumido. (TROEGER, 1987, p. 79)

Logo após o trecho transcrito mais acima, Türk, dedicado pedagogo, expõe os pontos em que discorda especialmente de C. Ph. E. Bach dizendo que, se tomado como regra geral, este tipo de toque parece não ser o mais adequado e enumera suas razões:³¹

- 1- O caráter de uma composição necessita de uma variedade de restrições a esse respeito;
- 2- A distinção entre a nota que é destacada e a que é tocada de maneira comum é praticamente abolida;
- 3- A execução provavelmente se tornaria muito entrecortada, se todas as notas não ligadas durassem apenas a metade de seu valor e, conseqüentemente, a segunda metade seria uma pausa, como demonstrada acima no Exemplo 1, letra “e”.

Türk foi tão sério e cuidadoso que seu livro – trazendo mais de quatrocentas páginas – abrange praticamente todos os aspectos da instrução musical. Ele descreve os vários instrumentos de teclado, notação musical, dedilhado, ornamentação e execução musical. Além das 48 sonatas para teclado, Türk nos deixou uma coleção de 120 pequenas peças que podem ser entendidas como ilustrações de articulações nas diversas figuras musicais propostas.³²

Segundo Richard Troeger, articulação e legato podem ser divididos em quatro níveis básicos, sendo que o segundo e o terceiro níveis são bem relacionados:

staccato e toque *détaché*;

²⁹ Em minha opinião, este tratado deveria ser estudado por todo tecladista desejoso em aprofundar seu conhecimento.

³⁰ Uma outra categoria poderia ser incluída aqui, o *overlegato*, que consiste num quase “pedal de dedo”. Por falta de citação desta categoria nos tratados da época em questão, não está incluída no corpo deste texto. No entanto, em tratados anteriores como o de Saint-Lambert há uma explicação de tal procedimento. Beethoven aconselha-o, com escrita de próprio punho, na cópia dos exercícios de Crämer que ele utilizava para ensinar piano a seu sobrinho Karl.

³¹ O tratado de Türk, conhecido como sucessor daquele de Carl Philipp Emanuel Bach, merece um estudo ainda maior por ser muito mais detalhado nas questões de *toucher*, articulação e expressão.

³² *120 Leichte und angenehme Handstücke für Anfänger im Clavier Spiel*. Courlay: Editions Fuzeau, 2006.

- “*legato* estruturado”: uma quase conexão das notas;
- *legato* simples e limpo: uma ligação das notas;
- *overlegato*: onde as notas são sustentadas até mesmo depois de sua duração (TROEGER, 1987, p. 66). Esta última categoria, poderíamos denominar “pedal de dedo”.

Neste estudo, a ênfase especial na questão da articulação do *toucher*, deve-se à extrema importância deste aspecto na música vienense, como foi demonstrado nas citações acima. Além disso, o *toucher* é afetado pela maneira em que toda uma gama de graus e formas de espaçamento entre as notas é efetuado. Esse espaçamento – o silêncio – é o elemento que faz a diferença de execução entre um intérprete e outro. Assim como as arcadas e os golpes de língua definem as articulações nos instrumentos de cordas e sopro, o dedilhado as define no teclado.

Para o estudo do *toucher* é necessário o esclarecimento de alguns aspectos. Em português não temos um termo único e preciso para determinarmos a qualidade de uma ligadura. Por esse motivo utilizamos necessariamente as expressões “ligadura de frase” ou “ligadura de duração”. Neste estudo tomo a liberdade de utilizar os termos em inglês e francês para estes dois casos. Nas citações seguintes, encontram-se as definições necessárias:

*Slur: A curved line under or over two or more notes signifying that they are to be played legato.*³³ (BAKER, 1995, p. 213)

*A curved line placed above two or more notes of different pitches to indicate that they are to be performed legato.*³⁴ (RANDEL, 2003, p. 789)

*Tie: A curved line joining two notes of like pitch that are to be sounded as one note equal to their united time value.*³⁵ (BAKER, 1995, p. 237).

*A curved line connecting two successive notes of the same pitch, indicating that the second note is not to be attacked, but that its duration is to be added to that of the first.*³⁶ (RANDEL, 2003, p. 892)

*Liaison est en Musique un trait recourbé, dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.*³⁷ (DIDEROT e D’ALEMBERT, 2008).

*...La liaison dans le Chant a lieu toutes les fois qu’on passé deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d’archet ou de gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.*³⁸ (ROUSSEAU, 1969, p. 264)

*La Liaison par sa figure & son usage, a beaucoup de ressemblance avec la Tenuë (vide abaixo). Elle enchaîne comme celle-cy plusieurs Notes ensemble, & augmente leur valeur par cet enchaînement, mais avec cette difference que la Tenuë ne lie jamais que des Notes en même degré, & la Liaison au contraire ne lie que des Notes assises sur differens degrez...*³⁹ (SAINT-LAMBERT, 1974, p. 12-13)

³³ Uma linha curva sob ou sobre duas ou mais notas, significando que elas devem a ser executadas *Legato*. As traduções sem indicação são do autor.

³⁴ Uma linha curva colocada acima de duas ou mais notas de alturas diferentes para indicar que devem a ser executadas *Legato*.

³⁵ Uma linha curva que une duas notas da mesma altura que devem soar como uma única nota igual ao valor das duas figuras unidas.

³⁶ Uma linha curva conectando duas notas sucessivas da mesma altura, o que indica que a segunda nota não deverá a ser atacada, mas que a sua duração, deve ser adicionada à da primeira.

³⁷ *Liaison* é, em música, um traço curvo que abrange as notas devem ser ligadas juntas.

³⁸ A ligação, no canto, tem lugar toda vez que passamos duas ou mais notas de uma só vez sob um mesmo golpe de arco ou de glote e se marca por um traço curvado cobrindo as notas que devem ser ligadas juntas.

³⁹ A *liaison* por sua figura e utilização, tem muita semelhanças com a *tenuë*. Como esta, aquela liga várias notas em conjunto, e aumenta o seu valor por este encadeamento, mas com a diferença que *tenuë* nunca liga senão notas da mesma altura, e *liaison*, ao contrário, não liga senão aquelas de alturas diferentes.



Exemplo 2 – Saint-Lambert, demonstração da *liaison*.

*Tenuë: s. f. en Musique, est un son soutenu par une partie durant deux ou plusieurs mesures, tandis que d'autres parties travaillent. Voyez MESURE, PARTIE.*⁴⁰ (*Ibidem*, p. 11-12).

[...] *Son soutenu par une Partie durant deux ou plusieurs Mesures, tandis que les Parties travaillent.*⁴¹ (ROUSSEAU, 1768, p.508)

*La tenuë s'appelle ainsi, parce qu'elle sert à attacher plusieurs Notes ensemble, & de toutes ces Notes n'en faire qu'une... Les Notes que la Tenuë attaché ensemble ne sont jamais assises sur differens degrez [...].*⁴² (SAINT-LAMBERT, 1794, p.11-12)



Ex.3: Saint-Lambert. Demonstração da articulação *Tenuë*.

O que podemos visualizar como:

Slur/Liaison: Arco (ou linha curva) que liga duas ou mais notas de alturas diferentes. Seu efeito é melódico.

Tie/Tenuë: Arco (ou linha curva) que liga duas ou mais notas da mesma altura. Seu efeito é rítmico.

Voltando aos ensinamentos de Türk (1982), podemos apreender que após descrever o uso do *staccato* e do *legato* ele se dedica às notas sem indicação, que devem ser tocadas com o *toucher* regular. Tais notas não só devem ser separadas, mas devem conter toda uma gama de variações de *toucher* de acordo com as circunstâncias. São tais circunstâncias que ele descreve no Capítulo 6: “Execução”.

Türk sugere os seguintes critérios que guiarão as decisões sobre o *toucher*:

➤ Do caráter e proposta da composição. É necessário o completo entendimento do afeto geral da obra, que pode ser percebido inicialmente pela indicação de tempo.

1. Obras sérias, solenes ou patéticas requerem uma execução pesada. A peça deve ser tocada com plenitude, com força e acentuada. Este tipo de composição traz indicações como *grave*, *pomposo*, *patético*, *maestoso*, *sostenuto*, etc.

2. *Compiacevole*, *con dolcezza*, *glissicato*, *lusingando*, *pastorale*, *piacevole*, etc. são indicações para uma execução leve, gentil, agradável.

⁴⁰ *Tenuë*, s. f. em Música, é um som sustentado por uma das vozes, durante dois ou mais compassos, enquanto outras vozes trabalham.

⁴¹ Som sustentado por uma voz por dois ou mais compassos, enquanto as vozes trabalham.

⁴² *Tenuë* se chama assim porque serve para ligar várias notas juntas, e de todas essas notas não fazer senão uma só... As notas ligadas pela *Tenuë* nunca são de alturas diferentes [...]

3. Peças onde o afeto predominante é animação, vivacidade ou alegria, conseqüentemente, levam a indicação *con allegrezza, allegro scherzando, burlesco, risvegliato*, etc. e devem ser tocadas com muita leveza.

4. Em afetos de lamento ou tristeza o *toucher* deve ser mais legato e vem com as indicações *con afflizione, con amarezza, doloroso, languido*, etc.

5. Composições com propostas mais sérias, tais como fugas, hinos religiosos, canções, etc. requerem uma execução mais pesada que os divertimentos ou as danças.

➤ Da designação do tempo. Este aspecto é o mais óbvio dos critérios e deve ser associado ao caráter e proposta da composição. Quanto mais lento o tempo, mais pesada deve ser a execução.

➤ Da métrica. Türk sugere que quanto maior o valor da unidade de tempo do compasso, mais pesada deve ser a execução.

As seguintes fórmulas de compasso são mencionadas de acordo com execução mais leve e mais pesada:

2/8, 4/8, 3/16, 6/16	mais leve
3/8 e 2/4	leve
3/4 e C	moderada
3/2 e 2/2	pesada.

➤ Do valor das figuras usadas. Se os valores das figuras usadas numa peça são primariamente semibreves, mínimas e semínimas, o *toucher* deve ser mais pesado do que se fossem colcheias e semicolcheias misturadas, não importando a fórmula de compasso.

➤ Da maneira como as notas progridem. Türk sugere que, complementando o que foi dito acima, as progressões harmônicas e melódicas devem ser consideradas, bem como a nacionalidade do compositor (alemão, italiano ou francês), as diferenças de estilo (Handel, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach; Mozart ou Koželuh), instrumentos (cravo, clavicórdio ou fortepiano) e gêneros das obras (Fugas, ou partes imitativas; *all'unissono*: pesado). Sua abordagem pode ser resumida da seguinte maneira:

Execução Pesada	Execução Leve
Muitas dissonâncias	consonâncias
Muitas seções <i>cantabiles</i>	Muitas <i>passage-works</i> ⁴³
Movimento por graus	Passagens com saltos

Sobre os aspectos de execução pesada e execução leve, Türk explica no capítulo 6, § 43, que:

¹ *Passage-work* (do italiano *Passaggio*) é uma trecho de uma composição musical ou simplesmente uma seção que não tem qualquer significado estrutural. O termo *passage-work* é mais especificamente aplicado a seções de transição (especialmente em Música para teclado) que não têm qualquer valor musical substancial e pouco, ou nenhum conteúdo temático. Entretanto serve como 'estofo' muitas vezes constituído por figurações brilhantes oferecendo uma oportunidade para demonstrar o virtuosismo do executante.

...Para uma execução pesada todas as notas devem ser tocadas com firmeza (com ênfase) e sustentadas até o fim da duração prescrita pela figura. Execução leve é aquela em que cada nota é tocada com menos firmeza (ênfase), e o dedo é levantado da tecla um pouco mais cedo que a real duração prescrita pela figura.⁴⁴ (TÜRK, 1982, p. 347)

Na continuação deste estudo (Parte II), apresentarei os documentos e elementos determinantes para a mudança no *toucher*, que ocorreu em ca. 1805.

Referências

BACH, Carl Philipp Emanuel (1714-1788). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. Trans. and edited by William J. Mitchell. London: Eulenburg Books, 1985.

_____. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Berlin 1753/1762. Tradução inédita de Fernando Cazarini. Unesp Campus de Assis, 1993.

BAKER, Theodore. *Pocket manual of musical terms*. 5th ed. New York: Schirmer Books, 1995.

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CÂMARA, Joaquim Manoel e Sigismund Neukomm. *20 Modinhas portuguesas*. Lisboa: Musicoteca, 1998.

CLEMENTI, Muzio (1732-1752). *Introduction to the art of playing on the piano forte; containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons, 1801*. New York: Da Capo Press, 1974.

CLINKSCALE, Martha Novak. *Makers of the piano, 1700-1820*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press, 1993.

DAVIES, Stephen. Is Music a language of emotions? *British Journal of Aesthetics*, 23, n. 3, p. 222-233, 1983.

_____. *Musical meaning and expression*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

DIDEROT, Denis & D'ALEMBERT, Jean le Rond, ed. *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. In: <http://diderot.alembert.free.fr/L.html>. Acesso em 2008.

DOURADO, Henrique Autran. *O arco dos instrumentos de cordas*. São Paulo: Edicon, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, s.d., p. 142.

KANN, Bettina e Patricia Souza Lima. *D. Leopoldina – cartas de uma imperatriz*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2006.

KIVY, Peter. *Authenticity: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

MacCLINTOCK Carol. *Readings in the history of Music in performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

NEUMANN, Frederick. *Essay in performance practice*. Ann Arbor: U.M.I. Research press, 1982.

PERSONE, Pedro. Sobre a 'Teoria das paixões da alma' e o discurso musical nos Séculos XVII e XVIII. *Cadernos de Estudo, Análise Musical*, 4, 1991, p. 23-40.

⁴⁴ [...] For a heavy execution every tone must be played firmly (with emphasis) and held out until the very end of the prescribed duration of the note. Light execution is that in which every tone is played with less firmness (emphasis), and the finger lifted from the key somewhat sooner than the actual prescribed duration.



- POŠTOLKA, Milan. *Leopold Koželuh - Život a dílo*. Praha: Státní Hudební Vydavatelství, 1964.
- RANDEL, Don Michael. *The Harvard dictionary of music, 4th edition*. Cambridge (MA): Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 60.
- ROSEMBLUM Sandra P. *Performance practice in classic piano music*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (.....). *Dictionnaire de musique (1768)*. Hildesheim: Georg Olms, 1969.
- ROWLAND, David. *Early keyboard instruments – A practical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- SAINT-LAMBERT, Monsieur de (?-?). *Les principes du clavecin (1702)*. Genève: Minkoff Reprint, 1974.
- _____. *Principles of the harpsichord by Monsieur de Saint Lambert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- SPÁNYI, Miklos. Johann Sebastian Bach's clavichord technique described by Griepenkerl. wwkbank.harpsichord.be/Griepenkerl.pdf. Consultado em 15.8.2008.
- TARUSKIN, Richard. *Text & act, essays on Music and performance*. New York, Oxford University Press, 1995.
- TROEGER, Richard. *Technique and interpretation on the harpsichord and clavichord*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- TÜRK, Daniel Gottlob (1750-1813). *School of clavier playing*. Trans. by Raymond H. Hagg. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

Pedro Persone é graduado em Cravo pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, instituição pela qual obteve também o título de Mestre em Artes (1996) com a pesquisa sobre obras “non mesurés” para cravo, sob orientação da Professora Helena Jank. Em 2004, concluiu seu doutoramento (DMA) na *Boston University*, com a dissertação intitulada “The earliest piano music: Lodovico Giustini’s (1685-1743) *Sonate da cimballo di piano e forte detto volgarmente di martelletti, Firenze, 1732*.” No Instituto de Artes da UNESP, com supervisão do Professor Paulo Castagna, desenvolve atualmente uma pesquisa de pós-doutorado sobre o tema “A música pianística e camerística composta entre 1790 e 1826 presente na ‘Coleção Theresa Christina Maria’: uma abordagem segundo as práticas interpretativas relacionadas ao período”. Persone foi o primeiro a reintroduzir o piano histórico ou fortepiano no circuito musical brasileiro da atualidade durante o ano Mozart de 1991.