

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LEANDRO MARTINS TURANO

INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE INFORMADA DE UMA TOCATA EM SOL
MENOR DE CARLOS SEIXAS AO PIANO

RIO DE JANEIRO

2013

Leandro Martins Turano

INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE INFORMADA DE UMA TOCATA EM SOL
MENOR DE CARLOS SEIXAS AO PIANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) dentro da linha de pesquisa de Práticas Interpretativas. O presente trabalho constitui requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam Grossman

RIO DE JANEIRO
2013

T929

Turano, Leandro Martins

Interpretação historicamente informada de uma tocata em sol menor de Carlos Seixas ao piano / Leandro Martins Turano. - Rio de Janeiro : UFRJ, 2013
99 f. :il., 29 cm.

Orientador: Miriam Grossman.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2013.

1. Música – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc) .2. Teses - Música. 3. Música para piano. 4. Música – História e crítica - Séc. XVII –XVIII. 5. Seixas, Carlos – 1704-1742. I. Grossman, Miriam. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. III. Título.

CDD:781.63



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

Interpretação Historicamente Informada de uma Tocata em Sol Menor
de Carlos Seixas ao Piano

elaborada por:

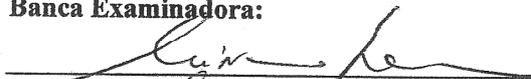
LEANDRO MARTINS TURANO

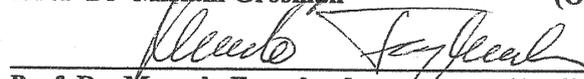
e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora,
foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo
Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como
requisito parcial à obtenção do título de

Mestre em Música

Rio de Janeiro, 05 de abril de 2013

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Miriam Grosman (Orientador)


Prof. Dr. Marcelo Fagerlande (Avaliador Interno)


Prof. Dr. Ingrid Barancosky (Avaliador Externo)

TURANO, Leandro Martins. **Interpretação historicamente informada de uma tocata em sol menor de Carlos Seixas ao piano**. Rio de Janeiro, 2013, dissertação de mestrado na linha de pesquisa de Práticas Interpretativas – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A presente dissertação enfoca a interpretação historicamente informada ao piano de uma tocata de Carlos Seixas, compositor português da 1ª metade do século XVIII. A proposta interpretativa apresentada neste trabalho, mesmo direcionando-se ao piano moderno (instrumento inexistente na época de Seixas), baseia-se nos tratados do século XVIII e nas considerações de intérpretes e pesquisadores especialistas na performance da chamada música antiga. Conclui-se que o piano pode prestar-se adequadamente à execução historicamente informada da tocata abordada, sem prejuízo das qualidades musicais essenciais da obra. Conclui-se também que as considerações interpretativas expostas na abordagem da performance da tocata em questão podem ser aplicadas em maior ou menor grau à execução de outras obras de Seixas e de seus contemporâneos. Apesar de algumas discordâncias entre os tratadistas da época e entre os especialistas, os aspectos essenciais da performance musical do século XVIII geralmente encontram concordância entre as fontes consultadas. Acredita-se que o contato com este trabalho possa enriquecer o conhecimento dos pianistas sobre a prática musical do período barroco e os princípios de interpretação vigentes à sua época, favorecendo a atividade interpretativa na atualidade.

Palavras-chave: Barroco, Portugal, Piano, Interpretação musical, Carlos Seixas

TURANO, Leandro Martins. **Interpretação historicamente informada de uma tocata em sol menor de Carlos Seixas ao piano.** Rio de Janeiro, 2013, dissertação de mestrado na linha de pesquisa de Práticas Interpretativas – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

The present dissertation focuses on the pianistic historically informed performance of a toccata by Carlos Seixas, Portuguese composer of the 1st half of the eighteenth century. The performance proposal presented in this work, even driving to the modern piano (instrument nonexistent at the time of Seixas) is based on the treatises of the eighteenth century and the considerations of performers and researchers expert in early music performance. We concluded that the piano might lend itself adequately to historically informed performance of the selected toccata, without loss to the essential musical qualities of the work. We also concluded that the interpretative considerations set out in the approach of the toccata performance might be applied in a greater or lesser degree to the performance of other works by Seixas and his contemporaries. Despite some disagreements among the writers of that time or the experts, the essential aspects of musical performance of the eighteenth century generally find agreement among the sources consulted. We believe that contact with this work may improve the knowledge of pianists on the musical practice of the Baroque period and its conception, improving the performance activity today.

Keywords: Baroque, Portugal, Piano, Musical performance, Carlos Seixas

TURANO, Leandro Martins. **Interpretação historicamente informada de uma tocata em sol menor de Carlos Seixas ao piano**. Rio de Janeiro, 2013, dissertação de mestrado na linha de pesquisa de Práticas Interpretativas – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

El objetivo de esta tesis se centra en la interpretación históricamente informada al piano de una tocata de Carlos Seixas, compositor portugués de la primera mitad del siglo XVIII. La propuesta de interpretación presentada en este trabajo, aunque direccionada al piano moderno (instrumento inexistente en la época de Seixas), está basada en los tratados del siglo XVIII y en las consideraciones de los intérpretes e investigadores expertos en la interpretación musical y principios de la performance de la llamada música antigua. Concluimos que el piano moderno puede prestarse adecuadamente a la ejecución históricamente informada de la tocata seleccionada, sin perjudicar sus cualidades musicales esenciales. También se concluye que las consideraciones expuestas en el enfoque interpretativo de la tocata pueden aplicarse en mayor o menor medida a la ejecución de otras obras de Seixas y de sus contemporáneos. . A pesar de algunos desacuerdos entre los autores de la época y entre los expertos, los aspectos principales de la interpretación musical del siglo XVIII se presentan generalmente en acuerdo entre las fuentes consultadas. Se cree que el contacto con este trabajo pueda enriquecer el conocimiento de los pianistas sobre la práctica musical del período barroco y sobre los principios de interpretación en la concepción dominante en su época, enriqueciendo la actividad interpretativa actual.

Palabras Clave: Barroco, Portugal, Piano, Interpretación musical, Carlos Seixas

Lista de figuras

Fig. 1.1 – Excerto do Cravo Bem Temperado na edição de Czerny.....	17
Fig. 2.1 – Retrato de Carlos Seixas atribuído a Francisco Vieira (1699-1783)	32
Fig. 2.2 – Exemplo de clavicórdio	34
Fig. 2.3 – Cravo português do século XVIII de autoria de Antunes	34
Fig. 2.4 – Mecânica do cravo	35
Fig. 3.1 – Exemplo didático de microdinâmica	45
Fig. 3.2 – Exemplo didático de microdinâmica seguindo a hierarquia do compasso.	45
Fig. 3.3 – Desenho melódico inicial dos dois movimentos nos modos maior e menor.....	53
Fig. 3.4 – c. 11 a 13 do 1º mov.	58
Fig. 3.5 – Notas prolongáveis dos c. 16 a 24 do 1º mov.....	59
Fig. 3.6 – Pausas de semicolcheia que podem ser prolongadas na 1ª seção do 1º mov.	60
Fig. 3.7 – Arpejos do c. 45.4 a 47.3 do 1º mov.....	60
Fig. 3.8 – Dinâmica relativa na articulação pareada.....	62
Fig. 3.9 – Vozes implícitas na mão direita dos c. 1 e 2 do 1º mov.....	62
Fig. 3.10 – Vozes implícitas na mão direita no c. 7 do 1º mov.....	62
Fig. 3.11 – Vozes implícitas na mão direita dos c. 16.3 a 17.3 do 1º mov.	63
Fig. 3.12 – Destaque dinâmico de notas nos c. 24.3 a 27 do 1º mov.	63
Fig. 3.13 – <i>Crescendo</i> e <i>diminuendo</i> nos 3 compassos iniciais da mão direita do 1º mov. ..	64
Fig. 3.14 – <i>Crescendo</i> do c. 6 ao 7.1 do 1º mov.	64
Fig. 3.15 – Repetições passíveis de eco na primeira seção do 1º mov.	65
Fig. 3.16 – Sugestão de dinâmica em patamares na primeira seção do 1º mov.	65
Fig. 3.17 – Articulação das vozes implícitas da mão direita dos c. 1 e 2 do 1º mov.	66
Fig. 3.18 – Articulação da mão direita do c. 3.3 a 4.1 do 1º mov.....	66
Fig. 3.19 – Articulação nos c. 4 a 7.1 do 1º mov.	67
Fig. 3.20 – Articulação na mão direita do c. 16.3 a 17.2 do 1º mov.....	68
Fig. 3.21 – Articulação na mão esquerda do c. 17.3 a 22 do 1º mov.....	69
Fig. 3.22 – Dedilhado com polegar pivô.....	69
Fig. 3.23 – Exemplo de uso breve do pedal nas 1ªs semicolcheias do 1º mov.	70
Fig. 3.24 – Resolução da <i>appoggiatura</i> do c. 3 do 1º mov.	72
Fig. 3.25 – Resolução da <i>appoggiatura</i> com trinado do c. 3 do 1º mov.....	72
Fig. 3.26 – <i>Appoggiaturas</i> análogas entre os c. 4 e 5, 31 e 32 do 1º mov.....	73
Fig. 3.27 – Mordente proposto no c. 8 do 1º mov.....	73
Fig. 3.28 – Mordente proposto no c. 29 do 1º mov.....	74
Fig. 3.29 – Acréscimo de nota proposto para o c. 1 do 1º mov.	74
Fig. 3.30 – Acréscimo de notas propostos para os c. 9 a 11 do 1º mov.	75
Fig. 3.31 – Acréscimo de notas proposto para os c. 12 do 1º mov.....	75
Fig. 3.32 – c. 1 do 2º mov.	77
Fig. 3.33 – Dinâmica na cadência dos c. 3 e 4 do 2º mov.	77
Fig. 3.34 – <i>Crescendos</i> e <i>diminuendos</i> propostos para o 2º mov.....	78
Fig. 3.35 – Articulação nos c. 1 a 4 do 2º mov.	78
Fig. 3.36 – Articulação no primeiro tempo do c. 7 do 2º mov.	78
Fig. 3.37 – Articulação na cadência dos c. 3 e 4 do 2º mov.	79
Fig. 3.38 – Articulações para a mão direita do c. 13 do 2º mov.....	79
Fig. 3.39 – Pedalização no c. 1 do 2º mov.	79
Fig. 3.40 – Pedalização nos c. 3 e 4 do 2º mov.	80
Fig. 3.41 – Trinado no c. 1 do 2º mov.	80
Fig. 3.42 – Trinado no c. 3 do 2º mov.	81
Fig. 3.43 – Trinado no c. 12 do 2º mov.	81
Fig. 3.44 – Trinado no c. 21 do 2º mov.	81
Fig. 3.45 – Acréscimo de notas no c. 21 do 2º mov.	82

Lista de tabelas

Tab. 3.1 – Pontos tonalmente relevantes do 1º mov.	53
Tab. 3.2 – Pontos tonalmente relevantes do 2º mov.	54
Tab. 3.3 – Notas duvidosas do 1º mov.....	54/55
Tab. 3.4 – Notas duvidosas do 2º mov.....	55

SUMÁRIO

Introdução	9
1. A interpretação do repertório barroco ao piano	15
1.1 Breve histórico	15
1.2 Proposta defendida para a execução do repertório barroco ao piano	20
2. Carlos Seixas, seu contexto e sua obra	26
2.1 Contextualização histórico-social	26
2.2 A música barroca em Portugal	27
2.3 A vida de Carlos Seixas	30
2.4 Instrumentos de teclado do contexto de Seixas	32
2.5 A obra de Carlos Seixas.....	36
3. Interpretação historicamente informada da tocata em sol menor de Carlos Seixas ao piano	40
3.1 Aspectos gerais da interpretação barroca	40
3.2 Características estilísticas da tocata	48
3.3 Análise da tocata.....	51
3.3.1 A partitura.....	51
3.3.2 Forma	52
3.3.3 Harmonia.....	52
3.3.4 Textura e figuração rítmica.....	55
3.4 Considerações interpretativas sobre o 1º movimento	56
3.4.1 Ritmo	56
3.4.2 Dinâmica	61
3.4.3 Articulação.....	66
3.4.4 Ornamentação.....	71
3.5 Considerações interpretativas sobre o 2º movimento	75
3.5.1 Ritmo	75
3.5.2 Dinâmica	76
3.5.3 Articulação.....	78
3.5.4 Ornamentação.....	80
Considerações finais	83
Referências	86
Anexo: Partitura da tocata em sol menor com compassos numerados	93

INTRODUÇÃO

Para compreender a interpretação musical de forma mais completa, faz-se necessário perceber o quanto ela consiste numa atividade dialética. Ao interpretarmos uma obra estamos, mesmo que inconscientemente, buscando um ponto de equilíbrio no diálogo entre vários e diferentes fatores: o conhecimento racional e a sensibilidade emotiva, o passado onde a obra foi concebida e o presente onde é executada, o planejado e o espontâneo, a técnica e a expressão, entre outros. Gradativamente, através da reflexão intelectual e do aprimoramento da sensibilidade, o músico torna-se cada vez mais consciente desses fatores e consegue encontrar de forma mais plena o seu ponto de equilíbrio nesse diálogo. O intérprete consciente busca saber o que quer do texto musical, saber o que deseja nele ressaltar e fazer transparecer e, mesmo que ele se permita levar espontaneamente pela emoção do momento da execução, ele o faz de forma consciente e intencional.

Diante dessas questões, percebemos o quanto é complexa a atividade interpretativa, considerando que cada indivíduo possui sua própria bagagem de experiências. Dessa forma, não é possível que todos compreendam da mesma maneira um mesmo texto musical, o que faz com que os pontos de equilíbrio entre os fatores mencionados sejam diversos para diferentes intérpretes.

Este trabalho não pretende buscar uma verdade irrepreensível e muito menos impor uma possibilidade única à interpretação da peça abordada. Entendemos que a interpretação musical é uma também uma atividade sensível sendo impossível fugir às questões subjetivas e vivenciais que, como frisado acima, são inerentes a cada um de nós.

O principal objetivo desta dissertação é apresentar possibilidades interpretativas para a execução pianística de uma tocata em sol menor de José Antônio Carlos de Seixas¹, conhecido como Carlos Seixas (1704-1742).

Helmes (s/d) e Kastner (1947) esclarecem que Seixas nasceu em Coimbra e aos quatorze anos assumiu as responsabilidades do cargo de organista ocupado por

¹ D'Alvarenga (s/d) apresenta uma numeração de catalogação para as tocatas de Seixas, mas as edições de Doderer e Kastner dessas obras (constantes em nossas referências sob a autoria de "SEIXAS") não fazem menção a qualquer ordem catalográfica oficial das tocatas, sendo diferente a numeração com que estas aparecem nos diferentes manuscritos e nas edições mencionadas. Dessa maneira, preferimos nos referir à tocata abordada neste trabalho como "uma tocata em sol menor".

seu pai na cidade. Dois anos depois, tornou-se organista da Sé de Lisboa e da Capela Real de Portugal. Durante os nove primeiros anos como organista em Lisboa, Seixas teve como Mestre de Capela o italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), que o teria influenciado na música para teclado e na composição. Posteriormente, Seixas ascende ao cargo de mestre de música da Capela Real portuguesa. Kastner (1947 e 1980) e D'Alvarenga (s/d) apontam que, durante os anos em Lisboa, ele teria atuado não só como músico no meio religioso, mas também como professor de música de famílias abastadas da capital portuguesa. O compositor faleceu em 1742, com apenas trinta e oito anos de idade, por febre reumática.

Segundo Kastner (1980), Barbosa Machado (1682-1772) afirma que Seixas teria composto por volta de 700 tocatas para teclado, mas que a maior parte dessas partituras teria sido destruída pelo terremoto que abalou a capital portuguesa em 1755, assim como ocorreu com obras de outros compositores portugueses da época. Sobreviveu até os dias atuais apenas uma pequena parte delas, cerca de 100, a partir das quais deduzimos o que seria seu estilo e sua escrita composicional.

A escolha da tocata abordada neste trabalho deu-se após a leitura ao piano e a escuta de várias tocatas de Seixas. Acreditamos que essa tocata em sol menor apresenta características musicais que dão margem a uma rica interpretação pianística. Outro fator relevante para a escolha da obra foi nossa afinidade quase imediata com a peça, desde a primeira escuta e leitura ao piano.

Seixas não difere de outros tantos compositores do período barroco pelo fato de ser conhecido e executado em geral apenas pelos músicos especializados na música antiga² e executantes de instrumentos de época. É perceptível que o conhecimento das convenções de escrita e interpretação da música da primeira metade do século XVIII não é disseminado entre os executantes de instrumentos modernos³ de maneira gera, até porque grande parte do repertório dedicado originalmente a esses instrumentos é constituída por obras compostas nos séculos XIX e XX.

² Por **música antiga** entende-se aqui o equivalente à expressão *early music* em inglês. Para Harry Haskell (Oxford Music Online, s/d), esse termo designa a música composta no período barroco e em períodos anteriores.

³ Os **instrumentos modernos** (em oposição aos termos **instrumentos antigos** ou **instrumentos de época**) seriam aqueles cujas versões que utilizamos atualmente consolidaram-se no século XIX ou XX. É o caso do piano moderno.

Escolhemos Seixas como compositor-foco de nosso trabalho por alguns motivos. Primeiramente, acreditamos que o repertório barroco ibérico e português poderia ser muito mais conhecido e tocado no Brasil, dado nossos laços culturais com Portugal. Além disso, acreditamos que o fato de Seixas ser um compositor pouco executado ao piano talvez possa propiciar uma maior visibilidade para nossa proposta interpretativa, visto que pouco foi comentado sobre ele até hoje no meio pianístico.

O texto musical frequentemente oferece desafios e dificuldades ao intérprete no que diz respeito a decodificá-lo. Talvez uma das dificuldades encontradas no contato com uma partitura de Seixas ou outras partituras da época seja a distância temporal entre o momento de sua concepção e a atualidade, que totaliza um período de quase três séculos. Nesse ínterim temporal, como assinala Harnoncourt (1990), embora a essência básica da notação rítmica e de alturas praticamente não tenha se modificado, muitas sinalizações e convenções de escrita e execução sofreram mudanças.

Este trabalho propõe-se a encontrar um ponto de equilíbrio no diálogo entre os fatores expostos no primeiro parágrafo desta introdução para a interpretação da tocata abordada. Embora seja impossível sabermos com exatidão como poderia ser tocada aquela música na sua própria época, como aponta Scott-Ross (1989)⁴, podemos acessar fontes que podem auxiliar nessa busca. Algumas dessas fontes são os tratados de época, que em geral são livros-métodos de ensino de instrumentos, canto ou outras práticas musicais como o baixo-contínuo, o contraponto e a composição. Eles comumente oferecem valiosas informações sobre a execução e a interpretação musical vigente no século XVIII.

Os tratados do século XVIII nos quais mais nos embasamos para obter as informações estilístico-interpretativas relativas à prática musical da época foram os de Quantz (2011), L. Mozart (1985), C. P. E. Bach (1949)⁵ Tosi (1723 e 1747) e Solano (1764 e 1779), que comentaremos nos próximos parágrafos. Além destes, também foram utilizados outros em menor grau.

⁴ DVD: *PLAYING & TEACHING – Scott Ross: Les leçons particulières de musique*. Direção: Jacques Renard. Paris, Radio France 1989. DVD.

⁵ Lembramos que os anos entre parêntese referem-se às edições consultadas e não necessariamente à versão original dos tratados, que datam todas do século XVIII.

O tratado de Johan Joachim Quantz (1697-1773), intitulado *Ensaio pedagógico para a execução da flauta transversa*⁶, mesmo destinado primordialmente aos flautistas executantes do travesso⁷, apresenta-se muito mais amplo. Nele, uma série de aspectos da interpretação e da prática musical de meados do século XVIII é comentado de forma a transcender a especificidade instrumental flautística. Pode-se considera-lo um tratado bem confiável, visto que Quantz trabalhou em vários países e possuía, ao tempo da escrita de seu tratado, uma vasta experiência musical em vários estilos nacionais do barroco, tendo também sido escolado, ao longo de sua vida, na performance de vários instrumentos além do travesso⁸.

O *Tratado sobre os fundamentos da escola violinística*⁹ de Leopold Mozart (1719-1787), pai de W. A. Mozart (1756-1791), apresenta uma visão mais dirigida ao violino e, por extensão, aos instrumentos de corda friccionada. Já Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), filho de J. S. Bach (1685-1750), em seu *Ensaio sobre a verdadeira maneira de tocar teclado*¹⁰, expõe questões relativas à performance do teclado como solista e acompanhador.

O cantor italiano Pier Francesco Tosi (1653-1732) escreve em 1723 seu tratado *Opiniões de cantores antigos e modernos ou observações no canto ornamentado*¹¹, que é traduzido e publicado em inglês em 1743 e em alemão em 1757. A obra apresenta instruções ao professor de canto sobre o ensino e a performance do cantor, comentando especialmente questões de ornamentação, concepção musical e comportamentos do professor e do aluno de canto. Francisco Ignacio Solano (ca.1720-1800), por sua vez, foi um teórico musical português que publicou diversos livros em língua portuguesa sobre música na segunda metade do século XVIII, dos quais utilizamos principalmente *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica* (1764) e *Novo tratado de musica metrica, e rithmica*

⁶ Título original em alemão: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Foi utilizada como fonte de consulta uma edição em inglês intitulada *On playing the flute*.

⁷ O **travesso** barroco foi um instrumento antecessor da moderna flauta transversa.

⁸ Essas informações biográficas a respeito de Quantz encontram-se no prefácio de Edward R. Reilly da versão em língua inglesa consultada do tratado.

⁹ Título original em alemão: *Versuch einer gründlinchen Violinschule*. Foi utilizada como fonte de consulta a versão em inglês intitulada *A treatise on the fundamental principles of violin playing*.

¹⁰ Título original em alemão: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Foram utilizadas como fontes de consulta duas versões: uma em inglês intitulada *Essay on the true art of playing Keyboard instruments* e outra em português intitulada *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*.

¹¹ Título original em italiano: *Opinioni de' cantore antichi, e moderni o sieno osservazione sopra il canto figurato*. Foi utilizada como fonte de consulta principalmente (mas não exclusivamente) a versão em inglês *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers*.

(1779). Apesar de posterior a Seixas, Solano é um teórico que, especialmente no que tange as observações sobre ornamentação, pode ser considerado referência da época na música portuguesa. Os tratados de Tosi e Solano apresentam uma visão mais centrada no estilo musical italiano, predominante na obra de Seixas.

Além dos tratados de época, baseamo-nos para as considerações interpretativas também nas fontes dos séculos XX e XXI que sustentam uma visão historicamente informada sobre a performance da música antiga. As principais dentre essas fontes são Harnoncourt (1990), Bond (2001), Scott-Ross (1989) e Badura-Skoda (1995).

Como principal referência para as informações sobre Carlos Seixas empregamos as obras de Kastner (1947 e 1980¹²). Macário Santiago Kastner (1908-1992) foi o mais conhecido biógrafo de Seixas e um dos maiores especialistas e estudiosos da obra do compositor. Algumas de suas afirmações baseiam-se nos escritos de Barbosa Machado (1682-1772), religioso e intelectual português. Para complementar as referências de Kastner, utilizamo-nos também de um artigo de João Pedro D'Alvarenga (s/d).

Nossa proposta consiste em conhecer os fundamentos e questões essenciais da interpretação do estilo barroco a partir das referências consultadas e, partindo dessas informações, buscar sua aplicação na execução ao piano da obra selecionada. Estaremos, dessa forma, discutindo a execução pianística de uma peça que foi originalmente concebida para outro instrumento que não o piano. Ressaltamos, contudo, que não é nossa intenção usar o piano como se fosse um cravo ou um clavicórdio através de nossa proposta interpretativa; ao contrário, compreendemos que o piano contém alguns recursos diversos daqueles dos antigos teclados. Nossa posição é de que os recursos do piano moderno podem ser utilizados na execução do repertório barroco, objetivando contemplar com maior plenitude os aspectos essenciais da prática musical vigente à época.

Apresentamos o trabalho na seguinte organização de capítulos:

O 1º capítulo concentra-se nas diferentes propostas de interpretação pianística para o repertório barroco. Sua primeira seção apresenta um breve histórico das concepções interpretativas desse repertório desde meados do século XVIII até a segunda metade do XX baseando-se nas considerações de Kottick

¹² Kastner (1980) refere-se ao prefácio da obra *80 sonatas para instrumento de tecla*, que contém partituras de tocatas de Seixas. Em nossas referências, a mencionada obra aparece sob a autoria de “SEIXAS”.

(2003), Vogas (2008), Harnoncourt (1990), artigos do Grove Music Online (s/d) e em outros autores citados em menor grau, direta ou indiretamente. A seção seguinte apresenta a proposta para a interpretação pianística do repertório barroco que norteia este trabalho.

O 2º capítulo focaliza Carlos Seixas: sua vida, obra e contexto, tanto histórico-social como musical. No embasamento deste capítulo destacamos a contribuição das obras de Kastner, que abordam Seixas e seu contexto.

O 3º capítulo trata da interpretação historicamente informada da tocata em sol menor de Seixas ao piano. A primeira seção comenta aspectos gerais da performance barroca. A segunda trata do estilo da tocata em questão. A terceira apresenta uma análise da partitura da tocata enquanto na quarta e quinta seções são apresentadas as considerações interpretativas sobre os dois movimentos da obra.

Após as considerações finais e referências, apresentamos como anexo a partitura utilizada da tocata com os compassos numerados.

CAPÍTULO I – A INTERPRETAÇÃO DO REPERTÓRIO BARROCO AO PIANO

1.1 Breve histórico

Nos livros de história da música, o estilo de época conhecido como barroco é comumente tratado como aquele que vigorou principalmente na Europa Ocidental entre as primeiras décadas do século XVII e meados do XVIII.

Haroncourt (1990) afirma que a música barroca surgiu na Itália no início do século XVII e floresceu posteriormente na França, onde ganhou nuances próprias. Desses dois países, irradiou-se décadas mais tarde para o restante da Europa Ocidental.

Os instrumentos de teclado mais utilizados no período barroco eram o órgão, o cravo e o clavicórdio. Tradicionalmente, acreditava-se que o órgão era utilizado quase exclusivamente no ambiente religioso enquanto o cravo e o clavicórdio o seriam no ambiente laico. No entanto, segundo Fagerlande (2011), estudos mais recentes questionam essa quase exclusividade instrumental de cada um desses ambientes, pois assim como havia cravos e clavicórdios nas igrejas havia órgãos, ainda que pequenos, fora delas.

Por volta de 1700, surgiu na Europa a ideia e intenção de desenvolver um instrumento de teclado cujas cordas fossem percutidas por martelos ao serem acionadas suas respectivas teclas. Afirma Rimbault (1860, p. 94¹³): “Foi com alguns poucos anos de distância entre um e outro que, por uma coincidência extraordinária, três construtores em três diferentes partes do mundo, conceberam a ideia do fortepiano.”

Segundo Kottick (2003), o instrumento cuja invenção é comumente atribuída a Bartolomeo Cristofori (1655-1731) foi conhecido inicialmente como *gravicembalo col piano e forte*, *cembalo di piano e forte*, *cravo de martelos*, *fortepiano* ou *pianoforte*. Tratava-se do ancestral do piano moderno.

O nascente fortepiano foi sendo pouco a pouco aperfeiçoado até tornar-se difundido na Europa Ocidental ao final do século XVIII. À medida que esse instrumento se difundia, o cravo e o clavicórdio ficariam relegados a um segundo plano na cena musical, afastando-se consideravelmente do público a ponto de no

¹³ Texto original em inglês: “It was within a few years of each other, that, by a remarkable coincidence, three makers, in three different parts of the world, conceived the idea of the pianoforte.”

início do século XIX serem raramente utilizados. Schott e Elste (s/d) afirmam que durante o século XIX as tradições de construção e performance musical ao cravo foram perdendo espaço em detrimento daquelas relativas ao fortepiano e depois ao piano.

Assim como J. S. Bach (1685-1750) teria ficado relativamente esquecido pelo público durante quase um século, a música barroca era raramente executada em fins do século XVIII e no início do XIX. Apesar disso, algumas obras barrocas continuaram a ser estudadas pelos pianistas e outros músicos do século romântico objetivando aperfeiçoamento técnico e expressivo além de melhor compreensão de questões harmônicas e estruturais da música. O repertório barroco, apesar da relativa distância dos palcos e do público, também influenciou consideravelmente a composição romântica, mesmo a da primeira metade do século XIX. Alguns trechos do artigo de Michalowski e Samson (s/d, s/p¹⁴) sobre Chopin no Grove Music Online ilustram essa questão: “Relatos sobre o ensino de Żywny são um tanto confusos, mas minimamente ele prestou a Chopin o serviço de apresentá-lo a Bach e ao classicismo vienense.” e:

Há um nível maior de influência, já aparente nas composições do período varsoviano. Ele envolveu uma reformulação radical das formas, procedimentos e materiais extraídos de mestres anteriores, e especialmente dos compositores clássicos vienenses e de Bach. (MICHALOWSKI; SAMSON; s/d, s/p¹⁵)

Considerando a substituição do cravo pelo piano como instrumento de teclado oficial do ambiente laico, pode-se acreditar que a técnica do fortepiano foi herdeira daquela do cravo. Dessa maneira, as adaptações da técnica pianística teriam acompanhado as mudanças do próprio piano enquanto instrumento, que de 1700 até meados do século XIX sofreu grandes transformações.

Com o reaparecimento do repertório barroco perante o público, ocorrido a partir de 1829¹⁶, as peças de alguns compositores da primeira metade do século XVIII voltaram a ser tocadas não só nas salas de estudo dos músicos, mas também nos palcos dos concertos públicos.

¹⁴ Texto original em inglês: “*Reports on Żywny’s teaching are somewhat mixed, but at the very least he did Chopin the service of introducing him to Bach and to ‘Viennese’ Classicism.*”

¹⁵ Texto original em inglês: “*There is a further level of influence, already apparent in the Warsaw-period compositions. This involved a radical reworking of forms, procedures and materials drawn from earlier masters, and especially from the Viennese Classical composers and Bach.*”

¹⁶ Segundo o Grove Music Online (s/d), 1829 foi o ano de arranjo, preparação e apresentação da **Paixão segundo São Mateus** de J. S. Bach por Felix Mendelssohn.

Segundo Harnoncourt (1990) e Gatti (1997), a interpretação desse repertório sofria então uma forte interferência dos valores oriundos do século XIX, não necessariamente similares aos que lhe foram essenciais à época de sua concepção. No XIX, a partir do resgate do repertório orquestral de J. S. Bach por Félix Mendelssohn (1809-1847), foram feitas diversas reorquestrações e transcrições de peças barrocas com o intuito de “atualizar” para o período corrente um repertório que datava de cerca de um século atrás e seria considerado ultrapassado se tocado em sua versão original.

Vogas (2008) assinala que o ensino musical deixou de dar-se exclusivamente no âmbito privado dos salões aristocráticos e institucionalizou-se nos conservatórios. No âmbito dessa institucionalização, o repertório dos estilos de época anteriores ao século XIX foram atualizados para os padrões e o gosto estilístico do século vigente. Vogas cita como exemplo a edição “revisada” de Czerny do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach, datada do final do século XIX, onde observam-se sinalizações de dinâmica e articulação não-originais do compositor. Ilustramos um excerto dessa edição na figura 1.1 em seguida:



Fig. 1.1 – Excerto do Cravo Bem Temperado na revisão de Czerny,

Kottick (2003) informa que os instrumentos antigos perderam todo o prestígio no século romântico, época dominada pelo evolucionismo científico, que se estendeu às artes. Os ancestrais dos instrumentos de então, datados dos séculos XVII e XVIII, não eram considerados apenas instrumentos diferentes daqueles do

século vigente, mas simplesmente inferiores e até primitivos, o que era perceptível pela falta de repertório dedicado a eles e o seu desuso nos palcos durante o século XIX.

Com o cravo não foi diferente. Ainda segundo Kottick (2003), tornou-se peça de museus e antiquários. Além disso, o cravo foi, durante os séculos em que vigorou, símbolo de uma aristocracia que no século XIX estava em franca decadência. Em termos de instrumentos de teclado, fora do ambiente religioso o piano dominou a cena musical.

Ao final do século XIX o piano possuía dois pedais, um farto leque de dinâmica e cordas muito tensionadas sobre uma caixa de ressonância poderosa, capaz de servir ao espetáculo musical em enormes teatros, destinados a uma música não mais restrita ao público nobre e às cortes como outrora, mas destinada à pequena e grande burguesia. Segundo Kottick:

O século pertenceu ao piano, cujos notáveis avanços em *design* e tecnologia tornaram inevitável que o cravo fosse universalmente considerado como um instrumento que precisava de ajuste constante, que produzia pouco som e impossível de ser atualizado. Construído a mão, um por vez por um artesão, um aprendiz e mais um ou dois trabalhadores, o cravo era uma relíquia de um passado sem nostalgia. (KOTTICK, 2003, p. 405¹⁷, itálico nosso)

No entanto, segundo Piedade (2010), ao final do século XIX, incentivada pelos avanços científicos e pela ramificação e crescente especialização na área das chamadas ciências humanas, a curiosidade sobre a realidade de outras épocas instigou o homem à pesquisa cultural. Essa pesquisa, mesmo ainda impregnada pelo evolucionismo positivista e o geo-etnocentrismo europeu, foi aos poucos revelando pistas para o conhecimento das diferentes realidades estilísticas inerentes à arte dos séculos anteriores.

No início e na primeira metade do século XX, destacamos a atuação de Wanda Landowska (1879-1959), pianista polonesa que demonstrou grande interesse pela música barroca, em especial pela obra de J. S. Bach. Landowska, conforme compilado em Restout (1973), deixou registros escritos tanto sobre a interpretação do período barroco como sobre os instrumentos da época, tendo sido uma figura relevante na performance da música antiga no início do século XX. Pode-

¹⁷ Texto original em inglês: “*The century belonged to the piano, whose brilliant advances in design and technology made it inevitable that harpsichord would be universally regarded as needing constant adjustment, producing little sound, and impossible to keep in time. Hand-built one at a time by a craftsman, an apprentice, and a worker or two, the harpsichord was a relic of an unmourned past.*”

se dizer que uma marca digna de nota a respeito de Landowska, como ela mesma ressalta, foi sua luta por revitalizar o cravo como instrumento de concerto.

Músicos como Landowska e, posteriormente Nikolaus Harnoncourt (1929-), colaboraram para um despertar no interesse dos instrumentistas e do público pela música barroca. Harnoncourt destacou-se na segunda metade do século XX pela pesquisa sobre a performance da música antiga.

Entre os pianistas, os programas de concerto e a quantidade de gravações demonstram que houve interesse especialmente pela música de alguns compositores que atuaram na primeira metade do século XVIII, como J. S. Bach (1685-1750) e D. Scarlatti (1685-1757). Enquanto isso, no âmbito da pesquisa musicológica, desde meados do século XIX até meados do XX, vários compositores barrocos tiveram obras redescobertas e publicadas.

Surgiram em diversos países ocidentais por volta de meados do século XX, músicos e grupos musicais, incluindo amadores, com o objetivo de melhor compreender e fazer reviver estilisticamente a música do período barroco. Eram os chamados músicos e grupos de música antiga, que tocavam com instrumentos que eram cópias de exemplares de época, algumas vezes construídos por eles próprios. Segundo Kottick (2003), renasciam de forma mais sistemática o cravo e outros instrumentos antigos e buscava-se, dessa forma, reconstituir os elementos essenciais da interpretação da música barroca através do estudo de tratados e documentos de época.

É possível que essa busca historicista tenha atingido seu ápice nos anos 70 do século XX, quando foram criados, principalmente na Europa e depois na América, cursos e especializações em música antiga. O público desse segmento também parecia crescer. Tudo isso influenciou alguns pianistas na busca por partituras consideradas mais originais (*fac-similes* e *urtext*) além de documentos e tratados escritos nos séculos XVII e XVIII. Paul Badura-Skoda (1927-) é um desses pianistas-pesquisadores, intencionando aplicar ao repertório barroco executado no moderno piano os conceitos interpretativos fundamentais da música do século XVIII. Badura-Skoda ficou conhecido por também executar o repertório do século XVIII ao cravo e ao fortepiano, fugindo à exclusividade do piano moderno.

Segundo Vogas (2008), ao avançar do século XX, observa-se uma maior preocupação com a caracterização estilística do repertório de cada época nas execuções musicais e na prática pedagógica da música, o que não ocorrera nos

cem anos anteriores, época em que a sonoridade almejada na execução do repertório barroco ou clássico não era muito diferente daquela empregada para as obras do período romântico.

1.2 Proposta defendida para a execução do repertório barroco ao piano

Nota-se que existem resquícios de uma tradição de interpretação pianística que é transmitida de geração a geração, de professor para aluno. De acordo com Martins (2004):

Seria possível acreditar que a virtuosidade levando os tempi a índices extremos nas criações de Liszt, Chopin, Alkan mais precisamente, teria influído num todo relacionado aos andamentos rápidos do repertório cravístico executado ao piano. Dir-se-ia que a torrente contagiaria esse repertório e a oralidade não ficaria estranha a essas modificações, incorporadas doravante à tradição.

O argumento dessa oralidade que sedimenta a tradição pode ser justificado pela formação de um estilo pianístico do repertório cravístico. Considerando-se que a obra de Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Schumann e de tantos outros, teve a manutenção de uma tradição interpretativa graças a essa oralidade (MARTINS, 2004, p. 4)

Segundo Martins (2004), a tradição pianística seria legítima para sustentar uma concepção interpretativa da música barroca ao piano. Sobre essa concepção, contudo, propõe-se o seguinte questionamento: o que poderia fornecer maior conhecimento sobre um estilo? Documentos que esclarecem sobre a prática musical da época em que esse estilo vigorava ou a exclusividade de uma tradição transmitida de geração a geração? Acreditamos, como Badura-Skoda (1995), que a primeira opção torna-se mais confiável visto tratar-se de uma fonte primária ou mais próxima da origem, enquanto a segunda está sujeita às instabilidades da oralidade e ao gosto de cada época por que passa. É muito mais na busca do conhecimento sobre o contexto de composição da obra barroca do que na tradição pianística que está baseada a proposta interpretativa defendida neste trabalho.

Hanoncourt (1990) afirma que há basicamente duas formas de tratar a música barroca: uma que busca “atualizá-la” para o presente e outra que busca recolocá-la no passado¹⁸. Nossa proposta para este trabalho encontra-se entre esses dois tratamentos. Hanoncourt aponta que a relação de nossa sociedade atual

¹⁸ Entendemos que a afirmação exposta de Hanoncourt, também citada por Gatti (1997), é uma simplificação didática de uma questão mais complexa. Trata-se da representação de dois extremos que possibilitam inúmeros tratamentos intermediários.

com a música e com a performance musical é diferente daquela que possuíam as pessoas e sociedades europeias do século XVIII. Acreditamos ser possível, mesmo nas circunstâncias atuais, realizar a interpretação de uma obra barroca num instrumento moderno conservando boa parte dos valores estilístico-musicais do século XVIII.

O repertório barroco para teclado não foi escrito para o piano moderno, mas para os teclados da época: o cravo, o órgão, e o clavicórdio. Acrescentamos a esses o fortepiano, segundo Rimbault (1860), disponível em alguns locais da Europa em suas versões iniciais desde o início do século XVIII. Por que então nos propomos a utilizar o piano na execução do repertório barroco? Hannoncourt (1990) defende que seria mais adequado apresentá-lo em instrumentos de época, pois com eles se conseguiria obter efeitos sonoros mais fidedignos e originais da obra.

No entanto, a partir do século XIX e até os dias atuais o piano é um instrumento bastante disseminado nas escolas de música e salas de concerto. Seria difícil, dessa maneira, excluir o piano e o pianista da execução do repertório barroco em seus estudos e programas de concerto. Os regulamentos de provas e concursos de piano costumam exigir obras barrocas como peças obrigatórias, pois elas trabalham habilidades musicais e pianísticas importantes como a polifonia, a clareza de articulação, o fraseado e o colorido musical para um texto com raras indicações relativas à dinâmica, articulação e agógica. Não faria também muito sentido na concepção de especialização instrumental que vigora atualmente que para um recital que incluía peças barrocas no programa o pianista tivesse que dispor de um cravo e dominar sua técnica para apresentar fidedignamente obras daquele período. Além dos fatores supracitados, não se pode desconsiderar o livre-arbítrio do intérprete, que pode impulsioná-lo à exploração de repertório, recorrendo a transcrições, arranjos ou obras escritas para outros instrumentos.

Badura-Skoda (1995) e Ferguson (1983) consideram natural a apresentação do repertório barroco ao piano, acreditando ser perfeitamente possível realizá-la sem comprometer os pilares interpretativos do estilo à sua época.

O piano moderno apresenta consideráveis diferenças em relação aos instrumentos de teclado da primeira metade do século XVIII. Como então adaptar para esse moderno instrumento os fundamentos interpretativos do período barroco?

Deduz-se pela leitura de biografias do Grove Music Online (s/d) de diversos compositores-tecladistas do século XVIII que a atividade de tocar teclado à época

não era geralmente restritiva a um instrumento específico; era comumente o mesmo músico que tocava o órgão, o cravo e o clavicórdio. No tratado de C. P. E. Bach, percebemos a naturalidade dessa versatilidade instrumental do tecladista:

O recente fortepiano, quando robusto e bem construído, possui muitas qualidades, embora o seu toque deva ser cuidadosamente trabalhado, uma tarefa que não se apresenta sem dificuldades. Ele soa bem quando sozinho e em pequenos conjuntos. No entanto, continuo defendendo que um bom clavicórdio, exceto por seu som menos potente, compartilha igualmente dos atrativos do fortepiano e, além disso, possui o vibrato e o portato, que se produzem pela pressão após cada ataque. É no clavicórdio que um tecladista pode ser avaliado mais precisamente. (BACH, 1949, p. 36¹⁹)

O trecho citado também sugere que o tecladista barroco deveria aproveitar os recursos que possuía o instrumento do qual se utilizava para a execução musical. Sendo a execução realizada ao fortepiano ou ao clavicórdio, o músico deveria dominar as particularidades que o instrumento utilizado apresentava para melhor interpretar o repertório.

Seguindo a lógica de C. P. E. Bach, pode-se considerar que os recursos de que o piano dispõe podem ser utilizados com o objetivo de ressaltar aspectos musicais adequados ao estilo.

O piano moderno apresenta uma caixa de ressonância muito maior que a do clavicórdio e do cravo, além de possuir cordas mais grossas e mais tensionadas que as daqueles instrumentos. O piano também apresenta outra particularidade: três regiões com diferente número de cordas. A região média e aguda apresenta três cordas para cada uma das teclas, a região grave duas mais grossas e o extremo grave apenas uma corda ainda mais grossa, o chamado *bordão*. Isso gera uma singularidade no balanço de intensidade sonora entre graves e agudos que pode diferir dos antigos instrumentos de teclado. O conhecimento dessas particularidades deve ser considerado quando se interpreta uma peça barroca ao piano.

O moderno piano de concerto possui pelo menos dois pedais²⁰. O pedal direito, chamado *tre corde*, evita que os abafadores atuem sobre as cordas imediatamente após o levantamento das teclas. Segundo Haaz-Kardozos (1991) e

¹⁹ Texto consultado em inglês: “*The more recent pianoforte, when it is sturdy and well built, has many qualities, although its touch must be carefully worked out, a task which is not without difficulties. It sounds well by itself and in small ensembles. Yet, I hold, that a good clavichord, except for its weaker tone, shares equally in the attractiveness of the pianoforte and in addition features the vibrato and portato which I produce by means of add pressure after each stroke. It is at the clavichord that a keyboardist may be most exactly evaluated.*”

²⁰ Estamos aqui desconsiderando o chamado *pedal tonal* que não é necessariamente padrão nos pianos de concerto.

Banowetz (1992), ele pode ser utilizado inteiro, pisando-se fundo de maneira a evitar totalmente o abafamento das cordas quando sustentado; ou parcial, podendo sê-lo em diversas gradações, fazendo com que os abafadores apenas rocem nas cordas sem abafá-las totalmente quando levantadas as respectivas teclas. Segundo Banowetz, o uso parcial do pedal direito favorece a ressonância do instrumento pela vibração das *cordas simpáticas*²¹ e não deve ser descartado na performance de obras de Bach e seus contemporâneos. Por outro lado, um uso abusivo do pedal direito no repertório barroco poderia comprometer a clareza das notas e das articulações que, segundo Quantz (2011), devem ser bem caracterizadas. O pedal direito pode ser utilizado também para sustentar o que for julgado conveniente de acordo com o contexto harmônico e com o afeto da peça. Além de Banowetz, Badura-Skoda (1995) e Ferguson (1983) recomendam na maior parte dos casos o seu uso parcial nesse repertório, evitando-se o uso do pedal inteiro, que poderia ocasionar eventualmente qualquer mistura sonora indesejada ou que não seja adequada à prática musical barroca. Badura-Skoda ainda afirma que o pedal gera um efeito no piano que poderia sugerir alguma analogia com o *vibrato* dos instrumentos de corda e sopro²², que era um recurso de uso ocasional no período barroco.

O pedal esquerdo, chamado *una corda* pode ser também empregado na execução do repertório barroco tanto para suavizar a dinâmica como para efetuar um contraste tímbrico, que Badura-Skoda (1995) acredita ser muito comum na época em vários meios instrumentais como, por exemplo, oposição de *tutti* e *solo* na orquestra e mudanças de registro nos instrumentos de teclado.

Além dos pedais direito e esquerdo do piano, pode-se também empregar o chamado *pedal de dedos*, muito comum na prática tecladística do século XVIII. Esse recurso consiste na sustentação de notas para além de sua duração, de forma a valorizá-las por sua importância rítmico-métrica, melódica e/ou harmônica.

Quantz (2011) e Harnoncourt (1990) informam que a articulação no período barroco era fator fundamental para uma boa execução musical. Dessa forma, defendemos que a articulação no piano deve ser clara e bem caracterizada, de acordo com a proposta dos tratados de época.

²¹ **Cordas simpáticas** são aquelas cuja frequência principal é múltipla de alguma outra frequência de uma das cordas que esteja vibrando no momento.

²² Sabemos que o efeito do *vibrato* é fisicamente diferente do efeito do pedal direito. Essa comparação de Badura-Skoda deve ser encarada de maneira simbólica e sugestiva.

Em relação à dinâmica, o piano dispõe de uma vasta palheta que vai desde o pianíssimo até o fortíssimo. Por Fagerlande (1993), deduz-se que a palheta dinâmica em uso no século XVIII era menos extensa que a do século XIX, informação que também encontramos em Badura-Skoda (1995). Sendo assim, os extremos da palheta dinâmica do piano moderno teriam uso mais propício no repertório dos séculos XIX e XX. Harnoncourt (1990) e Badura-Skoda concordam que na performance do repertório instrumental barroco o uso de recursos de dinâmica não era tão relevante quanto outros aspectos como, por exemplo, a articulação.

Badura-Skoda (1995) defende, apoiado em C. P. E. Bach, que um dos usos mais relevantes da dinâmica na música barroca é aquele que se dá dentro da frase musical com o objetivo de relevar ou suavizar algumas notas tendo como referência um tratamento vocal das linhas melódicas e a hierarquia métrica do compasso. Essa última, para Harnoncourt (1990) é especialmente importante e será abordada mais detalhadamente no 3º capítulo. Além desses usos, pode-se destacar no barroco a *dinâmica de nota*, ou seja, *crescendos* ou *diminuendos* dentro da mesma nota, recurso de uso inviável no piano ou no cravo, instrumentos onde o que existe é sempre um decrescendo natural a partir do ataque do som.

A agógica no período barroco difere daquela empregada na performance de obras do período romântico. Segundo Bond (2001), enquanto a flexibilidade agógica romântica (*rubato*) relativiza os tempos dentro da frase, a flexibilidade agógica barroca geralmente o faz dentro de estruturas menores como um tempo ou um compasso, podendo desigualar ligeiramente suas partes. A desigualdade entre as partes de tempo é também comentada por Quantz (2011) e L. Mozart (1985), que apresentam essa como mais uma maneira de estabelecer ou reforçar a hierarquia métrica das notas de um compasso ou de um tempo. Esse recurso também pode ser aplicado ao piano quando julgado adequado.

Segundo Bond (2001), o fato do cravo não dispor de uma vasta palheta dinâmica induz os cravistas a se utilizarem com mais abundância dos recursos de agógica e articulação na performance. Dessa maneira, para o piano é possível que um uso agógico comparável ao de uma flauta ou de um violino seja mais apropriado do que aquele realizado pelos cravistas no repertório barroco.

Finalmente cabe considerar que a ornamentação no período barroco constituía um recurso fundamental na performance da época. Quantz (2011), Tosi

(1743) e Solano (1779) apontam para a existência de ornamentos extemporâneos, que não eram escritos pelo compositor, mas que o intérprete realizaria no momento da performance. Segundo Tosi, os ornamentos devem soar espontâneos e improvisados, sem a preocupação de valores rítmicos muito exatos dentro de nosso sistema de notação. Acreditamos, assim, que o pianista deve ter em mente essa prática de ornamentação e apropriar-se dela quando intenciona realizar uma interpretação historicamente informada de alguma peça barroca ao piano.

CAPÍTULO II – CARLOS SEIXAS, SEU CONTEXTO E SUA OBRA

2.1 Contextualização histórico-social

As informações históricas dessa seção foram coletadas em sua maioria de História de Portugal (s/d)²³. Mencionaremos a fonte nas citações indiretas apenas quando esta for outra que não a apresentada.

Ao final do século XVI, a partir de 1580, o governo português esteve sob o domínio do rei espanhol Felipe II (1527-1598)²⁴ devido a problemas de sucessão monárquica na coroa portuguesa, formando o que se conhece na história de Portugal e Espanha como União Ibérica.

Juntos, Portugal, Espanha e suas colônias formavam um grande império em extensão. No entanto, Portugal foi prejudicado, pois ao final do período em que vigorou a União Ibérica, foram-lhe tomadas algumas terras coloniais sendo estas incorporadas à Espanha, país do monarca governante.

Em 1640 foi restaurada a independência de Portugal. Elucida a fonte:

A Independência de Portugal foi restaurada devido a uma revolta dos portugueses contra o governo de Filipe III de Portugal, IV de Espanha. Ao passo que os reinados do seu avô e do seu pai terem sido pacíficos, D. Filipe III passou a mexer em assuntos que colocavam em causa a soberania portuguesa e por isso, em 1 de dezembro de 1640, D. João II, Duque de Bragança, com o apoio do Cardeal Richelieu de França encetou a restauração da independência e em 15 de Dezembro do mesmo ano foi coroado como D. João IV, rei de Portugal. (HISTÓRIA DE PORTUGAL, s/d, s/p)

Após o fim da União Ibérica, Portugal então preparou-se para guerrear com a Espanha, que demorava a reconhecer sua independência. Enquanto os espanhóis estavam envolvidos na *Guerra dos trinta anos*²⁵, Portugal organizava seus exércitos e sua armada para a guerra. O confronto deu-se em batalhas esparsas, a maior parte delas com vitórias portuguesas.

Portugal, na década de 60 do século XVII, novamente passava por problemas sucessórios na coroa, quando por um golpe assumiu D. Pedro II (1648-1706), em 1668. Diante de desgastes de várias ordens (econômica, militar, política e social)

²³ **HISTÓRIA DE PORTUGAL.** Sítio virtual. Disponível em <<http://www.historiadeportugal.info>>. Acessado em janeiro, fevereiro, setembro e outubro de 2012.

²⁴ Em Portugal este rei ficou conhecido como Felipe I.

²⁵ A **Guerra dos trinta anos** ocorreu entre 1618 e 1648 envolvendo diversos países europeus que lutavam por motivos variados: comerciais, territoriais, políticos e também religiosos (protestantes *versus* católicos)

que abalavam Portugal, o novo rei assinou um tratado de paz com a Espanha. Depois desse fato:

A situação financeira do país continuava a piorar a olhos vistos, até que, nos fins do século, chegava à corte a providencial notícia da descoberta de minas de ouro e brilhantes no Brasil, com a Coroa portuguesa a reclamar vinte por cento dos dividendos em impostos. Assim, o fortuito caudal de ouro e pedras preciosas que chegavam do Brasil tudo acabaria por suprir e sanar sem mais cuidados para o futuro da dinastia. (HISTÓRIA DE PORTUGAL, s/d, s/p)

O reinado de D. João V (1689-1750), sucessor de Pedro II, iniciado em 1706, ainda teve que enfrentar problemas com os espanhóis obtendo a paz com seus vizinhos europeus somente por volta de 1715.

Doderer (1982)²⁶ nos informa que a renda obtida pela exploração aurífera colonial converteu-se também em uma vultosa soma de riquezas que proporcionou um período de maior luxo e pompa para a corte lusitana, favorecendo também um maior interesse cultural no país. Segundo ele, a corte portuguesa na plenitude do reinado de D. João V seria uma das mais opulentas e dispendiosas da Europa. Kastner (1947) também destaca essa abundância de recursos financeiros.

Ainda Kastner (1947) aponta que à época de Carlos Seixas (1704-1742) notou-se um perceptível desenvolvimento intelectual e artístico nas terras portuguesas. Segundo ele, assim como ocorreu com outras nações européias durante o século XVIII, a cultura e a intelectualidade em Portugal encontraram grande florescimento. Segundo Kastner (1947, p. 51): “A corte de El-Rei D. João V, essa sim, tomou afeição à arte, às letras, às ciências, custeou liberalmente dispendiosas instituições de caráter cultural e gastou enormes quantias em edifícios monumentais (...)”.

2.2 A música barroca em Portugal

Segundo Pahissa (1955), a Península Ibérica e, em especial a Espanha, fora a terra de alguns expressivos compositores do período da renascença e renascença tardia. Podemos destacar Tomás Luis de Victoria (1548-1611), que dedicou-se basicamente à música coral sacra e Antonio de Cabezón (1510-1566), que compôs

²⁶ Prefácio de Doderer para a edição de partituras *Organa Hispânica*, vols. VII e VIII. Nas referências aparece em SEIXAS.

uma série de obras para teclado. Em Portugal, Kastner (1947) destaca no século XVII a obra do compositor Manuel Rodrigues Coelho (1555-1633), que publicou em 1820 um livro de *tentos* para instrumentos de tecla²⁷.

Esclarece-nos ainda Pahissa (1955) que, após o ápice com Victoria, a música espanhola entrou em decadência, afirma ele:

Itália, Flandres e Espanha foram os três centros de cultura onde se desenvolveu esse novo e transcendental movimento de criação da verdadeira arte da música. E se a escola espanhola com Victoria em seu ápice teve nesta época tanta importância e valor como as outras duas escolas contemporâneas (...) não teve, entretanto, a continuidade que tiveram as outras duas. (...) a espanhola tornou-se muda e estéril. (PAHISSA, 1955, p. 15-16²⁸)

Dessa maneira, a música do século XVII na Península Ibérica não apresentou grandes ícones. O nome mais significativo que pode ser destacado é o de Juan Cabanilles (1644-1712) que, décadas após Manoel Rodrigues Coelho, também compôs tentos e outras peças para órgão, porém já num estilo não tão próximo daquele dos séculos anteriores. Com os poucos documentos relativos à música do século XVII em Portugal e Espanha que chegaram aos dias atuais, grande parte deles elencada por Kastner (1947), é possível crer que além de Cabanilles não houve nesse século nenhum grande representante da música barroca na Península.

Foi na primeira metade do século XVIII que o estilo barroco consolidou-se em Portugal, num momento de renovação para a música do país. Entre os compositores para teclado, além de Seixas, destacamos o Frei Jascinto do Sacramento (1712-?), O Grove Music Online (s/d) assinala que a maioria das obras do frei teria sido destruída no terremoto de 1755, chegando aos nossos dias apenas poucas delas.

Câmara (s/d) observa que em Portugal, mais do que em outros países europeus, predominou a música destinada ao ambiente das igrejas. Dentre as partituras remanescentes do século XVIII, observa-se que pouco foi escrito para orquestra ou conjuntos instrumentais. Fora a música para teclado, a música instrumental parece ter sido relativamente pouco desenvolvida no país até o final do XVIII.

²⁷ Os **tentos** eram peças instrumentais modais polifônicas, escritas geralmente para o órgão. Seu estilo ainda apresentava proximidade com aquele da música medieval e dos séculos anteriores.

²⁸ Texto original em espanhol: “Italia, Flandres y Espanha fueron los tres centros de cultura donde se desarrolló este nuevo y transcendental movimiento de creación del verdadero arte de la música. Y si la escuela española, con Victoria en su cumbre, tuvo en esta época tanta importancia y valor como las otras dos escuelas contemporáneas (...) no tuvo, sin embargo, la secuencia que tuvieron estas dos. (...) la española quedo muda y estéril.”

António Teixeira (1707-1774) e Francisco António de Almeida (1702-ca.1755), que durante algum tempo foram contemporâneos de Seixas, escreveram algumas óperas e obras sacras, sendo também compositores da época dignos de nota. Assinala-se que foi também no reinado joanino que a ópera começou a integrar o cenário musical português, mas, segundo História da Música Portuguesa (s/d)²⁹, ao contrário do ocorrido em outros países, isso não aconteceu por iniciativa da corte, que parecia menos interessada no gênero que o público burguês, que buscava consolidação sistemática, assistindo a apresentações de ópera em teatros públicos.

Segundo Quantz (2011), a música barroca apresentava-se basicamente em dois grandes estilos, o italiano e o francês, sendo as demais escolas nacionais resultantes em geral da mistura de aspectos característicos desses dois estilos que eram tidos como opostos. No contexto do reinado de D. João V, o barroco português pendia muito mais para o estilo italiano do que para o francês. Afirma Kastner (1947, p. 45): “Dizem geralmente os historiadores portugueses que a implantação do período italiano em Portugal teve início em 1700 quando do casamento de D. João V com D. Maria Ana da Áustria”. Pagano (2006) ressalta também que a corte de João V era fortemente influenciada musicalmente pelo estilo italiano, mais especificamente o sacro-romano.

Kastner (1947, p. 54) afirma: “El-Rei D. João V, porende (sic), não se contentava com as criações sonoras que lhe ofereceram os músicos portugueses. (...) Ainda não o guiava aquela necessária clarividência que estimulasse o fomento da arte musical nacional.” Câmara (s/d), no entanto, pondera que D. João V, embora estivesse mais preocupado em importar a música dos italianos do que fomentar uma arte nacional, por sua iniciativa acabou alicerçando um posterior desenvolvimento artístico propriamente português que seria mais forte em reinados posteriores. Pagano (2006) informa que o próprio D. João V teria ido à Itália no final da década de 1710 para contratar músicos para trabalharem em seus domínios. Entre os profissionais escolhidos, estava Domenico Scarlatti (1685-1757).

Portugal, em aliança econômica com os ingleses³⁰, tendia a um certo distanciamento em relação aos franceses, que eram rivais dos ingleses. Segundo

²⁹ **HISTÓRIA DA MÚSICA PORTUGUESA**. Sítio Virtual. Disponível em <<http://armandapatricio.paginas.sapo.pt/>>. Acessado em janeiro, fevereiro, setembro e outubro de 2012.

³⁰ Portugal e Inglaterra assinaram o tratado econômico de **Methuen** (1703), que acordou que Portugal se abria comercialmente para os têxteis ingleses e a Inglaterra para os vinhos de Portugal.

Kastner (1947), o único setor em que a influência francesa se destacou culturalmente em Portugal foi o do vestuário.

A própria estada de Scarlatti como mestre de música da Capela Real de 1720 a 1729 propiciou um contato maior para os portugueses com o estilo italiano que continuaria predominante no futuro classicismo português. Kastner (1947) enumera outros compositores italianos que também buscaram Portugal no século XVIII posteriormente a D. Scarlatti, assim como d'Alvarenga (s/d) informa que os compositores portugueses António Teixeira e Francisco António de Almeida (já mencionados) foram estudar na Itália. Kastner acredita que até mesmo o minueto, que se originou na França, teria chegado a Portugal por intermédio mais dos italianos que dos franceses.

2.3 A vida de Carlos Seixas

As informações sobre a vida de Seixas não são muito abundantes. Poucos documentos da época que abordam a questão chegaram aos dias atuais. O principal deles é a obra *Biblioteca Lusitana*, de autoria de Barbosa Machado (publicada entre 1741 e 1758). Embora não tenhamos consultado diretamente essa obra, tivemos contato com ela por meio das obras de Kastner (1947 e 1980) e de d'Alvarenga (s/d).

Lembramos que as informações constantes nessa seção foram extraídas principalmente das obras de Kastner (1947 e 1980), que é seu principal biógrafo. Para as citações indiretas, citaremos a fonte apenas quando ela for de outra autoria.

José Antônio Carlos de Seixas, ou simplesmente Carlos Seixas (1704-1742), nasceu em Coimbra em 11 de junho de 1704. Era filho de Francisco Vaz (?-1718) e Marcelina Nunes (?-?). Sobre a condição social de Seixas, Kastner (1947, p. 16) afirma: "(...) procede Carlos Seixas de um meio pertencente ao que costumamos designar por pequena burguesia." Seu pai exercia o cargo de organista da Sé de Coimbra. Pouco se sabe sobre sua mãe e nada sobre seus avós.

Sobre a educação musical de Seixas, Barbosa Machado (apud Kastner 1947, p. 19) afirma: "Nos primeiros anos foy instruido na Arte da Música e no instrumento de Órgão de cujo toque, e sciencia manifestou logo os grandes progressos, que

havia fazer na idade adulta.³¹ Francisco Vaz teria sido o maior responsável pelo desenvolvimento inicial do filho na música e no órgão.

Quando da morte do pai, Seixas, mesmo ainda com 14 anos, o sucedeu no cargo de organista da Sé local.

É lícito conjecturar-se que José Antônio fora aluno de Francisco Vaz, tendo recebido deste a parte mais importante de sua instrução musical. Essa educação deve ter sido alicerçada solidariamente e aplicada em conformidade com os progressos rápidos de um talento precoce, pois aos catorze anos, logo a seguir à morte do pai, o filho já estava apto para lhe suceder no cargo. Por certo, o posto de organista da Sé de Coimbra envolvia pesadas responsabilidades. Quando do novo provimento do lugar, verificado em 9 de fevereiro de 1718, o exigente cabido votou por unanimidade na pessoa de Carlos Seixas. (KASTNER, 1980, p. X)

Seixas, porém, não ficou muito tempo no antigo cargo de seu pai em Coimbra. Dois anos mais tarde obteve o cargo de organista da Catedral de Lisboa (Sé Patriarcal). Os músicos da Catedral de Lisboa, por serem em geral considerados os mais notáveis do país, costumavam atuar também na Capela Real. Seixas durante toda a sua vida trabalhou como músico do ambiente eclesiástico sendo, segundo d'Alvarenga (s/d), portador de vários títulos nesse meio como “cavaleiro professor da ordem de Cristo” e “contador do mestrado da ordem de Santiago”. O meio religioso em Portugal, até mais do que em outros países europeus, era geralmente o destino dos melhores músicos do país, que almejavam sustentar-se financeiramente com a atividade musical na primeira metade do século XVIII.

Entre 1720 (para d'Alvarenga talvez 1721) e 1729, Seixas trabalhou junto a Domenico Scarlatti, com quem sua relação foi, para Helmes (s/d), de grande cordialidade, respeito e mesmo de influência mútua na composição e na música para teclado.

Sobre a rotina do trabalho de Seixas na Sé Patriarcal, afirma Kastner:

Como organista da Capela da Sé Patriarcal, as suas funções não se cingiram aos acompanhamentos de música sacra, executada pelo conjunto vocal instrumental. Era hábito comum a todas as catedrais de rito católico romano o organista tocar um trecho a solo antes e depois da missa solene. Para esses efeitos podia servir qualquer tocata, tento ou sonata. (KASTNER, 1980, p. XI)

Seixas não teria tido uma vida financeiramente difícil:

Carlos de Seixas frisava nos seus vinte e seis anos e vivia sem preocupações de ordem material. Ganhava bom ordenado na Capela Real, e fontes de copiosos ingressos constituíam as lições que dava nas melhores casas da Corte. (KASTNER, 1947, p. 115)

³¹ Nessa citação mantivemos a escrita em português antigo, conforme transcrito em Kastner (1947).

Um fato que pode atestar o sucesso financeiro de Seixas seria sua aquisição de alguns terrenos em Lisboa.

Segundo d'Alvarenga (s/d), o compositor casou-se em 1731. Sua esposa chamava-se Maria Joana Tomásia da Silva, com a qual teve dois filhos e três filhas. Não se tem nenhum registro de que ele alguma vez saíra de Portugal.

Seixas faleceu aos 38 anos em consequência de febre reumática. Sua morte teria sido como a de um bom devoto católico, com todos os sacramentos prescritos pela Igreja e honras *post-mortem*.

Abaixo apresentamos um retrato de Seixas:



Fig. 2.1 – Retrato de Carlos Seixas atribuído a Francisco Vieira (1699-1783)^{32 33}

2.4 Instrumentos de teclado do contexto de Seixas

Exercendo o cargo de organista primeiro em Coimbra e posteriormente em Lisboa, crê-se que Seixas tenha sido um músico habilidoso e qualificado ao órgão. Barbosa Machado em Kastner (1947) afirma que Seixas tocava o órgão com lirismo e destreza.

Kastner (1947) afirma que o órgão era dentre os instrumentos de teclado o de maior tradição e prestígio em Portugal. Pode-se acreditar que isso seja um reflexo do domínio da Igreja na música de tradição escrita, estando a corte e a nobreza local intimamente vinculada à Igreja, como sugere Câmara (s/d). O órgão era o

³² Fonte da imagem: **1ST-ART-GALLERY**. Sitio Virtual. Disponível em <<http://www.1st-art-gallery.com/%28after%29-Vieira,-Francisco/Portrait-Of-Jose-Carlos-Seixas-1704-42-Engraved-By-John-Daulle-1703-63.html>>. Acessado em abril de 2013.

³³ Segundo d'Alvarenga (s/d), existe a possibilidade de que Francisco Vieira tenha feito esse retrato para a cerimônia de homenagem póstuma a Seixas.

instrumento mais característico do ambiente religioso, segundo Kastner, utilizado não só para solo, mas também como instrumento de acompanhamento de obras corais.

Percebe-se pelos órgãos remanescentes do Portugal do século XVIII que eles não eram de grande complexidade como os alemães. Boa parte deles dispunha de um número não muito grande de registros. Sobre a extensão do teclado, segundo Doderer e Meer (2005), os órgãos da primeira metade do século XVIII abarcavam geralmente a extensão de pouco mais de 4 oitavas.

Kastner (1947) acredita que Seixas teria entrado em contato com outros instrumentos de teclado além do órgão. Afirma ele (p. 106): “O numero de clavicórdios do século XVIII que vimos em Portugal e que ainda se conservam nalgumas coleções de instrumentos antigos, induz-nos a admitir para Seixas contactos com este instrumento.” Doderer e Meer (2005) também apontam para a existência e notável quantidade de clavicórdios em Portugal à época, especialmente por tratar-se de um instrumento portátil e de custo não muito elevado em relação a outros teclados. O clavicórdio serviria à época também como instrumento de estudo dos organistas.

Sobre o clavicórdio cabe mencionar que é um dos mais antigos instrumentos de teclado e que já se tem notícias suas em Portugal a partir do século XV, segundo Doderer e Meer (2005). Trata-se de um instrumento em que as cordas são percutidas e não pinçadas, como no caso do cravo. As cordas são dispostas de forma horizontal numa caixa retangular com o teclado geralmente à esquerda, sendo tocadas por tangentes localizadas na parte traseira das teclas. No caso de alguns clavicórdios, uma única corda poderia ser usada por várias teclas, vindo a produzir diferentes notas a partir das várias localidades onde poderia ser tangida. Quando se larga a tecla, abafadores atuam sobre as cordas. O clavicórdio permitia efeitos de dinâmica num âmbito um pouco maior que o cravo e também de *vibrato*, comentados por C. P. E. Bach (1949).

Em seguida, ilustramos um clavicórdio:



Fig. 2.2 – Exemplo de clavicórdio³⁴

Além do clavicórdio, Kastner (1947 e 1980) e também Doderer e Meer (2005) defendem que Seixas, especialmente nos salões da nobreza, de onde proviriam seus alunos, teria entrado em contato com o cravo. D'Alvarenga (s/d) apresenta informações de documentos que apontam que Seixas lecionava para membros das famílias aristocráticas portuguesas.

Abaixo figuramos um exemplo do cravo e de seu mecanismo e em seguida uma breve descrição de seu funcionamento.



Fig. 2.3 – Cravo português do século XVIII de autoria de Antunes^{35 36}

³⁴ Fonte da imagem: *HEILBRUNN TIMELINE OF ART HISTORY*. Sítio virtual. Disponível em <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1986.239>> Acessado em outubro de 2012.

³⁵ Segundo Kottick (2003), Joaquim José Antunes (1731-1811) foi um dos principais luthiers portugueses especializados na construção de cravos durante a segunda metade do século XVIII.

³⁶ Fonte da imagem: *HARPSICORD AVAILABLE FOR HIRE*. Sítio virtual. Disponível em <<http://intranet.arc.miami.edu/rjohn/KeyboardAntunes.htm>>. Acessado em outubro de 2012.

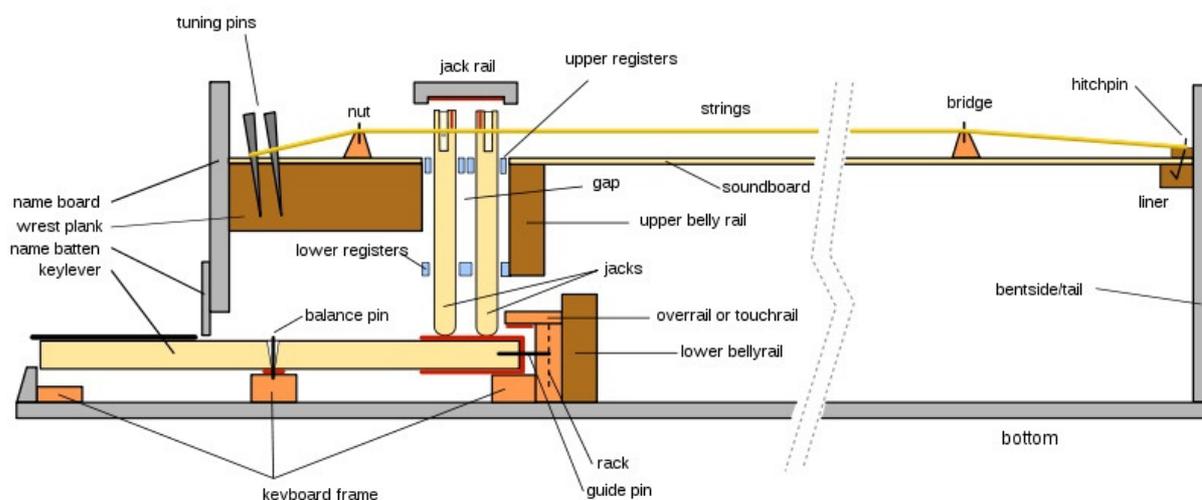


Fig. 2.4 – Mecânica do cravo³⁷

O cravo é um instrumento em que cordas são pinçadas por meio de plectros, originalmente feitos de penas de aves. Quando se aciona uma tecla, uma peça de madeira em sua parte traseira chamada martinete³⁸ salta fazendo com que o plectro fira a corda através do movimento de uma lingueta flexível que reside na parte superior do martinete. Quando a tecla é levantada, o plectro desliza sobre a corda e um abafador atua interrompendo sua vibração. Os cravos podem ter vários jogos de cordas, inclusive com a possibilidade de estarem associados a diferentes teclados (alguns cravos possuíam dois).

Kastner (1980) descreve como seriam os cravos dos alunos de Seixas:

“(,,,) De alunos possuidores de cravos grandes de um ou dois teclados, cada qual com a extensão mínima de quatro oitavas e meia ($L\acute{A} - mi^3$)³⁹, e disposto de três ou quatro registos (por exemplo: $8^1, 8^2 + 4'$ ou $8^1, 8^2, 8^3 + 4'$)⁴⁰; de alunos possuidores de cravos, cujo único teclado abarcava a extensão de apenas quatro oitavas e dispondo de um máximo de dois registos diferentes (por exemplo: $8' + 8'$ ou $8' + 4'$) (...)” (KASTNER, 1980, p. XII)

Doderer e Meer (2005), entretanto, acreditam que a extensão mais comum dos cravos portugueses da primeira metade do século XVIII, a partir dos instrumentos remanescentes da época, seria a de dó 1 a ré 4, portanto, pouco mais de 4 oitavas. As tocatas de Seixas e algumas sonatas de Scarlatti que se acredita

³⁷ Fonte da imagem: **WIKIPEDIA**. Wikipedia Organization. Disponível em <<http://www.wikipedia.org>> Acessado em todos os meses de 2011 e 2012.

³⁸ **Martinete** é um termo em português relativamente pouco utilizado. É equivalente aos termos *jack* (em inglês) e *saltarello* (em italiano).

³⁹ O $L\acute{A}$ escrito por Kastner refere-se ao segundo lá mais grave do piano moderno, que chamaríamos de **lá -1** (vale lembrar que não consideramos a existência de um **lá 0**) enquanto o mi^3 de Kastner seria equivalente ao **mi 4** de nossa escala geral.

⁴⁰ **8'** (8 pés) é o registro que toca à oitava real enquanto **4'** toca uma oitava acima. Este último é geralmente empregado junto a um registro de **8'**.

terem sido compostas durante sua estada em Portugal, segundo Doderer e Meer, não ultrapassam os limites mencionados acima.

Kottick (2003) expõe que a maior parte dos cravos portugueses do século XVIII que sobreviveram até a atualidade seria de apenas um manual com dois registros de 8 pés. Os cravos portugueses assimilavam-se aos italianos por sua relativa simplicidade, diferentes dos franceses e alemães, em geral um pouco mais sofisticados.

Kastner (1980) afirma que Portugal não possuía uma tradição cravística consolidada e que Seixas foi um dos responsáveis por incentivar seu uso em Portugal. Segundo o biógrafo, ele teria dedicado muitas de suas tocatas ao cravo, que teria sido o instrumento de boa parte de seus alunos.

Segundo Kottick (2003), a primeira aparição oficial do fortepiano (chamado *cravo de martelos*) em Portugal remete documentalmente ao ano de 1767 sendo, em tese, posterior em 25 anos à morte de Seixas. No entanto, sabe-se que o compositor Ludovico Giustini (1685-1743) dedicou seu livro de sonatas para fortepiano (1732) ao infante português D. Antônio (conforme consta na capa do respectivo livro). Doderer e Meer (2005) acreditam que o fortepiano existia em Portugal pelo menos durante o final da vida de Seixas. Sendo assim, seria provável que Seixas, um dos principais músicos do país à época, o tivesse conhecido. De uma maneira ou de outra, segundo Badura-Skoda (1995), o som do fortepiano da 1ª metade do século XVIII não seria muito diferente daquele do cravo, distando bastante da sonoridade do piano atual.

2.5 A obra de Carlos Seixas

Barbosa Machado (1682-1772) afirma em sua obra *Biblioteca Lusitana* que Seixas teria composto cerca de 700 tocatas para teclado. Chegaram aos nossos dias cerca de quase 100 delas⁴¹. Essas obras eram nomeadas *tocatas* ou *sonatas*, como de praxe em Portugal à época⁴².

⁴¹ Kastner (1980) afirma que são 80, o Grove Music Online (sem indicação de data) afirma serem 88. D'Alvarenga (s/d) afirma serem propriamente 94, com possibilidade de serem contadas 107 se considerados alguns movimentos que poderiam ser concebidos separadamente.

⁴² Embora Grout e Palisca (2007) apresentem **tocata** e **sonata** como nomenclaturas que designavam diferentes tipos de peças instrumentais, observa-se pela análise de manuscritos musicais portugueses do século XVIII que

Kastner (1947) acredita que a maior parte de sua obra tenha sido destruída por um terremoto que abalou Lisboa no ano de 1755. Essa destruição ou extravio de partituras não ocorreu exclusivamente com as obras de Seixas, mas também com outros compositores portugueses do mesmo período.

Além das peças para teclado, sobreviveram também peças para conjunto instrumental, como a sinfonia em si bemol maior, a abertura em ré maior e um concerto para cravo e orquestra de cordas, escrito na tonalidade de lá maior. Barbosa Machado em D'Alvarenga (s/d) afirma que Seixas teria escrito muitas obras sacras com e sem acompanhamento instrumental, como missas, motetos e corais.

Kastner (1947) é veemente na defesa de que o estilo de Seixas estava longe de ser puramente italiano sendo, sobretudo, um estilo português com nuances próprias. Kastner (1947) questiona se D. Scarlatti não teria sido influenciado por Seixas durante os anos em que conviveram.

Para seu biógrafo, uma das características que poderia ser marcante nesse estilo português seria o tratamento das linhas da mão esquerda das obras para teclado mais como linha de baixos com função harmônica do que com valor melódico. Segundo Kastner (1947) um indicativo disso seria o fato de que as sonatas de Scarlatti que teriam sido compostas no período em que esteve em Portugal costumavam apresentar uma figuração mais simples e mais estável de mão esquerda, similarmente ao que ocorre na maioria das tocatas de Seixas. No entanto, essa comparação com D. Scarlatti nesse caso pode ser questionada devido ao fato de que não há consenso entre os estudiosos sobre a cronologia das sonatas de D. Scarlatti.

Além dessa, percebem-se outras características comuns entre as obras para teclado de Scarlatti e Seixas como, por exemplo, a presença de mais de uma ideia temática em uma mesma peça e de elementos que futuramente estariam presentes na chamada *forma sonata*, cujo encaminhamento tonal tem alguma similaridade com o das sonatas (ou tocatas) dos dois compositores.

Também tanto em Seixas como em Scarlatti, nota-se pela análise das partituras, uma concepção textural que, apesar das consideráveis reminiscências

havia no país um uso pouco ortodoxo desses nomes. Muitas das peças que hoje seriam dignas do nome de *sonatas* à época eram nomeadas *tocatas*, como também ocorre com a peça abordada neste trabalho. Na maioria das edições publicadas consultadas ela aparece nomeada como *sonata* embora nos dois manuscritos consultados apareça sob o título de *tocata*. Dessa forma, observamos que algumas recomendações interpretativas das fontes consultadas dirigidas às tocatas não se aplicam às peças para teclado de Seixas, essas considerações que consideramos não aplicáveis baseariam-se mormente na definição de *tocata* de Grout e Palisca.

polifônicas, parece ter sua organização muito influenciada pelo pensamento harmônico (vertical).

Como mencionado anteriormente, na mão esquerda das tocatas de Seixas observa-se geralmente uma figuração relativamente simples rítmica e melodicamente, o que nos faz acreditar que existe uma hierarquia de importância entre as vozes que em geral figuram alocadas definidas para cada uma das mãos. A mão direita geralmente parece exercer liderança melódica, com ritmos mais variados e com a melodia principal. Há, apesar disso, casos em que se nota a imitação entre uma e outra mão, havendo inclusive algumas de suas tocatas que são estruturadas em cânone, contrariando o seu costume.

As tocatas de Seixas eram escritas geralmente em um ou dois movimentos. O primeiro, segundo Kastner (1947), era de andamento vivo, sendo considerado o principal enquanto o segundo, quando o havia, era geralmente um minuetto. Existem tocatas de Seixas com três ou mais movimentos, mas estas constituem exceção; nesses casos, o(s) outro(s) movimento(s) poderia(m) ser um *adagio* ou uma giga ou até mesmo outro minuetto. Ainda Kastner salienta que os outros movimentos das tocatas (do segundo em diante) funcionavam como adendos ao primeiro, mais importante.

Geralmente o 1º movimento das tocatas estrutura-se de forma bipartida. Uma primeira seção conduz da tonalidade da tônica a uma conclusão na tonalidade da dominante, ou, no caso de uma tônica menor, também poderia a primeira seção concluir-se sob a tonalidade relativa maior. Na segunda seção, por sua vez, seria feito o caminho inverso, conduzindo-se de volta à tonalidade da tônica. Como será explicado no capítulo 3, a tocata abordada constitui exceção a essa regra.

O minuetto de Carlos Seixas estrutura-se na forma ternária incipiente⁴³ sendo que na grande maioria das tocatas a seção *A* termina na tonalidade da dominante ou na da relativa maior (no caso de tocatas em tonalidade menor). A seção *B* inicia-se na tonalidade da dominante ou da relativa maior concluindo no ensejo de resolução na tônica. O *A'*, por sua vez, retoma a tônica e nela permanece para a conclusão. A seção *A* é repetida e o conjunto *B-A'* também. Raramente existia um 2º minuetto com a função de alternância com o 1º.

⁴³ A forma **ternária incipiente** consiste numa construção *A B A* ou *A B A'* cuja seção *B* termina de forma inconclusiva ensejando resolução na tônica no início do retorno de *A* (ou *A'*)

De acordo com Kastner (1980), as tocatas de Carlos Seixas foram compostas principalmente para o cravo ou para o órgão. Embora não possamos afirmar categoricamente para que instrumento foi direcionada cada uma delas (até porque podem ter sido pensadas para mais de um teclado), ainda segundo seu biógrafo, pode-se notar duas escritas idiomáticamente diferentes: tocatas de maior simplicidade e menor densidade rítmica e outras de maior virtuosidade técnica, complexidade e que sugerem maior velocidade. É possível que as primeiras apontem para uma escrita organística, mais estável e adequada para um ambiente reverberante, como as igrejas, ao passo que a escrita mais ágil e com uma mão esquerda mais densa ritmicamente seria mais própria ao cravo, como é o caso da tocata que abordamos. Kastner (1980) também acredita que as tocatas de nível técnico mais elementar poderiam ter sido escritas para os alunos de Seixas, pois era costume da época que o professor de instrumento escrevesse peças didáticas para seus alunos.

Kastner (1947) acredita que na música de Seixas há muitas sugestões de melodismos que evocam o lirismo do cancionero popular português. Essas sugestões são evidenciadas pelo uso mais recorrente de tonalidades menores que de maiores e de sequências intervalares e harmônicas contendo certas tensões e particularidades que diferem daquelas utilizadas pelos italianos, alemães e franceses, sendo caracteristicamente ibéricas e, mais ainda, portuguesas e *seixianas*.

CAPÍTULO III – INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE INFORMADA DA TOCATA EM SOL MENOR DE CARLOS SEIXAS AO PIANO

3.1 Aspectos gerais da interpretação barroca

Os fundamentos da música barroca estão associados à retórica, cuja definição, segundo o dicionário Michaelis Online (s/d, s/p) é “Conjunto de regras para bem dizer em público ou para falar eloquentemente”.

Ao referir-se à transição musical que chegaria ao barroco no século XVII, Harnoncourt afirma:

Mas, subitamente, como que vinda dos céus, surgiu a ideia de fazer-se da própria palavra, do diálogo, o fundamento da música. Tal música deveria tornar-se dramática, pois um diálogo já é em si dramático, seu conteúdo é argumento, persuasão, problematização, negação e conflito. (HARNONCOURT, 1990, p.165)

Os tratadistas do século XVIII também comparam a música com o discurso oral. Quantz assinala:

A execução musical pode ser comparada com a mensagem de um orador. O orador e o músico têm, no fundo, o mesmo objetivo na preparação e na execução final de suas produções, ou seja, tornarem-se senhores *dos corações* de seus ouvintes, despertando ou tranquilizando as paixões desses ouvintes e conduzindo-os ora a um sentimento, ora a outro. (QUANTZ, 2011, s/p⁴⁴, cap. XI, §1⁴⁵)

Segundo Trilha (2009)⁴⁶, no período barroco a música vocal era considerada superior à instrumental, pois seria capaz de expressar ideias também por meio de um texto verbal, o que aumentava sua potencialidade discursiva e retórica. Harnoncourt (1990) complementa essa afirmação enfatizando que a música instrumental, mesmo com a falta das palavras, deve expressar-se como discurso.

⁴⁴ A versão do tratado de Quantz empregada neste trabalho encontra-se em formato digital para Kindle não tendo, portanto, indicação de paginação. Por esse motivo, sempre que fizermos uma citação direta de Quantz mencionaremos o capítulo do livro e o parágrafo de onde foram retiradas. O tratado de Quantz, assim como os de L. Mozart e C. P. Bach, apresentam subdivisões em capítulos e parágrafos pelo próprio autor, dessa forma, o leitor interessado poderá consultar qualquer outra versão do tratado, sem prejuízo.

⁴⁵ Texto consultado em inglês: “*Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that*”

⁴⁶ **MASTER CLASS de baixo contínuo ao cravo** por Mário Trilha, 08-11/06/2009, Sala Chiquinha Gonzaga. Instituto Villa-Lobos – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Na performance do repertório barroco, o instrumentista deve esforçar-se para expressar o afeto⁴⁷ proposto pelo compositor na partitura. Segundo C. P. E. Bach (1949, p. 153⁴⁸): “Os intérpretes, como já aprendemos, devem tentar captar o verdadeiro conteúdo de uma composição e expressar seu afeto apropriado”.

Ainda sobre os afetos na música do período barroco, complementam Grout e Palisca (2007, p. 312): “Característica comum a quase todos os compositores deste período foi o seu esforço no sentido de exprimirem, ou antes, de representarem, uma vasta gama de ideias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência”.

Entendemos, portanto, que essa função de veicular afetos ao público deve também ser considerada importante pelo intérprete de hoje. A música do período barroco não deve parecer distante do ouvinte; ao contrário, ela deve envolvê-lo emocionalmente através da performance. Como se apreende da citação já exposta de Quantz (2011, s/p, cap. XI, §1), os músicos devem tornar-se “senhores dos corações de seus ouvintes”.

Sobre a veiculação de afetos na execução musical, afirma ainda C. P. E. Bach:

Um músico não pode afetar a outros a menos que ele também seja afetado. Ele tem, por necessidade, que sentir todos os afetos que espera despertar no seu ouvinte; pois revelando seu próprio humor ele irá estimular um humor similar no ouvinte. Em passagens lânguidas e tristes ele deve ser lânguido e triste. Assim, a expressividade da peça é mais claramente percebida pelo público. No entanto, o erro de uma execução preguiçosa e arrastada causado por um excesso de afeto e melancolia deve ser evitado. Da mesma forma, em passagens vivas e alegres, a execução deve colocar o intérprete mais uma vez no afeto apropriado. E então, variando constantemente as paixões, ele mal aquietará uma delas antes de despertar outra. (BACH, 1949, p. 152⁴⁹)

⁴⁷ Afeto, no período barroco, designa um sentimento, emoção ou paixão (termo que utilizam alguns tratadistas) que o compositor intenciona despertar no público ouvinte através de uma obra musical e que o intérprete deve compreender pelo texto musical e fazer transparecer em sua execução.

⁴⁸ Texto consultado em inglês: “*Performers, as we have already learned, must try to capture the true content of a composition and express its appropriate affect*”

⁴⁹ Texto consultado em inglês: “*A musician cannot move others unless he too is moved. He must of necessity feel all of the affects that he hopes to arouse in his audience, for the revealing of his own humor will stimulate a like humor in the listener. In languishing, sad passages, the performer must languish and grow sad. Thus will the expression of the piece be more clearly perceived by the audience. Here, however, the error of a sluggish, dragging performance must be avoided, caused by an excess of affect and melancholy. Similarly, in lively, joyous passages, the execution must again put himself into the appropriate mood. And so, constantly varying the passions, he will barely quiet one before he rouses another.*”

Sobre a partitura barroca, afirma Couperin (s/d, p. 9⁵⁰): “Assim como há uma grande distância entre a gramática e o discurso declamado, há uma infinita distância entre o registro escrito da música e o bem-tocar.”

Harnoncourt (1990) esclarece que a partitura até o final do século XVIII se propunha essencialmente a ser um registro da obra, enquanto que a partir de 1800 passaria a anotar principalmente a sua execução através da utilização de numerosos sinais gráficos que extrapolam a notação de alturas e ritmo. No século XVIII muitos dos sinais que viriam a ser utilizados no séc. XIX para designar dinâmica, articulação e recursos específicos de determinado instrumento não estavam convencionados ou não eram usados pelos compositores. A execução de uma obra musical era geralmente realizada apenas uma vez e num âmbito local contando quase sempre com a participação, a presença, ou ao menos a proximidade do compositor⁵¹. Além disso, muitas vezes a partitura no período barroco não era direcionada a um instrumento ou formação instrumental específicos, podendo a obra ser executada em qualquer meio em que fosse possível de forma satisfatória, sem a perda de suas características musicais essenciais. De acordo com Grout e Palisca:

No período barroco, (...) nem sempre é possível sabermos se um compositor concebeu determinada peça para ser tocada num cravo ou num clavicórdio; por vezes, nem sequer temos a certeza se era um destes dois ou o órgão o instrumento pretendido. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 399)

Dessa forma, a partitura no século XVIII era concebida como uma guia para o intérprete, sem determinar com precisão sua execução musical e, portanto, deveria ser encarada pelo músico com certa flexibilidade e liberdade para as escolhas interpretativas que realcem seu conteúdo musical. Caberia ao intérprete, inclusive, a possibilidade de acrescentar elementos não escritos⁵². Essa flexibilidade tornava o intérprete ainda mais importante como elo entre o compositor e o público. Quantz (2011) destaca que uma boa música depende quase tanto do intérprete quanto do

⁵⁰ Texto original em francês “*Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Dèclamation, il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la facon de bien-jouer*”

⁵¹ No século XVIII, a relação compositor-intérprete-público era de muito maior proximidade que nos séculos XIX e XX. O compositor quase sempre liderava ou tomava parte na execução de sua obra ou ao menos estava presente nas ocasiões de sua execução. As partituras raramente eram publicadas, mas geralmente apenas veiculadas entre compositores e intérpretes a nível local. Estando o compositor próximo, era mais fácil aos intérpretes dirimirem dúvidas, por isso não era tão necessária a utilização de muitas sinalizações de execução na partitura.

⁵² Na música de estilo italiano os acréscimos eram principalmente de ornamentos e elaborações melódicas enquanto na de estio francês acrescentavam-se à execução especialmente inflexões de agógica.

compositor. Ele ainda acrescenta que uma boa execução poderia tornar uma composição medíocre agradável aos ouvintes.

Sobre a flexibilidade na performance da música barroca, Bond complementa:

De um ponto de vista estético amplo, devemos certamente esperar que o período barroco, que produziu uma arquitetura extravagante e apaixonada e pintura suntuosa, provavelmente não favoreceria uma performance musical empertigada e rígida (BOND, 2001, p. 112⁵³)

Nesse contexto, o suporte documental de que dispõe o intérprete para apreender o conteúdo expressivo da obra musical é a partitura, onde estão as pistas para nortear sua execução. Muitas dessas pistas podem transparecer pelo desenvolvimento da textura⁵⁴ na obra. A entrada de uma voz que antes não aparecia, por exemplo, pode ser o indicativo de uma intenção de adensamento, podendo em muitos casos ser apoiada pelo intérprete com uma dinâmica mais forte, além de outros recursos interpretativos que sugiram aumento de tensão. Da mesma maneira, o fato do compositor expandir a distância entre a voz mais grave e a mais aguda da peça pode significar uma intenção de expansão retórica. Por analogia, vozes mais contíguas, especialmente quando na região aguda, podem indicar maior estabilidade e busca de delicadeza que devem ser endossadas pelo intérprete. Pistas como essas serão de grande importância para nossas considerações interpretativas sobre a tocata.

No entanto, a liberdade sobre a partitura não deve prejudicar a clareza das notas. Segundo Quantz (2011), toda nota deve ser ouvida com nitidez e soar com sua entonação e intenção musical adequada. Essa necessidade de clareza permanece mesmo nos casos em que o nível de dificuldade técnica é grande. Como um bom orador, o intérprete não deve deixar que essa dificuldade transpareça. Ainda de acordo com Quantz (2011, s/p, cap XI, § 13⁵⁵): “A execução também deve ser fácil e fluente. Não importa o quão difícil possa ser tocar as notas, essa dificuldade não deve ser aparente na performance.”

⁵³ Texto original em inglês: “From the broad aesthetic viewpoint, we should certainly expect that the baroque period, which produced flamboyant, passionate architecture and sumptuous painting, would be unlikely to favor prim, rigid musical performance.”

⁵⁴ Por **textura** entende-se a disposição das notas musicais em um determinado contexto e suas relações entre si, a configuração mais ou menos clara de vozes ou de estruturas homofônicas, bem como a distância entre suas partes integrantes. Mais especificamente, o termo **textura rítmica** pode ser entendido como a disposição da movimentação rítmica na peça, tanto de forma geral como no contexto específico de cada voz ou linha melódico-harmônica integrante.

⁵⁵ Texto consultado em inglês: “Execution also must be easy and flourishing. No matter how difficult the notes performed may be, this difficult must not be apparent in their performer”

Para uma boa performance musical, é indispensável a percepção do início e fim de cada ideia musical, seja ela expressa por uma frase, membro de frase, inciso, ou qualquer outra estrutura fraseológica, mesmo quando não há indicação explícita na partitura. Assim como a pontuação entre as sentenças é usada por um orador num discurso falado com a intenção de tornar mais claro o texto verbal, o músico deve identificar e delimitar as ideias musicais e realizar a separação adequada entre elas. Para repetições do mesmo trecho musical ou trechos similares deve-se manter o mesmo caráter, para trechos diferentes ele deve ser diferente, segundo Quantz:

Ideias musicais conexas não devem ser separadas, por outro lado, deve-se separar as diferentes ideias musicais quando uma termina e outra se inicia, mesmo se essa separação não for indicada por pausa ou cesura. Isto é ainda mais verdadeiro quando a última nota da frase anterior e a primeira da frase seguinte estão na mesma altura. (QUANTZ, 2011, s/p, cap XI, § 10⁵⁶)

C. P. E. Bach enumera os recursos dos quais deve utilizar-se o intérprete para caracterizar os afetos da obra e realizar assim uma boa execução:

Os aspectos da performance são o volume e a suavidade de sons, o toque, a respiração musical, a execução do legato e do staccato, o vibrato, a execução dos arpejos, a sustentação de notas, o retardo e o *accelerando*. A falta desses elementos ou um uso inadequado deles tornam pobre uma execução (BACH, 1949, p. 148⁵⁷, itálico nosso)

Sobre a dinâmica, tratada por C. P. E. Bach como “o volume e a suavidade dos sons”. Quantz afirma:

(...) uma boa execução deve ser variada. A alternância entre luz e sombra deve ser constantemente mantida. Nenhum ouvinte será afetado significativamente por alguém que sempre produz notas com a mesma força ou suavidade e que, assim dizendo, toca sempre com a mesma cor, ou por alguém que não sabe como aumentar ou moderar o som de uma nota no momento apropriado. Assim, uma contínua alternância entre o *forte* e *piano* deve ser observada. Como isso é de grande importância, (...) (QUANTZ, 2011, s/p, cap XI, § 14⁵⁸, itálicos nossos)

Os contrastes dinâmicos podem ocorrer tanto nas grandes como nas pequenas estruturas. Harnoncourt (1990) nomeia esta última ocorrência como

⁵⁶ Texto consultado em inglês: “*Musical ideas that belong together must not be separated; on the other hand, you must separate those ideas in which one musical thought ends and a new idea begins, even if there is no rest or caesura. This is especially true when the final note of the preceding phrase and opening note of the following one are on the same pitch.*”

⁵⁷ Texto consultado em inglês: “*The subject matter of performance is the loudness and softness of tones, touch, the snap, legato and staccato execution, the vibrato, arpeggiation, the holding of tones, the retard and accelerando. Lack of these elements or inept use of them makes a poor execution.*”

⁵⁸ Texto consultado em inglês: “*(...) must good execution be varied. Light and shadow must be constantly maintained. No listener will be particularly moved by someone who always produces the notes with the same force or weakness and, so to speak, plays always in the same colour, or by someone who does not know how to raise or moderate the tone at the proper time. Thus a continual alternation of the Forte and Piano must be observed. Since this is a matter of great importance, (...)*”

microdinâmica (exemplificada na figura 3.1), apontando que ela é mais relevante na execução do repertório barroco do que a das grandes estruturas.

Exemplo de microdinâmica sobre um fragmento da voz superior de um mimeto em sol maior do livro de Anna Magdalena Bach



Fig. 3.1 Exemplo didático de microdinâmica⁵⁹

Harnoncourt (1990) destaca a hierarquia métrica como o principal fator para orientar um uso adequado da microdinâmica. Ela pode ser aplicada tanto entre os tempos de um compasso como entre as partes de um tempo, como exemplifica a figura 3.2. Acreditamos que muitas vezes é possível estender essa ideia também a duplas ou pequenos conjuntos de compassos, tendo em mente sua hierarquia na frase em questão.

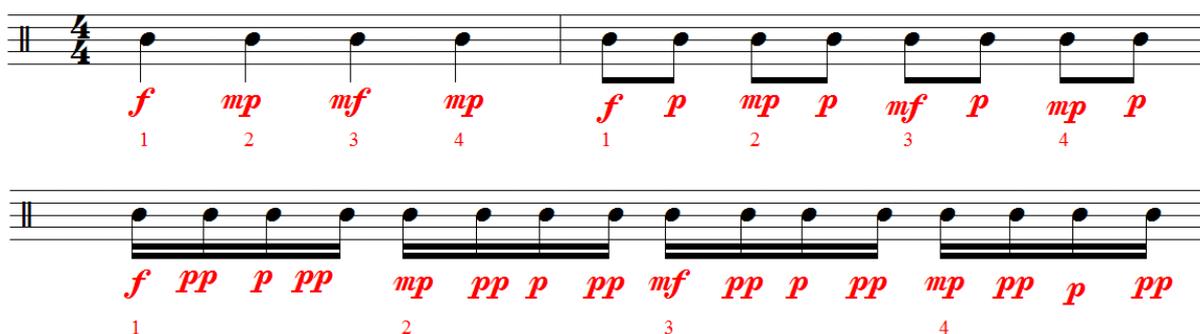


Fig. 3.2 – Exemplo de microdinâmica seguindo a hierarquia do compasso⁶⁰

O próprio Harnoncourt, no entanto, ressalva que a hierarquia métrica pode em alguns contextos ser subvertida. Sendo assim, o exposto acima constitui apenas uma regra geral que pode apresentar exceções.

Badura-Skoda (1995), baseado em C. P. E. Bach, defende que a dinâmica deve também acompanhar os desenhos melódicos tendo-se como referência as inflexões vocais. Dessa maneira, uma sucessão de notas em direção aos agudos deve em geral ser acompanhada por um pequeno *crescendo*, por exemplo.

⁵⁹ Nas figuras 3.1 e 3.2 as indicações de dinâmica devem ser entendidos de forma relativa, não devem ser seguidos literalmente. Trata-se, como dito, de um exemplo didático apenas.

⁶⁰ O 4º tempo do compasso poderia ainda ser considerado mais piano que o 2º. Não apresentamos isso claramente no exemplo para evitar a excessiva poluição visual da figura que contaria com muitas indicações de *p*, *pp*, e *ppp*.

Ainda segundo Badura-Skoda (1995), a dinâmica também pode ser explorada para destacar determinada linha melódica ou nota considerada mais relevante em determinado momento.

Ainda em relação à dinâmica, conforme exposto no 1º capítulo, os extremos de *fortíssimo* e *pianíssimo* de que dispõe o piano devem ser evitados.

Sobre articulação, Bond (2001) e Harnoncourt (1990) destacam que a ideia de articulação está sobretudo vinculada à retórica, o que é reforçado por Mattheson (s/d), ela deve ser utilizada para caracterizar os diferentes afetos de uma peça. A articulação, segundo Harnoncourt (1990), pode ser ainda um elemento empregado pelo intérprete para diferenciar vozes sobrepostas, especialmente no caso de instrumentos como o cravo, que apresenta um espectro menos amplo de dinâmica pelo toque.

A maior ou menor sustentação das notas está ligada à articulação enquanto elemento expressivo. Segundo Quantz (2011), as figuras rítmicas mais longas devem em geral ter sua duração preservada enquanto as notas curtas podem, dependendo do andamento e do afeto, ser executadas em *legato*, *non-legato* (em suas várias possíveis gradações) e *staccato*.

A aplicação de dinâmica, articulação e desigualdade de duração das notas em pequenas estruturas baseia-se, em muitos casos, na necessidade exposta pelos tratados de diferenciação entre as *notas boas* e as *notas ruins*. Sobre essa classificação das notas, esclarece Bond (2001, p. 92⁶¹, parêntese nosso): “Muitos tratadistas referem-se às notas como *boas* ou *ruins*, de acordo com sua ocorrência na cabeça do tempo (ou do compasso) ou fora dele (...)”. Saber quais notas são mais ou menos relevantes dentro da estrutura métrica do compasso e da frase musical é o fundamento para o emprego de muitos recursos interpretativos, não apenas da dinâmica, como já exposto.

Consideremos dois trechos do tratado de L. Mozart que tratam do assunto.

Geralmente o acento expressivo ou a ênfase das notas recai sobre os tempos fortes ou partes fortes de tempos, que os italianos chamam de *notas boas*. Esses tempos fortes ou partes fortes de tempo, no entanto, diferem-se perceptivelmente dos outros. São considerados tempos fortes especialmente os seguintes: em todos os compassos, a primeira nota da primeira semínima, a primeira nota do terceiro tempo do compasso 4/4, o início do primeiro e do quarto tempo dos compassos 6/4 e 6/8, e a primeira nota do primeiro, quarto, sétimo e décimo tempo no compasso 12/8. Esses podem ser chamados tempos fortes ou partes fortes de tempo, sobre as

⁶¹ Texto original em inglês: “Many writers referred to notes as ‘good’ or ‘bad’ according to whether they occurred on the beat, or off it (...)”

quais a ênfase principal sempre recai se o compositor não tiver indicado algo diferente. (MOZART, 1985, p. 219⁶², itálico nosso)

As demais *notas boas* são aquelas que, de fato, estão em todos os tempos distintas das demais por um pequeno acento, mas que deve ser aplicado com muita moderação. Elas são as semínimas e colcheias no compasso *alla breve*, e as semínimas no compasso 3/2, além disso, as colcheias e semicolcheias nos compassos comuns e também no 2/4 e 3/4, finalmente, as semicolcheias nos compassos 3/8 e 6/8. Se muitas das notas desse tipo seguem-se umas às outras, organizadas duas a duas, uma ligadura deve ser colocada de forma que o acento recaia sobre a primeira delas, e não só essa primeira deve ser tocada ligeiramente mais forte, como também sustentada por um tempo um pouco mais longo, enquanto a segunda deve ligar-se tranquilamente à primeira, sendo tocada mais suavemente e ligeiramente atrasada. (MOZART, 1985, p. 220⁶³, alguns grifos nossos)

Badura-Skoda (1995) sugere que a desigualdade de duração entre as *notas boas* e *ruins* de mesmo valor aparente não necessita sempre ser rigorosamente considerada. A própria ênfase dinâmica e fraseológica sobre as *notas boas* juntamente com um emprego adequado da articulação podem gerar uma ilusão de desigualdade rítmica entre as notas.

Quantz (2011) também apresenta o princípio da desigualdade entre as *notas boas* e *ruins* como regra:

Deve-se saber como fazer uma distinção na execução entre as notas principais, normalmente chamadas acentuadas ou, à maneira Italiana, *notas boas*, e aquelas de passagem, que alguns estrangeiros chamam de *notas ruins*. Onde é possível, as notas principais sempre devem ser enfatizadas, mais do que as de passagem. Em consequência dessa regra, as notas mais rápidas em toda peça de tempo moderado, ou mesmo em um *adagio*, embora aparentem ter o mesmo valor, devem ser tocadas um pouco desiguais para que as notas acentuadas de cada figura, propriamente a primeira, terceira, quinta e sétima, sejam sustentadas ligeiramente em relação às de passagem, entre elas a segunda, quarta, sexta, e a oitava, embora esse esticamento não deva ser como se as notas fossem pontuadas. Entre as notas mais rápidas incluímos a semínima em compasso 3/2, a colcheia no 3/4 e a semicolcheia em compasso 3/8, a colcheia no *alla breve* e a semicolcheia ou fusa em compasso 2/4 ou binário simples (QUANTZ, 2011, s/p, cap XI, § 12⁶⁴, itálicos nossos)

⁶² Texto consultado em inglês: “Generally the accent of the expression or the stress of tone falls on the ruling or strong beat, which the Italians call *Nota Buona*. These strong beats, however, differ perceptibly from each other. The specially strong beats are as follows: In every bar, the first note of the first crotchet, the first note of the half-bar or third crotchet in 4/4 time; the first note of the first and fourth crotchets in 6/4 and 6/8 time; and the first note of the first, fourth, seventh, and tenth crotchets in 12/8 time. These may be called the strong beats on which the chief stress of the tone always falls if the composer has indicated no other expression.”

⁶³ Texto consultado em inglês: “The other good notes are those which, it is true, are at all times distinguished from the remainder by a small accent, but on which the stress must be applied with great moderation. They are, namely, crotchets and quavers in *alla breve* time, and crotchets in the so-called minim-triplet; further, there are quavers and semiquavers in common and also in 2/4 and 3/4 time: and finally, semiquavers in 3/8 and 6/8 time, and so on. Now if several notes of this kind follow each other, over which, two by two, a slur be placed, then the accent falls on the first of the two, and it is not only played somewhat louder, but it is also sustained rather longer; while the second is slurred on to it quite smoothly and quietly, and somewhat late.”

⁶⁴ Texto consultado em inglês: “You must know how to make a distinction in execution between the principal notes, ordinarily called accented or in the Italian manner, good notes, and those that pass, which some foreigners call bad notes. Where it is possible, the principal notes always must be emphasized, more than the

Observa-se que a alternância entre consonâncias e dissonâncias é muito comum na música barroca. Essa alternância, também ressaltada por Solano (1764 e 1779) deve ser ressaltada na interpretação através da valorização das dissonâncias.

A ornamentação obedece a esse princípio e é um aspecto interpretativo de grande importância na performance barroca, sendo bastante mencionada e detalhada nos tratados. Segundo C. P. E. Bach:

Ninguém contesta a necessidade de ornamentos. Isso é evidente por causa do grande número deles encontrados em toda parte. Eles conectam e avivam notas e transmitem ênfase e acento; eles tornam a música agradável e despertam nossa atenção. A expressão é intensificada por eles; deixam uma peça ser triste, alegre, ou de outra maneira, eles emprestam uma assistência apropriada. Ornamentos proporcionam oportunidades para uma ótima performance assim como sua própria essência. Eles melhoram composições medíocres. Sem eles a melhor melodia é vazia e ineficiente e o mais claro conteúdo fica nebuloso. (BACH, 1949, p. 79⁶⁵)

Por fim, acrescenta-se que é aconselhável que sejam feitas as repetições indicadas pelo compositor na partitura. Quantz (2011) resalta que alguns aspectos como dinâmica e ornamentação podem ser variados nas repetições não apenas das seções, mas também de ideias similares ou iguais em uma mesma seção.

3.2 Características estilísticas da tocata

Quantz (2011), como mencionado no capítulo anterior, afirma que há dois estilos principais no período barroco: o italiano e o francês; os demais seriam variantes desses dois, contendo principalmente, em maior ou menor grau, determinadas características de um ou de outro.

passing. In consequence of this rule, the quickest notes in every piece of moderate tempo, or even in the adagio, though they seem to have the same value, must be played a little unequally, so that the stressed notes of each figure, namely the first, third, fifth and seventh, are held slightly longer than the passing, namely the second, fourth, sixth, and eighth, although this lengthening must not be as much as if the notes were dotted. Among the quickest notes I include the crochet in three-two time, the quaver in three-four and the semiquaver in three-eight time, the quaver in alla breve, and the semiquaver or desemi-quaver in two-four or common duple time”.

⁶⁵ Texto consultado em inglês: “No one disputes the need for embellishments. This is evident from the great numbers of them everywhere to be found. They connect and enliven tones and impart stress and accent; they make music pleasing and awaken our close attention. Expression is heightened by them; let a piece be sad, joyful, or otherwise, and they will lend a fitting assistance. Embellishments provide opportunities for fine performance as well as much of its subject matter. They improve mediocre compositions. Without them the best melody is empty and ineffective, the clearest content clouded.”

Sendo as tocatas de Seixas mais influenciadas pela música italiana do que pela francesa, cabe-nos considerar mormente as características estilísticas da primeira para nortear de forma mais adequada sua interpretação.

Bond (2001) afirma que o principal uso do teclado na música composta pelos italianos é aquele destinado ao baixo-contínuo. Além de D. Scarlatti (1685-1757), nenhum outro italiano depois de G. Frescobaldi (1583-1643) destinou uma coletânea relevante de obras para o teclado solo.

Bond (2001) esclarece ainda que, pelo estilo de Scarlatti e pelo que afirma Couperin (s/d), a música de tradição italiana apresenta comumente figurações de arpejo e virtuosismo técnico contrapostas ao melodismo de *cantabiles*. Para Grout e Palisca, a alternância entre passagens com ritmo mais mesurado e aquelas com concepção rítmica mais livre constitui aspecto a ser considerado:

A par do ritmo estritamente medido, os compositores também recorriam a um ritmo irregular, inconstante, flexível, ao escreverem tocatas instrumentais e recitativos vocais. Como é óbvio, os dois ritmos não podiam ser utilizados em simultâneo, mas eram com frequência usados sucessivamente, por forma a criarem um contraste deliberado, como na habitual associação de tocata e fuga ou de recitativo e ária. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 313)

Considera-se, contudo, que de maneira geral, o uso de inflexões agógicas nas peças de escola italiana tende a ser mais discreto que nas peças de escola francesa. Couperin, ainda que claramente com a intenção de defender a superioridade da música francesa na qual acreditava, aborda a questão da agógica nos dois estilos:

Acredito que costumamos confundir a métrica ou tempo com o que é chamado de *cadência* do movimento, Definimos a métrica como a quantidade e igualdade dos tempos enquanto a *cadência* é a inteligência e a alma propriamente que a fazem sobrepor-se à métrica. As sonatas dos italianos raramente admitem essa *cadência*, mas todas as nossas árias de violino, assim como nossas peças para cravo, para viola e outras descrevem algo e parecem querer expressar algum sentimento. Sendo assim, embora não haja sinais ou caracteres especiais para comunicar nossas ideias, nós nos esforçamos para corrigir isso colocando no início de nossas peças algumas poucas palavras como: *tendrement*, *vivement*, etc para fazer com que nossas ideias se façam possíveis de serem realizadas. Gostaríamos que alguém se desse ao trabalho de nos traduzir para que isso possa ser útil aos estrangeiros, dando-lhe os meios de julgar a excelência de nossa música Instrumental (COUPERIN, ano, pág 24⁶⁶, íalicos nossos)

⁶⁶ Texto original em francês: “*Je trouve que nous confondons la Mesure avec ce qu'on nome Cadence, on Movement. Mesure, définit La quantité, et L'égalité des tems: et Cadence, est proprement L'esprit, et L'âme qu'il y faut joindre. Les Sonades des Italiens ne sont guere susceptible de cette Cadence. Mais, tous nos airs de violons, nos Pièces de Clavecin, de violes etc. désignent et semblent vouloir exprimer quelque sentimento. Ainsi, n'ayant point imagines de signes, ou caracteres pour communiquer nos idées particulières, nos tâchons d'y*

A música italiana deve sempre ser tocada com esplendor e generosidade. Ela é menos sutil que a música francesa, mas manifesta um deleite sincero em viver. (COUPERIN apud BOND, 2001, p. 137⁶⁷)

Bond complementa:

A luz clara e forte da Itália pode nos oferecer uma analogia valorosa para a execução da música barroca italiana. Tudo é mais ou menos como parece (pela escrita musical). (BOND, 2001, p. 139⁶⁸, parêntese nosso)

Sobre a concepção virtuosística presente na música italiana, ainda Bond aponta que a virtuosidade técnica é um conceito originário da música italiana.

Além da presença marcante do italianismo, Kastner (1947), como mencionado no capítulo anterior, defende que as tocatas de Seixas apresentam também características melódicas e harmônicas que aludem à música popular portuguesa. Segundo ele, um baixo pouco movido em relação à voz superior seria uma dessas características.

Acredita-se que, de maneira geral, no período barroco era comum a associação da tonalidade da obra com o seu afeto principal, almejado pelo compositor. Kastner (1947) defende que esse tipo de associação não seria relevante e nem muito aplicável no caso da obra de Seixas. Um fator que aponta para isso seria a maior recorrência a determinadas tonalidades que aparecem com muito maior frequência nas tocatas em detrimento de outras, que talvez por questões pragmáticas quase nunca eram utilizadas. No entanto, cabe-se observar que o temperamento desigual que caracterizava as afinações da época certamente gerava diferenças intervalares entre os graus das diversas tonalidades, o que faria com que cada tonalidade fosse percebida de forma particular, podendo sugerir afetos ou associações específicas por esse motivo, que se tornam menos sensíveis ao ouvinte que escuta a tocata apresentada ao piano, que é geralmente afinado com temperamento igual.

Sobre o instrumento-alvo das tocatas para teclado de Seixas, afirma Kastner:

Na obra de Seixas, poderíamos indicar uma série de peças que pertencem ao cravo, sobretudo aquelas cuja técnica se aproxima da de Scarlatti, evidenciando cruzamentos de mãos, saltos extensos, imitações de técnica

remédier em marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme, Tendrement, Vivement etc. à-peu-près, ce que nous voudrions faire entendre. Je souhait que quelqu'un se donne la peine de nous traduire, pour L'utilité des étrangers; Et puiss leur procurer les moyens de juger de L'excelenc de notre Musique Instrumentale."

⁶⁷ Texto consultado em inglês: "Italian music should always be played with luster and generosity. It is less subtle than French music, but manifests a straightforward delight in living."

⁶⁸ Trecho original em inglês: "The clear strong light of Italy can offer us a valuable analogy for the performance of Italian baroque music. All is, more or less, as it seems."

violínística, motivos a base de insistentes martelados rítmicos, etc. Outros trechos, no entanto, quer pela feição “cantilênea”, quer pelo intimamente expressivo do seu ambiente sonoro, parecem coadunar-se melhor com o clavicórdio. (KASTNER, 1947, p. 107)

Na tocata em sol menor em questão, nota-se a predominância das características atribuídas às tocatas escritas para o cravo.

3.3 Análise da tocata

3.3.1 A partitura

No sítio virtual da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), encontram-se disponíveis dois manuscritos de obras para teclado de Seixas que apresentam a partitura da tocata abordada. Em nenhuma das duas fichas catalográficas encontra-se a informação de que os documentos foram escritos (caligrafados) pelo próprio Seixas. D’Alvarenga (s/d) afirma que todos os manuscritos sobreviventes das tocatas de Seixas são cópias escritas após a morte do compositor.

Dentre os dois manuscritos da tocata, escolhemos como referência para este trabalho aquele cuja data atribuída pela BNP é mais antiga, contemporânea à vida de Seixas, com menção ao compositor na capa⁶⁹. O manuscrito escolhido é também aquele que serviu de base para as edições de Doderer (1982) e Kastner (1980), embora esta última omita algumas notas do original. As duas edições citadas, sem nenhuma razão aparente, também omitem o minueto como 2º movimento da tocata, que está presente nos dois manuscritos da BNP logo em seqüência ao movimento principal da obra e que, como será visto adiante, possui identidade tonal e harmônica com o 1º movimento.

A ordem sob a qual se dispõem as tocatas nos manuscritos não parece seguir nenhum critério objetivo, como tonalidade, extensão ou nível de dificuldade. A tocata em sol menor (incluindo o minueto) ocupa três páginas e mais dois sistemas do manuscrito escolhido. O 1º movimento aparece intitulado como *Tocata 11ª* e o 2º como *Minuet*.

⁶⁹ Manuscrito em versão digitalizada disponível no sítio virtual da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Datado pela fonte como sendo de 1720 a 1742 (ano da morte de Seixas), proveniente da coleção de Ivo Cruz (1901-1985). O manuscrito possui 47 tocatas, cuja autoria é atribuída a Carlos Seixas.

Apresentamos como anexo deste trabalho o *fac-simile* da partitura dividido por sistemas. Acima de cada sistema numeramos os compassos nos dois movimentos.

Observa-se no manuscrito a ausência total de indicações de dinâmica, articulação e agógica, como costume da época. Em relação a ornamentos, nota-se apenas a presença de algumas *appoggiaturas*.

3.3.2 Forma

É possível dividir cada um dos movimentos em seções.

O 1º movimento apresenta duas seções: a primeira do início da peça até o compasso 27 (c. 27⁷⁰) e a segunda do c. 28 ao final (c. 53). A barra dupla com sinal de repetição (com grafia um pouco diferente da atual) divide claramente as seções nesse movimento.

Cada seção do 1º movimento constitui-se de uma sequência de motivos rítmico-melódicos recorrentes. Cada trecho que apresenta esses motivos pode durar de alguns tempos a alguns compassos da peça. A ordem em que essas ideias musicais aparecem na primeira seção repete-se na segunda com alterações apenas em relação à tonalidade. Dessa forma, há pouca diferença entre a duração total das duas seções e de cada um dos seus trechos constituintes.

O minueto (2º movimento) pode ser dividido em três pequenas seções, conforme a forma típica do minueto: a primeira vai até a barra dupla com repetição ao final do c. 8, a segunda até o c. 14 e a 3ª do c. 15 até seu final. As principais ideias musicais sobre as quais se constrói o movimento são expostas nos quatro primeiros compassos.

3.3.3 Harmonia

A tonalidade principal da obra é sol menor, sendo comum a recorrência à tonalidade de sol maior, também relevante na sua construção harmônica. A primeira

⁷⁰ Utilizamos neste capítulo a abreviatura *c.* para designar *compasso*.

seção do 1º movimento inicia-se em sol menor, enquanto a segunda seção começa e termina em sol maior. Ainda em sol maior inicia-se o minueto, que se encerra em sol menor. A alternância dos modos maior e menor da tonalidade de sol ocorre por vezes sob os mesmos desenhos melódicos, tanto no 1º quanto no 2º movimento, conforme ilustra a figura 3.3:

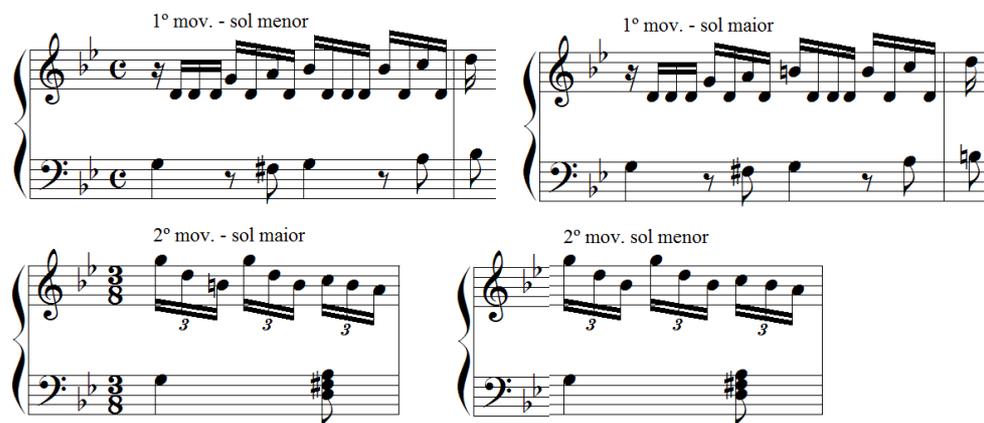


Fig. 3.3 – Desenho melódico inicial dos dois movimentos nos modos maior e menor

Além da alternância de modo sob a mesma tônica (característica também encontrada em algumas sonatas de Scarlatti), observa-se também a presença marcante do centro tonal de ré, dominante de sol, que encerra as primeiras seções dos dois movimentos.

A tabela 3.1 apresenta os pontos do 1º movimento onde ocorrem cadências e marcos relevantes do ponto de vista tonal na peça. A 3ª e a 6ª coluna apresentam a função harmônica da respectiva tonalidade assumindo sempre sol menor como tônica de referência. Observa-se que os contextos texturais onde se localizam todos esses pontos são similares entre a primeira e a segunda seções. As linhas da tabela estão organizadas de forma a demonstrar esse paralelismo.

1ª seção			2ª seção		
compasso	centro tonal	função	compasso	centro tonal	função
1	sol menor	tônica	28	sol maior	tônica maior
4	sol menor	tônica	31	dó menor	subdominante
12;3	lá maior	dominante da dominante	37.3	ré maior	dominante maior
16.3	ré menor	Dominante menor	41.3	sol menor	tônica
23	ré maior	dominante maior	47,3	sol maior	tônica maior

Tab. 3.1 – Pontos tonalmente relevantes do 1º mov.

A tabela 3.2 apresenta os marcos tonalmente relevantes do 2º movimento. As funções na terceira coluna também assumem como referência a tonalidade de sol menor como tônica. As linhas mais espessas dividem as ocorrências dos marcos pelas três seções da peça.

compasso	centro tonal	função
1	sol maior	tônica maior
4	Sol maior	tônica maior
5	sol menor	tônica
8	ré maior	dominante maior
9	si b maior	relativa maior
14	ré maior	dominante maior
15	sol menor	tônica
17	mi b maior	6º grau
21	sol menor	tônica

Tab. 3.2 – Pontos tonalmente relevantes do 2º mov.

Observa-se no manuscrito a ocorrência de algumas notas que, se tocadas conforme escrito, poderiam eventualmente gerar uma harmonia ou sonoridade pouco previsível para a música da época. A tabela 3.3 aponta essas *notas duvidosas* do 1º movimento com suas localizações de compasso e mão no texto musical, bem como a comparação com sua aparição nas edições de Kastner (1980) e Doderer (1982) e, nas últimas colunas, a nossa escolha para cada caso com sua respectiva justificativa. Não foi feita a comparação com o outro manuscrito da BNP dado o fato de que ele apresenta divergências de localização de pontos na segunda seção e de número total de compassos com o manuscrito escolhido e as edições de Kastner e Doderer.

Compasso	mão	manuscrito	Doderer	Kastner	escolha	justificativa
3.2.2	direita	mi b	mi b	mi nat.	mi nat.	escala menor melódica
3.4.3	direita	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	escala menor melódica
6.3.2	esquerda	sol nat.	fá nat.	fá nat.	fá nat.	notas do acorde de si b maior
8.4.4	direita	dó nat.	lá nat.	lá nat.	lá nat.	nota que coimplete o acorde de fá maior (a 3ª do acorde), dominante do acorde de si b maior que se segue
10.2	esquerda	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	contexto harmônico e dó # que segue
11.1	direita	mi b	mi b	mi nat.	mi b	Uso do b <i>in loco</i>
14.1	esquerda	si #	si nat.	si nat.	si nat.	uso do # para neutralizar o b da armadura
15.1	direita	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia encaminha-se para ré menor
15.1	esquerda	sol nat.	sol #	sol #	sol #	descida cromática do baixo
15.2.2 e 15.2.4	direita	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia encaminha-se para ré menor
15.4.3	esquerda	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia encaminha-se para ré menor
16.2.3 e 16.2.4	direita	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia encaminha-se para ré menor
17.4.2 e 17.4.4	esquerda	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
19.2.2 e 19.2.4	esquerda	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
20.1.2 e 20.1.4	esquerda	mi b	mi nat.	mi b	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
20.1.3	direita	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
20.4.2 e 20.4.4	esquerda	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
21.4	direita	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
21.4.3	esquerda	mi b	mi nat.	mi nat.	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
22.3.2 e 22.3.4	esquerda	mi b	mi b	mi nat.	mi nat.	harmonia centrada em ré menor
24.3	direita	fá nat.	fá #	fá #	fá #	as ocorrências anteriores e seguintes são sustentadas
27.4.2	direita	si b	lá nat.	lá nat.	lá nat.	nota pertencente ao acorde de ré maior ou menor
29.4.2	direita	mi nat.	mi b	mi b	mi b	escala de dó menor
32.1 *	direita	si b	si nat.	(-)	si nat.	sensível de dó
34.1.3	esquerda	fá nat.	sol nat.	sol nat.	sol nat.	notas do acorde de sol maior
36.1.3 e 36.1.4	direita	dó nat.	dó #	dó #	dó #	por analogia da alteração da oitava

36.3 a 36.4 **	direita	dó #	dó nat.	dó nat.	dó nat.	analogia com a oitava acima, 7ª menor do acorde dominante de ré.
40.3.3	direita	mi nat.	mi b	mi b	mi b	harmonia encaminha-se para sol menor
41.2.4	direita	fá nat.	fá #	fá #	fá #	sensível de sol
47.3.1 e 47.4.1	direita	si #	si nat.	si nat.	si nat.	uso do # para neutralizar o b da armadura
49 a 52 ***	ambas	si #	si nat.	si nat.	si nat.	uso do # para neutralizar o b da armadura

* Trata-se de uma *appoggiatura* escrita em nota ornamental, que é omitida na edição de Kastner.

** Várias ocorrências do dó # 4

*** Todas as ocorrências do si #

Tab. 3.3 – *Notas duvidosas* do 1º mov.

Pode-se acreditar que boa parte dessas *notas duvidosas* sejam consequência da crença do escritor da partitura de que haveria um tácito entendimento ou leitura automática do intérprete conforme os padrões de tratamento melódico, tonal e harmônico da época. Alguns casos podem também ter ocorrido por esquecimento do escritor ou falta de revisão. Os diferentes possíveis entendimentos diante das *notas duvidosas* também podem ser constatados nas performances que ouvimos dessa peça⁷¹.

A tabela 3.4 apresenta as poucas ocorrências de *notas duvidosas* no minueto com nossas escolhas. Como o minueto não consta das edições de Kastner e Doderer não foi possível realizar o confronto nesse caso.

Compasso	mão	manuscrito	nossa escolha	justificativa
3.1.1	direita	si #	si nat.	uso do sustenido para neutralizar o bemol da armadura
4.1.3	direita	si #	si nat.	uso do sustenido para neutralizar o bemol da armadura
4.2.2	esquerda	si #	si nat.	uso do sustenido para neutralizar o bemol da armadura

Tab. 3.4 – *Notas duvidosas* do 2º mov.

No 2º movimento todas as ocorrências são referentes à prática da grafia do sinal de sustenido com o intuito de neutralizar o bemol da armadura de clave.

3.3.4 Textura e figuração rítmica

O 1º movimento é escrito em compasso quaternário simples cuja unidade de tempo é a semínima. Observa-se em sua construção rítmica a permanência quase ininterrupta de um *fortspinnung*⁷² de semicolcheias em toda a extensão da peça.

⁷¹ Apresentamos nas referências os endereços eletrônicos das performances consultadas a partir do nome dos intérpretes.

⁷² *Fortspinnung* é um termo alemão para designar a ocorrência de uma figuração rítmica rápida (de partes de tempo) que não é interrompida. No caso do 1º movimento da tocata de Seixas, praticamente não cessa o fluxo contínuo de semicolcheias. Elas aparecem na pauta superior, inferior ou nas duas, mas raramente interrompe-se o seu fluxo de ocorrência. Para designar o *fortspinnung* em português alguns utilizam o termo *moto perpétuo*.

Nesse movimento, grande parte do texto musical está aparentemente escrito em duas vozes: uma para cada mão do tecladista. Ocasionalmente há o acréscimo de outras vozes em alguma das mãos. Em outros casos, a própria disposição melódico-intervalar da escrita sugere a existência implícita de duas vozes para uma mesma mão, apesar da escrita aparente em uma voz.

Nota-se que a pauta da mão direita apresenta uma movimentação rítmica mais intensa que a da esquerda. Na mão esquerda predomina uma figuração de acompanhamento com a utilização de semínimas e colcheias com ou sem dobramento de oitava, contrapostas em geral a semicolcheias na direita. Isso sugere que dentro da estrutura aparente de duas vozes presente na maior parte da peça, a mão direita incumbe-se mormente da função de melodia principal enquanto a esquerda exerce o papel de baixo com substrato harmônico.

O minueto apresenta-se sob o compasso 3/8 sendo a colcheia a unidade de tempo. Nesse movimento predomina a subdivisão ternária dos tempos através do emprego de quiálteras de semicolcheias. Próximo a cadências, observa-se a ocorrência de colcheias sem subdivisão ou semicolcheias (inclusive pontuadas) e fusas fora da figuração de quiálteras.

No minueto, a textura configura-se predominantemente em duas vozes com alguns dobramentos na mão esquerda. Raramente notam-se outras vozes implícitas na escrita, tendo também a mão direita maior função melódica que a esquerda.

3.4 Considerações interpretativas sobre o 1º movimento

3.4.1 Ritmo

Segundo Kastner (1980), o 1º movimento das tocatas de Seixas é, por regra, um *allegro*⁷³. A tocata em questão parece não se exceder à regra, pois a escrita permeada pelo *fortspinnung* de semicolcheias poderia sugerir um movimento rápido e com inclinações virtuosísticas. Outro forte indício de que esse movimento é um *allegro* é a presença da abreviação *allº* no início do outro manuscrito da mesma tocata a que também tivemos acesso no sítio da BNP.

⁷³ Lembramos que em vários tratados barrocos o termo *allegro* designa de forma genérica qualquer andamento rápido.

Para determinar o andamento mais adequado para o movimento deve-se considerar o que afirma Quantz:

Apesar de toda a vivacidade requerida no *allegro*, nunca se deve perder a compostura. Tudo que é tocado apressadamente gera ansiedade em seus ouvintes, muito mais do que satisfação. O principal objetivo do intérprete deve ser sempre a expressão do sentimento, não a rápida execução. (QUANTZ, 2011, sem indicação de página, cap XII, § 11, itálicos nossos⁷⁴)

É recomendável que o andamento seja definido pelo intérprete a partir do trecho de maior dificuldade técnica para que a velocidade possível não seja superestimada. Ao mesmo tempo, esse andamento deve ser movido o suficiente para caracterizar um *allegro*. Aconselhamos nesse caso um andamento entre 88 e 104 BPM para a semínima⁷⁵.

Castelo (2012)⁷⁶ esclarece que nas peças no estilo desta em questão é esperado que o andamento seja mantido com variações pouco significativas do início ao fim, excetuando-se um pequeno *ritardando* para finalizar uma seção ou salvo a existência de alguma indicação mais específica. Essa posição favorável à manutenção do andamento é também apresentada por Quantz em Badura-Skoda (1995). Contudo, Castelo afirma que uma mudança brusca e momentânea no andamento retornando depois de alguns compassos ao andamento original pode ser utilizada eventualmente pelo intérprete, de maneira a interferir em passagens para as quais se queira chamar a atenção na peça ou destacar um afeto específico, surpreendendo assim a expectativa do ouvinte, que em geral espera que o andamento se mantenha.

Uma mudança brusca de andamento em algum momento poderia gerar um efeito de surpresa ainda maior para o ouvinte no caso desse movimento, pois sugeriria auditivamente uma flexibilização no fluxo contínuo de semicolcheias. Sugerimos o c. 12 para realizar alguma inflexão agógica, ainda que apenas uma respiração, pois em 12.3 nota-se uma mudança radical de textura, onde se configura um clímax e logo em seguida um anticlímax. A figura 3.4 ilustra o trecho que envolve o c. 12.

⁷⁴ Texto consultado em inglês: “Notwithstanding all the liveliness required in the Allegro, you must never lose your composure. For everything that is hurriedly played causes your listeners anxiety rather than satisfaction. Your principal goal must always be the expression of the sentiment, not quick playing.”

⁷⁵ BPM significa **batidas por minuto**, medida de andamento utilizada nos metrônomos.

⁷⁶ **MASTER CLASS de performance barroca** por David Castelo, 27/04/2012, Salão Leopoldo Miguez. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Fig. 3.4 – c. 11 a 13 do 1º mov.

Especialmente nesse ponto da tocata pode-se preparar a chegada ao lá grave da mão esquerda com um pequeno *ritardando* e/ou tocando o conteúdo que começa em 12.3 mais lentamente, depois de certa hesitação (uma respiração). Para gerar esse efeito expressivo, um prolongamento da pausa de semicolcheia em 12.3 faz-se necessário. Convém, no entanto, retomar o andamento inicial ao final do c. 13, onde a mão esquerda retorna à região grave. Os mesmos recursos interpretativos podem ser aplicados ao c. 37, equivalente ao 12 na segunda seção. Esses recursos de agógica podem ser usados desde a primeira vez ou apenas na repetição das seções, neste último caso, pode-se ter a intenção de que o grau de surpresa do ouvinte seja ainda maior.

Como mencionado anteriormente, uma pequena desigualdade entre as partes de um tempo ou entre os tempos de um compasso são inerentes à prática musical do período barroco. O pianista pode também utilizar-se desse recurso na interpretação da tocata, prolongando especialmente a parte mais forte (1ª semicolcheia) de alguns primeiros ou terceiros tempos, principalmente nos casos em que essa parte forte de tempo marca o encerramento de um motivo musical ou o início de outro. Quantz (2011), como já exposto, propõe a separação de ideias musicais diferentes e o prolongamento de determinadas notas pode ser uma das formas de realizar essa separação.

A figura 3.5 ilustra do c. 16 ao 24 do movimento. São apresentadas em vermelho as notas que podem merecer um pequeno prolongamento. Além das ocorrências nesses compassos e nos seus correspondentes da segunda seção, o intérprete pode encontrar na peça outros locais adequados para aplicar esse recurso.

Fig. 3.5 – Notas prolongáveis dos c. 16 a 24 do 1º mov.

No início da peça, na mão direita, pode-se atrasar um pouco a entrada da semicolcheia logo após a pausa, prolongando-se a duração desta. Contudo, esse atraso não deve ser exagerado; do contrário, esse recurso poderia dificultar a compreensão rítmica. A semicolcheia seguinte, por sua vez, pode ter sua duração um pouco abreviada. Afirma Quantz:

Deve-se tomar cuidado para não se tocar antecipadamente as notas que seguem pausas curtas que ocorrem no lugar das notas principais na cabeça do tempo⁷⁷. Por exemplo, se há uma pausa no lugar da primeira de quatro semicolcheias, deve-se esperar mais metade do valor além daquele que a pausa aparentemente dura, já que a nota seguinte deve ser mais curta que a primeira. (QUANTZ, 2011, sem indicação de página, cap XII, § 12⁷⁸)

A figura 3.6 ilustra algumas ocorrências dessa figuração de pausa de semicolcheia na primeira seção da peça. O mesmo tratamento deve ser dado aos casos similares da segunda seção.

⁷⁷ Na nossa tradução das citações bibliográficas em inglês, obedecendo ao sentido do texto dos tratados, consideraremos os termos *downbeat* e *on the beat* como referentes tanto ao tempo forte do compasso como também às partes fortes de um tempo.

⁷⁸ Texto consultado em inglês: “Care must be taken not to begin prematurely the notes following short rests that occur in the place of the principal notes on the downbeat. For example, if there is a rest in the place of the first of four semiquavers, you must wait half as long again as the rest appears to last, since the following note must be shorter than the first one.”



Fig. 3.6 – Pausas de semicolcheia que podem ser prolongadas na primeira seção do 1º mov.

Abordamos também neste tópico a questão dos arpejos, pois ela se relaciona com o ritmo. Sobre o arpejo de acordes, afirma Badura-Skoda:

É de conhecimento geral o fato de que o termo ‘arpeggio’ é derivado de ‘harpa’ (ou *arpa*), um instrumento no qual acordes triádicos tendem a ser tocados em sequência. Como todo músico sabe, na harpa, a maioria dos ‘Harpeggien’ (‘arpejados’) começa na nota mais grave (não há necessidade de discutir a razão acústica disso). Essa regra básica é aplicada sempre aos arpejos tocados em outros instrumentos como o alaúde, o violão os instrumentos de teclado, o violino e assim por diante. Um arpejo iniciado na nota mais aguda do acorde deve então ser considerado como exceção à regra. (BADURA-SKODA, 1995, p. 452, um dos parênteses nosso⁷⁹)

Dessa forma, pode-se utilizar o recurso de arpejar os acordes da mão direita do c. 45.4 ao 47.3, localizados na segunda seção da peça. O trecho equivalente na primeira seção (c. 21.2 a 23.1) não oferece tanto interesse para o arpejo, visto que neste último poucas vezes aparecem três ou mais notas sobrepostas na mão direita, o que ocorre em todos os tempos do primeiro trecho citado, apresentado na figura 3.7:



Fig. 3.7. Arpejos do c. 45.4 a 47.3 do 1º mov.

⁷⁹ Texto original em ingles: “It is a well known fact that the term ‘arpeggio’ is derived from ‘harp’ (or *arpa*), an instrument on which triadic chords tend to be played in sequence. At every musician known, on the harp the majority of “Harpeggien” begin on the lowest note (there is no need to discuss the acoustical reason for this). This basic rule has always applied to arpeggios played on other instruments such as the lute, the guitar, the keyboard, the violin, and so on. An arpeggio beginning at the top of the chord must than be regarded as an exception to the rule.”

Ao arpejar os acordes em questão, a mão esquerda e a nota mais grave da direita devem cair sobre o tempo. Arpejos de diferentes durações podem também ser utilizados de forma a diferenciar as posições de cada tempo na hierarquia do compasso.

Além dos arpejos de acordes, pode-se comentar a prática barroca de por vezes tocar os graves antes dos agudos como efeito expressivo, recurso utilizado especialmente no cravo, no alaúde e na teorba. Dessa forma, o tecladista poderia em alguns casos tocar algumas notas consideradas mais importantes ou expressivas da mão direita com um ligeiro atraso em relação à nota da mão esquerda que aparece como sendo simultânea pela partitura.

3.4.2 Dinâmica

Como apontam Badura-Skoda (1995) e Fagerlande (1993), a palheta dinâmica do período barroco é mais estreita que a do século XIX. Dessa forma, deve-se evitar o uso dos extremos de dinâmica que o piano proporciona na execução do repertório barroco. A dinâmica deve situar-se de forma geral entre o *forte* e *piano*, evitando-se o uso de *fortissimos* ou *pianissimos*. O intérprete pode, porém, buscar um proveito maior das gradações intermediárias da dinâmica e suas diferenças sutis.

Os fatores mais relevantes para as escolhas na dinâmica da tocata são a hierarquia das notas na métrica e a maior ou menor importância dessas notas em cada contexto da obra. Esses dois fatores, por ocorrerem quase que simultaneamente, muitas vezes se misturam.

Como afirma L. Mozart (1985), o uso da articulação pareada (de duas em duas notas) sugere uma dinâmica com alternância entre notas mais fortes e mais suaves, como ilustramos na figura 3.8, onde o *forte* e o *piano* devem ser entendidos de forma relativa. Esse uso da dinâmica pode ser aplicado em todos os locais onde se opta por tal articulação. A mesma dinâmica, segundo Tosi (1743), aplica-se também às *appoggiaturas* e suas respectivas resoluções (além de outros ornamentos), que devem sempre ser ligadas, gerando também o mesmo efeito de pareamento na articulação.

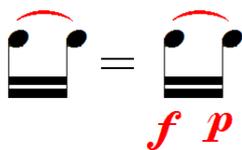


Fig. 3.8 – Dinâmica relativa na articulação pareada

Nos c. 1 e 2, a escrita sugere a existência de duas vozes implícitas na mão direita conforme a figura 3.9. Nesse caso, as notas da voz superior teriam maior importância na condução melódica que as da outra voz, merecendo uma dinâmica um pouco mais *forte* que a inferior. O mesmo tratamento deve ser dado a desenhos melódicos similares, como ocorre nos compasso 12.3 a 16.3, ainda na primeira seção e a desenhos similares na segunda seção.

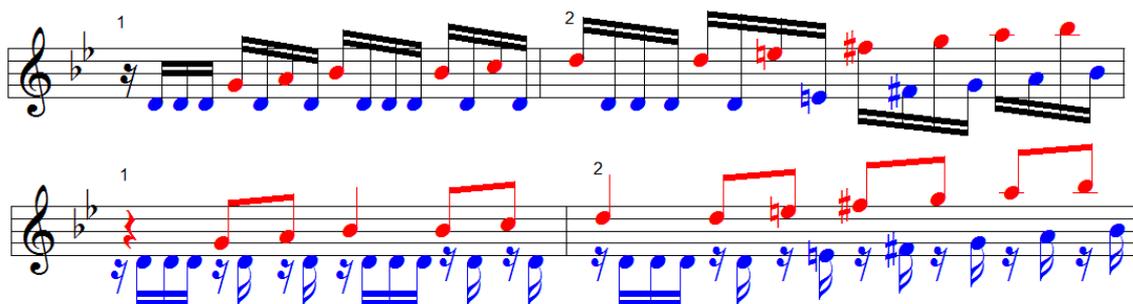


Fig. 3.9 – Vozes implícitas na mão direita dos c. 1 e 2 do 1º mov.

No c. 7, a partir do segundo tempo, aparece uma figuração que também sugere duas vozes como apresenta a figura 3.10. Novamente entende-se a voz superior como mais importante que a inferior e, portanto, merecedora de maior destaque dinâmico.

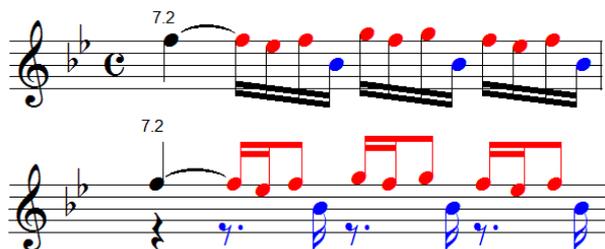


Fig. 3.10 - Vozes implícitas na mão direita no c. 7 do 1º mov.

No c. 8, a textura da mão direita apresenta figuração similar a da figura 3.10 nos seus dois últimos tempos. O mesmo deve aplicar-se a esse compasso e às ocorrências similares na segunda seção da peça.

A figuração dos c. 16.3 a 17.3 denota que a semicolcheia inicial de cada tempo é mais relevante que as demais. Essa escrita, assim como os exemplos

acima apresentados, sugere a existência de duas vozes implícitas. A figura 3.11 ilustra o contexto descrito.

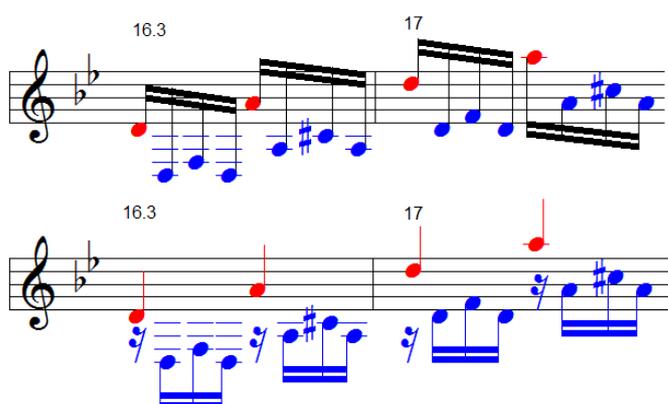


Fig. 3.11 - Vozes implícitas na mão direita dos c. 16.3 a 17.3 do 1º mov.

A figura 3.12 apresenta ainda mais um trecho da primeira seção onde pode ser aplicado esse recurso da dinâmica, destacando as notas mais importantes com um leve acento, como sugere L. Mozart (1985). Trata-se do trecho que vai do c. 24.3 até o final de 26. Assinalamos as notas onde caberiam esses pequenos acentos em vermelho (as mais importantes) e rosa (as secundárias) onde esse acento pode ocorrer de maneira ainda mais discreta.



Fig. 3.12 – Destaque dinâmico de notas nos c. 24.3 a 27 do 1º mov.⁸⁰

C. P. E. Bach em Badura-Skoda (1995) apresenta outro uso da dinâmica adequado ao período barroco, que é o que acompanha os movimentos ascendente e descendente da linha melódica, mesmo quando apenas de uma voz implícita. O propósito desse uso da dinâmica, que se aplica principalmente às linhas com caráter

⁸⁰ As semicolcheias da figura equivalem às colcheias cortadas constantes nos referidos compassos do manuscrito e em seus análogos da 2ª seção da peça. As edições de Kastner (1980) e Doderer (1982) e o outro manuscrito da BNP também interpretam essas figuras como semicolcheias, assim como todas as performances ouvidas. O fato delas aparecerem em exatamente 16 posições no compasso também sugere essa equivalência.

mais melódico, é seguir as tendências naturais do comportamento da voz humana nas diferentes regiões da extensão vocal (tessitura), em que um movimento melódico em direção aos agudos vai naturalmente proporcionando mais brilho e maior intensidade dinâmica à voz, tendendo a uma maior intensidade sonora quanto mais agudo se canta. A escrita da mão direita dos três compassos iniciais pode sugerir um leve *crescendo* seguido de um *diminuendo* em acordo com o movimento melódico da voz implícita superior como sugere a figura 3.13. O mesmo ocorre nos compassos análogos da segunda seção.



Fig. 3.13 – *Crescendo* e *diminuendo* nos três compassos iniciais da mão direita do 1º mov.

Outro local onde pode ser aplicada essa dinâmica é na mão direita do c. 6 em direção ao 7, como ilustra a figura 3.14



Fig. 3.14 – *Crescendo* do c. 6 ao 7.1 do 1º mov.

Harnoncourt (1990) assinala outro uso comum da dinâmica no barroco, o do chamado efeito de eco, que consiste em tocar um trecho em dinâmica *forte* e sua repetição subsequente *piano*. O mesmo autor aponta também que se pode fazer o contrário, primeiramente *piano* e depois *forte*⁸¹. A figura 3.15 ilustra os dois trechos da primeira seção do movimento onde há repetição de trechos de forma subsequente e na mesma altura. Esses são locais em que o intérprete pode optar por realizar os efeitos dinâmicos citados.

⁸¹ Este último efeito é conhecido coloquialmente como **eco invertido** por muitos intérpretes.

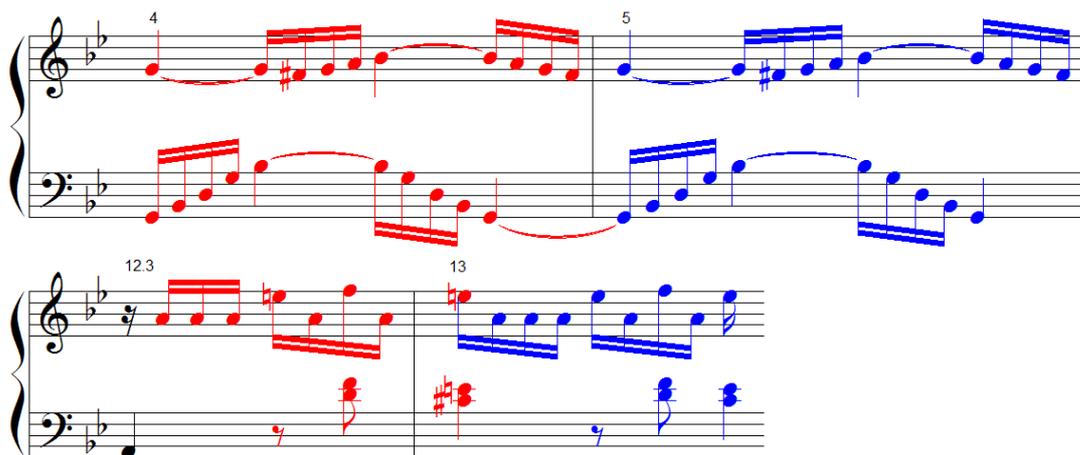


Fig 3.15 - Repetições passíveis de eco na primeira seção do 1º mov.⁸²

Uma dinâmica em patamares pode ser utilizada em repetições transpostas subsequentes do mesmo trecho, conhecidas como *marchas harmônicas* ou *seqüências harmônicas*. Elas ocorrem geralmente como recurso composicional para conduzir o ouvinte de um centro tonal a outro da peça, precedendo e preparando uma cadência para um novo centro. O efeito gerado é, em linhas gerais, de *crescendo* ou *diminuendo* através de patamares. A figura 3.16 apresenta algumas sugestões desse uso em diferentes localidades da primeira seção. O mesmo deve ser realizado nos compassos correspondentes da segunda seção.

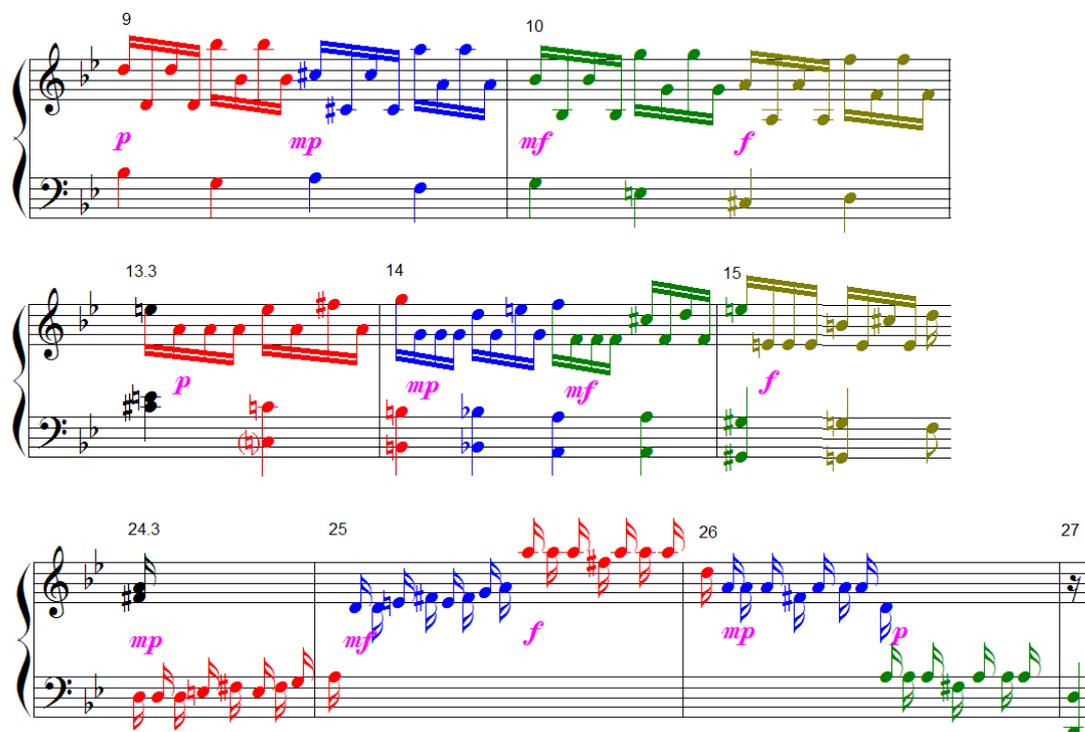


Fig 3.16 – Sugestão de dinâmica em patamares na 1ª seção do 1º mov.

⁸² Nessa figura e na seguinte colocamos em cores diferentes as aparições de um mesmo padrão melódico-harmônico

O pedal esquerdo do piano pode ser empregado como um recurso para modificar o timbre do instrumento de forma a sugerir alguma analogia ao efeito de mudança de manual ou reginação no cravo, como aponta Badura-Skoda (1995). Sendo assim, o intérprete pode utilizar seu senso estético levando em consideração a textura de cada trecho para empregá-lo de maneira adequada. Como esse pedal suaviza a dinâmica, não se recomenda que ele seja empregado em passagens onde se deseja uma dinâmica *forte* ou em trechos de clímax. Ele poderia ainda ser utilizado em determinados trechos apenas na repetição das seções, como mais um elemento colorístico adicionado à performance.

3.4.3 Articulação

Quantz (2011) assinala que os andamentos *allegro* devem ser tocados com vivacidade e articulação.

Badura-Skoda (1995) sugere que diferentes articulações podem ser empregadas para caracterizar diferentes vozes. Nos dois compassos iniciais, na mão direita, o contraste de articulação pode ser empregado para diferenciar as vozes implícitas, já apresentadas na figura 3.9. As semicolcheias da voz superior podem ter duração um pouco maior pela utilização de um toque *non-legato* nessas notas, enquanto as da voz inferior podem ser mais curtas, em *staccato*, como sugere a figura 3.17

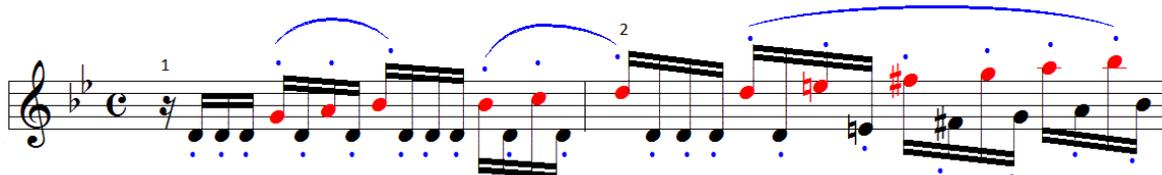


Fig. 3.17 – Articulação das vozes implícitas da mão direita dos c. 1 e 2 do 1º mov.

Locais onde há um pareamento intervalar da melodia como no terceiro e quarto tempos do c. 3 seriam especialmente adequados à aplicação de uma articulação agrupando as notas duas a duas, articulação que é sugerida por Quantz (2011) e L. Mozart (1986) para contextos similares. A figura 3.18 ilustra um exemplo.



Fig. 3.18 – Articulação da mão direita nos c. 3.3 a 4.1 do 1º mov.

No trecho que vai do c. 4 ao 7.1 pode haver a predominância do *legato* na mão direita, de forma a diferenciar-se um pouco da variedade de articulação nessa mão sugerida para os três compassos iniciais. Apesar da figuração da mão esquerda no trecho do c. 4 ao 7.1 ser similar à da direita, pode-se estabelecer alguma diferença de articulação entre elas visto que uma se move por graus conjuntos enquanto a outra o faz por meio de arpejos como ilustra a figura 3.19. Essa diferenciação na articulação também pode justificar-se por questões acústicas, visto que na região grave há menos definição sonora do que na média e aguda. Na sugestão de articulação apresentada pela mesma figura, também optamos por interromper ligeiramente o *legato* da mão direita antes das notas longas para que o pequeno hiato gerado seja mais um fator que favoreça o destaque dessas notas, juntamente com a dinâmica naturalmente proposta pela hierarquia métrica, como já comentado anteriormente.

Fig. 3.19 – Articulação nos c. 4 a 7.1 do 1º mov.

A figuração da mão esquerda em semínimas e colcheias ao longo da tocata apresenta-se variada intervalarmente. Para conceber a articulação desses trechos, pode-se tirar proveito da seguinte exposição de Bond:

Lembre-se de que, embora possam existir algumas articulações claramente feias, muitas outras boas existem para qualquer frase. Se você não consegue decidir-se entre duas possíveis articulações, não se preocupe em ser dogmaticamente consistente, permita que as duas opções coexistam – contrabalanceie, pois uma complementar a outra. Sua performance será

enriquecida simplesmente pela percepção da presença desses elementos opostos. (BOND, 2001, p. 69⁸³)

Pode-se articular esses trechos da mão esquerda de forma variada, utilizando-se tanto o *legato*, como o *staccato* e o *non-legato* em suas várias gradações. São possíveis várias opções de combinação cuja escolha pode ser guiada pelo senso estético do intérprete sem maiores preocupações de ortodoxia. Contudo, sugerimos que os intervalos de 8ª não sejam completamente ligados quando dotados de função melódica, seguindo a prática usual de performance barroca. Pode-se também observar o que afirma Quantz (2011), que Badura-Skoda (1995) confirma como regra geral: intervalos de maior extensão tendem a ser mais articulados que os de menor extensão, sendo assim, uma 8ª tende a ser mais articulada que uma 2ª, por exemplo.

Para a figuração da mão direita de 16.3 a 17.2, considerando-se as comentadas vozes implícitas da figura 3.11, pode ser recomendável a articulação proposta na figura 3.20. Sendo a primeira nota de cada tempo mais importante que as demais, pode-se aplicar a ela um pedal de dedos fazendo-a durar por aproximadamente o tempo de mais uma semicolcheia. O mesmo deve ser aplicado a seu trecho análogo na segunda seção.

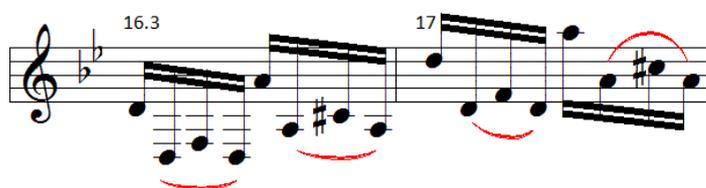


Fig. 3.20 – Articulação na mão direita do c. 16.3 a 17.2 do 1º mov.

Entre os c. 17.3 e 23.1, a mão esquerda apresenta uma figuração que de alguma maneira é derivada daquela da mão direita no trecho do c. 16.3 a 17.3. No caso da esquerda, primeiramente as duas vozes aparecem de forma implícita, para depois serem assumidas como duas vozes diferentes. Dessa forma, pode ser conveniente uma diferença de articulação entre esses dois contextos como ilustra a figura 3.21.

⁸³ Texto original em inglês: “Remember that, although there may be a few palpably ugly articulations, several good ones exist for any given phrase. If you find you cannot decide between two possible articulations, do not worry unduly about being dogmatically consistent let the two coexist – pull against counterbalance, and complement each other. Your playing will be enriched merely by feeling the presence of these opposing elements.”

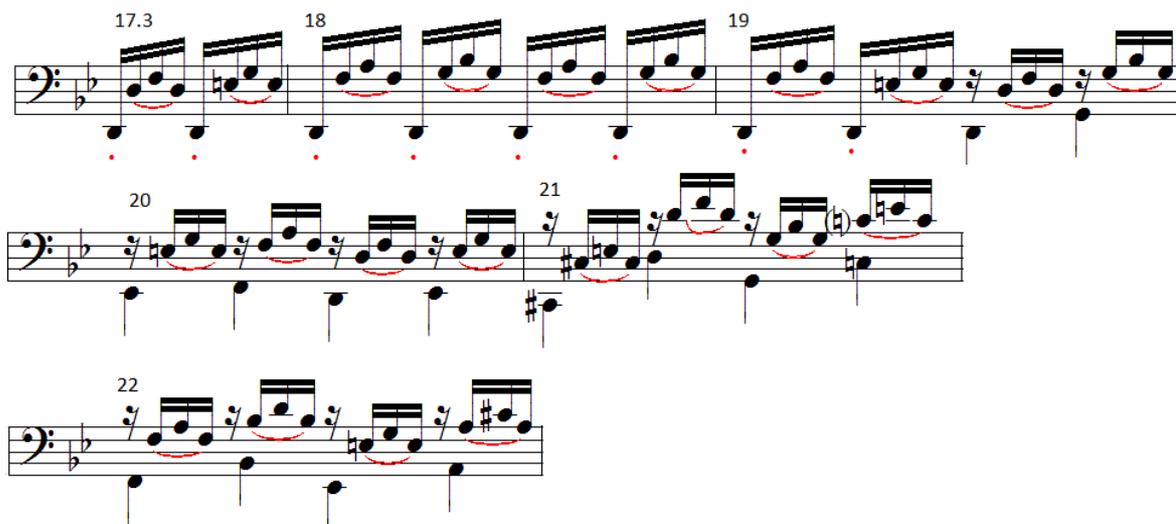


Fig. 3.21 – Articulação da mão esquerda do c. 17.3 a 22 do 1º mov.

Conforme a figura 3.21, de 17.3 a 19.3 podemos separar a nota pedal do baixo das demais com um *staccato*. De 19.3 a 23 só é possível sustentar o baixo por sua duração integral com o pedal direito, cujo uso recomendamos numa gradação de 1/2 pedal trocado a cada tempo. Pode-se, contudo, sustentar esses baixos por quase a duração de mais uma semicolcheia sem o pedal direito através da utilização de um pedal de dedos desde que se empregue um dedilhado com polegar pivô na 2ª semicolcheia dos tempos de 19.3 a 22 como exemplifica a figura 3.22.



Fig. 3.22 – Dedilhado com polegar pivô

Sobre a articulação na execução das *appoggiaturas*, especialmente, L. Mozart (1985, p. 166, itálico nosso⁸⁴) é bastante claro: “Eis aqui uma regra sem exceção: a *appoggiatura* nunca é separada da sua nota real, mas sim executada no mesmo ataque.” Assim sendo, conclui-se que a *appoggiatura* deve ser ligada à nota real de sua resolução, o que é confirmado por Tosi (1743). Isso é aplicável tanto nas *appoggiaturas* escritas como naquelas que venham a ser adicionadas, conforme a seção seguinte sobre ornamentação esclarece.

⁸⁴ Texto consultado em inglês: “Here is now a rule without an exception: The *appoggiatura* is never separated from its main note, but is taken at all times in the same stroke.”

Em relação ao pedal direito, Banowetz (1992) e Badura-Skoda (1995) defendem seu uso na execução das obras de J. S. Bach (1684-1750), desde que de forma a adequar-se aos objetivos expressivos da prática musical barroca. Banowetz aponta três principais usos para o pedal na música barroca: favorecer o *legato* quando desejado, sustentar notas quando julgado conveniente e favorecer a qualidade sonora do piano através da vibração de cordas simpáticas às cordas vibrantes. Defendemos que nas tocatas de Seixas ele deve ser utilizado com moderação para evitar misturas sonoras indesejadas, podendo-se utilizá-lo em várias gradações intermediárias como 1/4 ou 1/2 pedal. Acrescentamos que uma frequente troca do pedal também pode colaborar para evitar essas misturas.

Portanto, o pedal pode ser empregado de forma adequada pelo pianista em alguns trechos dessa peça, embora o fluxo contínuo de semicolcheias seja um incentivo para que sejam evitadas gradações maiores que 1/2 pedal ou renovações menos constantes do que uma vez a cada tempo.

Um uso breve do 1/2 pedal na primeira semicolcheia de alguns tempos (especialmente 1^{os} e 3^{os} de cada compasso), como exemplifica a figura 3.23, talvez seja o mais recomendável em boa parte da peça. Esse uso, ao mesmo tempo em que fornece novas nuances à performance, ressalta a hierarquia de notas no compasso sem prejudicar a clareza.

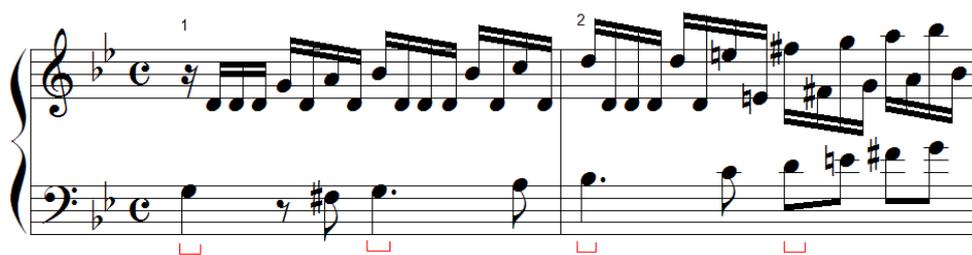


Fig. 3.23 – Exemplo de uso breve do pedal nas 1^{as} semicolcheias no 1^o mov.

Em outras passagens, como no caso já mencionado dos c. 19.3 a 23.3, pode-se empregar o pedal de forma mais duradoura. Esse recurso tende a funcionar melhor especialmente em passagens onde predominam em ambas as mãos graus disjuntos que formam acordes, como o caso já citado.

3.4.4 Ornamentação

Para Kastner (1947), Seixas desconheceria a rica ornamentação dos estrangeiros e sua música deveria ser escassamente ornamentada. No entanto, pode-se acreditar por outro lado que Seixas não ficaria estranho à prática ornamental da música de sua época, considerando-se suas influências musicais e em especial a influência do estilo italiano e de D. Scarlatti, com quem trabalhou em Lisboa.

Fora as *appoggiaturas* grafadas com notas pequenas, o escritor da partitura não sinaliza nenhum trinado ou mordente. No entanto, Quantz (2011), Tosi (1743) e Solano (1764) sinalizam a existência de ornamentos improvisados ou extemporâneos na música do século XVIII. Esses ornamentos podem ser empregados especialmente na repetição das seções, para apresentá-las de forma um pouco diferente que da primeira vez, como sugerem os autores citados e como se observa na prática interpretativa historicamente informada de peças barrocas.

O fluxo intenso, quase ininterrupto de semicolcheias (em geral na mão direita) também não favorece a ornamentação. É plausível, portanto, que os momentos mais adequados para ornamentar a linha melódica da mão direita sejam aqueles onde há nela uma interrupção da seqüência de semicolcheias.

Consideremos primeiramente a *appoggiatura* do c. 3 antes de comentar os ornamentos adicionais. Segundo vários tratados do século XVIII, a *appoggiatura* duraria geralmente a metade do tempo da sua nota real. No caso em questão, a nota real aparece graficamente com a duração de uma colcheia pontuada, ou seja, 3/4 da duração de um tempo. Para esses casos, esclarece-nos Quantz (2011, s/p, cap. VIII, § 8, itálicos e parêntese nossos⁸⁵): “Se a nota a ser ornamentada pela *appoggiatura* (nota real) é pontuada ela é divisível em três partes. A *appoggiatura* recebe duas e a nota real em si apenas uma parte, ou seja, o valor do ponto”, o que é reforçado por Solano (1764). Essa é a resolução apresentada no outro manuscrito da BNP. No entanto, pode-se defender em contrapartida que a resolução da *appoggiatura* no terceiro quarto de tempo poderia empobrecer musicalmente a execução, pois o lá cairia junto à segunda colcheia da mão esquerda do compasso,

⁸⁵ Texto consultado em inglês: “If the note to be ornamented by the *appoggiatura* is dotted, it is divisible into three parts. The *appoggiatura* receives two of the parts, but the note itself only one part, that is, the value of the dot.”

sendo mais interessante uma resolução no segundo quarto de tempo, como uma *appoggiatura curta*, ornamento cuja existência é sinalizada por L. Mozart (1985) e C. P. E. Bach (2009). A figura 3.24 abaixo apresenta o ornamento tal como aparece escrito e as duas possíveis resoluções mencionadas.

The figure displays three musical staves. The top staff, labeled 'escrita', shows a treble clef with a 3-measure triplet of notes (G4, A4, B4) and a bass clef with notes (C4, D4, E4). Below it are two staves labeled 'solução 1' and 'solução 2', each showing a different resolution of the triplet in the treble clef, with the bass clef remaining the same. In 'solução 1', the triplet starts on A4 and ends on B4. In 'solução 2', the triplet starts on A4 and ends on B4, but with a different rhythmic grouping.

Fig. 3.24 – Resolução da *appoggiatura* do c. 3 do 1º mov.

Na repetição da seção pode-se optar por realizar um pequeno trinado a partir da *appoggiatura* nessa localidade. A figura 3.25 apresenta o ritmo aproximado de algumas resoluções possíveis para esse trinado.

The figure displays three musical staves, each showing a different resolution of the appoggiatura with a trill. The top two staves are labeled 'solução 1' and 'solução 2', and the bottom one is labeled 'solução 3'. Each staff shows a treble clef with a trill starting on a different note (G4, A4, B4) and a bass clef with notes (C4, D4, E4). The trills are indicated by red dots and lines above the notes.

Fig. 3.25 – Resolução da *appoggiatura* com trinado do c. 3 do 1º mov.

Vários tratadistas do século XVIII propõem que o trinado deve começar da nota superior. Badura-Skoda (1995), entretanto, assinala que existe certa dúvida se o trinado começaria da nota real ou da nota superior na música de estilo caracteristicamente italiano. No caso desse ornamento do c. 3, o trinado começaria

a partir da *appoggiatura*, que já seria a própria nota superior, não sendo necessário ouvi-la novamente.

Nos c. 4 e 5 pode-se aplicar *appoggiatura* similar àquela escrita para os seus compassos análogos, 31 e 32, conforme figura 3.26. Solano (1764) frisa que não há problemas em utilizar-se de muitas *appoggiaturas* em poucos compassos defendendo que o uso desse ornamento nunca seria demasiado de forma a prejudicar a música.

Fig. 3.26 – *Appoggiaturas* análogas entre os c. 4 e 5, 31 e 32 do 1º mov.

Como comentado antes, segundo a maioria dos tratadistas da época, tais *appoggiaturas* devem durar metade da semínima real que ornamentam, no caso, meio tempo. Acreditamos que seja viável seu acréscimo nos demais primeiros e terceiros tempos dos compassos 4, 5, 31 e 32.

Segundo Solano (1779, p.59, *itálicos do original*) “os *mordentes* fazem-se em duas teclas (...) sempre com *intervalo de semitono*”. Isso posto, podem-se acrescentar alguns mordentes na peça como, por exemplo, no início do c. 8, conforme ilustra a figura 3.27.

Fig. 3.27 – Mordente proposto no c. 8 do 1º mov.

Ainda outro local onde se pode adicionar um mordente é no c. 29.3, conforme ilustra a figura 3.28.



Fig. 3.28 – Mordente proposto no c. 29 do 1º mov.

Além dos ornamentos propriamente ditos, é viável fazer-se algumas adições de notas considerando o que expõe Harnoncourt (1990) sobre a flexibilidade da partitura até o século XVIII. Dessa forma, em alguns trechos seria possível realizar alguns dobramentos de oitavas no baixo, especialmente na repetição da cada seção. As revisões de Kastner das tocatas de Seixas, por exemplo, anotam muitas vezes oitavas não escritas no original como opções ao intérprete.

Dentro dessa perspectiva, poder-se-ia oitavar a tônica inicial para baixo intencionando valorizar a abertura de harmônicos, pois o sol 2⁸⁶ escrito na partitura não faz com que ressoem harmônicos audíveis⁸⁷ de forma tão plena quanto faria o sol 1, que podemos acrescentar como sugerido em vermelho na figura 3.29.



Fig. 3.29 – Acréscimo de nota proposto para o c. 1 do 1º mov.

No caso da opção pelo dobramento do sol inicial, seria prudente que o ataque não fosse demasiado forte; deve-se, ao contrário, valorizar a sua ressonância, que nos será mais útil para deixar que soem seus harmônicos.

⁸⁶ Para nos orientarmos na escala geral do instrumento consideramos a convenção de adotar a referência do dó central do piano como sendo o dó 3.

⁸⁷ Cada nota tem seu som composto pela soma de ondas sonoras de frequências múltiplas da fundamental. Cada uma dessas frequências constitui um parcial harmônico. Quanto mais grave a região da nota, mais harmônicos audíveis serão escutados (o que auxilia na definição de centro harmônico ou tonal) observando nosso limite de frequências audíveis que está compreendido entre cerca de 20 e 20.000 hertz (ele pode ser menor dependendo da idade do indivíduo) e considerando nossa curva de audibilidade, cujo ápice é em torno de 3.500 hertz.

Na mão esquerda dos c. 9 a 11, pode-se oitavar para o grave os baixos em semínima, como ocorre na escrita da parte análoga (c. 35 e 36) conforme a figura 3.30 abaixo:

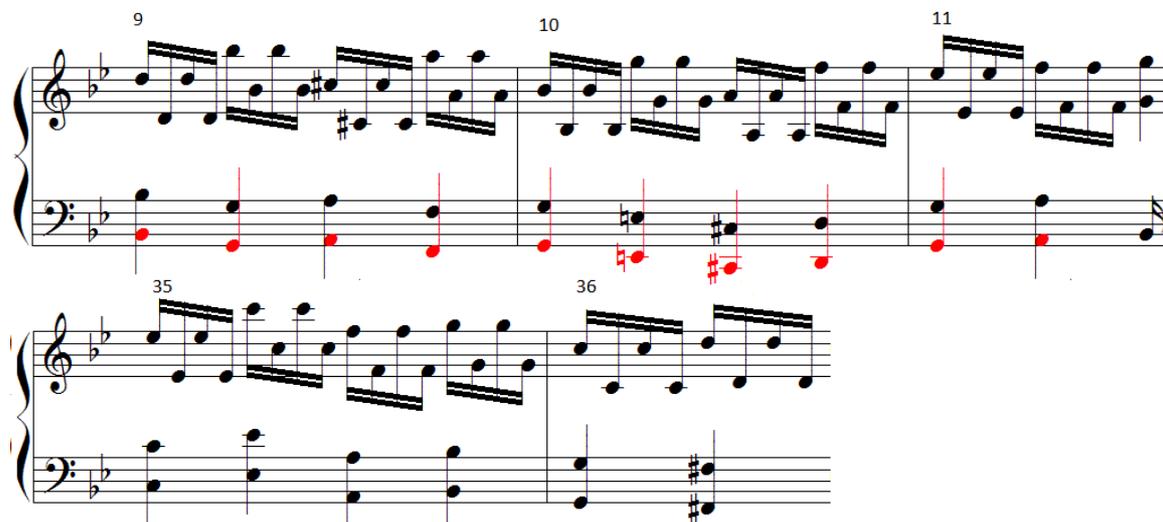


Fig. 3.30 – Acréscimo de notas proposto para os c. 9 a 11 do 1º mov.

Para ressaltar a chegada ao lá 1 escrito na mão esquerda do c.12.3, um dos pontos culminantes da obra, pode-se optar por arpejar-se o acorde de lá maior sobre a nota escrita ou então dobrá-la em sua oitava inferior (segundo Doderer e Meer, 2005, inexistente nos cravos portugueses da época). A figura 3.31 ilustra as duas soluções mencionadas.



Fig. 3.31 – Acréscimo de notas proposto para s c. 12 do 1º mov.

3.5 Considerações interpretativas sobre o 2º movimento

3.5.1 Ritmo

Para um minuetto pode-se esperar geralmente um andamento razoavelmente movido, conforme apresentam Ferguson (1983) e Veilhan (1979). No caso do minuetto em questão, o andamento escolhido não deve obscurecer a clareza das quiálteras de semicolcheia. Sugerimos um andamento compreendido entre 100 e 112 BPM para a colcheia.

Nos minuetos considera-se mais comumente a seguinte hierarquia dos tempos dentro de um compasso: o 1º tempo tende a ser mais forte que o 2º, que por sua vez tende a ser mais forte que o 3º. Em alguns casos, porém, pode-se ter o 3º tempo mais forte que o 2º. Dentro de cada um dos tempos, tem-se a 1ª nota como mais relevante do que as demais. Os apontamentos contidos em Veilhan (1979) sugerem que os compassos ímpares (a partir do 1º) tendem a ser mais fortes que os pares, como se a execução remetesse a um compasso 6/4 (ou 6/8 no minuetto em questão). Essa hierarquia deve, contudo, não ser encarada de forma absoluta, mas sim relativizada às especificidades de ordem harmônica, rítmica e textural de cada contexto que podem subvertê-la. Na prática do cravo, alguns recursos como o pedal de dedos e mesmo uma leve desigualdade entre os tempos ou partes de tempo costumam ser utilizados para caracterizar essa hierarquia. O pianista também pode aproveitar-se desses recursos na performance.

Ainda que acreditemos que esse minuetto seja estilizado para concerto (como aponta Kastner (1947) em relação aos minuetos de Seixas) e não para ser dançado, recomenda-se que o andamento da peça mantenha-se estável. Não se nota na partitura nenhum indício que possa sugerir uma mudança brusca de andamento ou inflexões de agógica consideráveis, além de um *ritardando* ou uma respiração antes da última nota⁸⁸ que pode ser empregado no final da peça, especialmente na repetição.

⁸⁸ A respiração antes da última nota é um recurso muito utilizado pelos intérpretes da música antiga. Consiste em atrasar ligeiramente a entrada da última nota através da realização de uma pequena pausa entre essa nota e a última nota do compasso anterior. Esse recurso pode em muitos casos substituir o *ritardando*.

3.5.2 Dinâmica

O uso da dinâmica no minueto deve ser mais sutil que aquele aplicado ao primeiro movimento. O texto musical dessa peça não sugere nenhuma mudança brusca de afeto que enseje qualquer contraste abrupto de dinâmica.

Pode-se usar de uma variação de dinâmica (inclusive com uso do pedal esquerdo) entre as repetições dos compassos similares ao c. 1, ilustrado abaixo na figura 3.32.

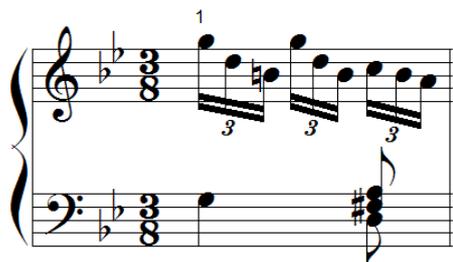


Fig. 3.32 – c. 1 do 2º mov.

Nas duplas de compassos onde figuram cadências, como o exemplo da figura 3.33, convém tocar mais *piano* o compasso de resolução em relação ao anterior. Badura-Skoda (1995) ressalta que as dissonâncias devem, de forma geral, ser mais enfatizadas que as consonâncias.

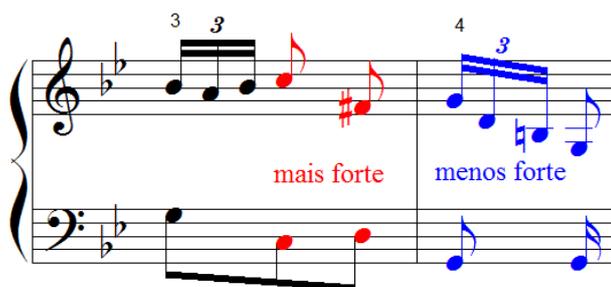


Fig. 3.33 – Dinâmica na cadência dos c. 3 e 4 do 2º mov.

Sugerimos alguns *crescendos* e *diminuendos* nos locais ilustrados na figura 3.34 a seguir.

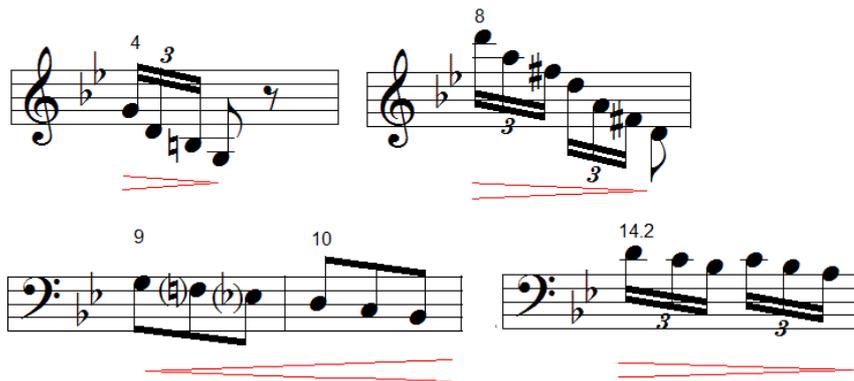


Fig. 3.34 – *Crescendos e diminuendos* propostos para o 2º mov.

Por fim, acrescentamos que o pianista pode utilizar-se do pedal esquerdo na repetição das seções ou na seção B, que vai do c. 9 ao 14 da peça.

3.5.3 Articulação

Articular de três em três notas, seguindo a figuração das quiálteras é uma opção estilisticamente adequada, especialmente nos casos em que essas três notas formam um arpejo. Ilustramos na figura 3.35 o uso dessa articulação nos quatro primeiros compassos.



Fig. 3.35 – Articulação nos c. 1 a 4 do 2º mov.

Na figuração de semicolcheia pontuada seguida de fusa, seria conveniente articular a primeira nota para valorizar o salto, conforme a figura 3.36.

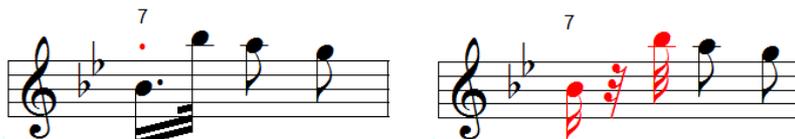


Fig. 3.36 – Articulação no primeiro tempo do c. 7 do 2º mov.

Nas cadências, quando se interrompe a figuração de quiálteras dando-se lugar às colcheias, seria apropriado articular igualmente as mãos executando essas

colcheias simultâneas com um toque *non-legato*. O mesmo sugere Bond (2001) para um dos minuetos do livro *Anna Magdalena Bach*. Figuramos em 3.37 um exemplo:

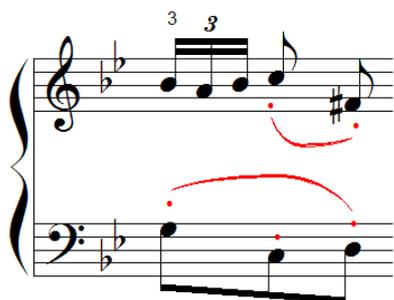


Fig. 3.37 - Articulação na cadência dos c. 3 e 4 do 2º mov.

Para o c. 12, sugerimos a escolha de uma entre duas possibilidades de articulação para a mão direita, apresentadas na figura 3,38. A primeira possibilidade seria mais usual, defendida por Quantz (2011) e L. Mozart (1985). A segunda possibilidade tem uma ocorrência mais comum na música de origem francesa, segundo Castelo (2012)



Fig. 3.38 – Articulações para a mão direita do c. 13 do 2º mov.

Nota-se no minuetto oportunidades mais significativas de uso do pedal direito que no 1º movimento, devido à maior estabilidade e previsibilidade harmônicas. A utilização de arpejos ao invés de graus conjuntos na mão direita também favorece o uso do pedal sem obscurecer a clareza das notas. Ainda assim, aconselha-se muitas vezes o uso breve (como no 1º movimento) de uma gradação de no máximo 1/2 pedal trocado a cada tempo com o intuito de evitar o obscurecimento da articulação.

Para os trechos similares ao c. 1, aconselhamos o uso do pedal indicado na figura 3.39, que está de acordo com a escolha de articulação defendida neste tópico.



Fig. 3.39 – Pedalização no c. 1 do 2º mov.

Pode-se optar também por realizar um pedal de dedos na primeira quiáltera do 1º e 2º tempos do compasso ilustrado acima e de seus similares, fazendo-o durar até a segunda semicolcheia do tempo.

Nas cadências, também para favorecer a transparência do *non-legato*, aconselha-se que o pedal seja retirado um pouco antes do tempo seguinte, como exemplificado na figura 3.40.



Fig. 3.40 – Pedalização nos c. 3 e 4 do 2º mov.

3.5.4 Ornamentação

A ausência do *fortspinnung* no minueto tende a aumentar as suas possibilidades de ornamentação em comparação com o 1º movimento.

Em algumas ocorrências da célula exposta na mão direita do c. 1 pode-se adicionar um trinado como na figura 3.41. Embora haja certa discordância a respeito do início dos trinados a partir da nota real ou da superior, Bond (2001) e Quantz (2011) afirmam que é válido iniciar o trinado da nota real quando ele ocorre sobre uma nota de curta duração ou uma passagem rápida. Porém, com o uso do trinado, cuidado deve ser tomado para não acentuar o terceiro tempo.

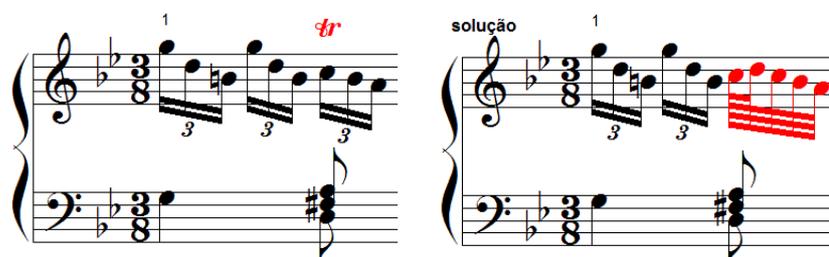


Fig. 3.41 – Trinado no c. 1 do 2º mov.

Como usual na prática da época, as cadências podem ser ornamentadas com um trinado na mão direita a partir da nota superior, conforme exemplificado na figura 3.42:

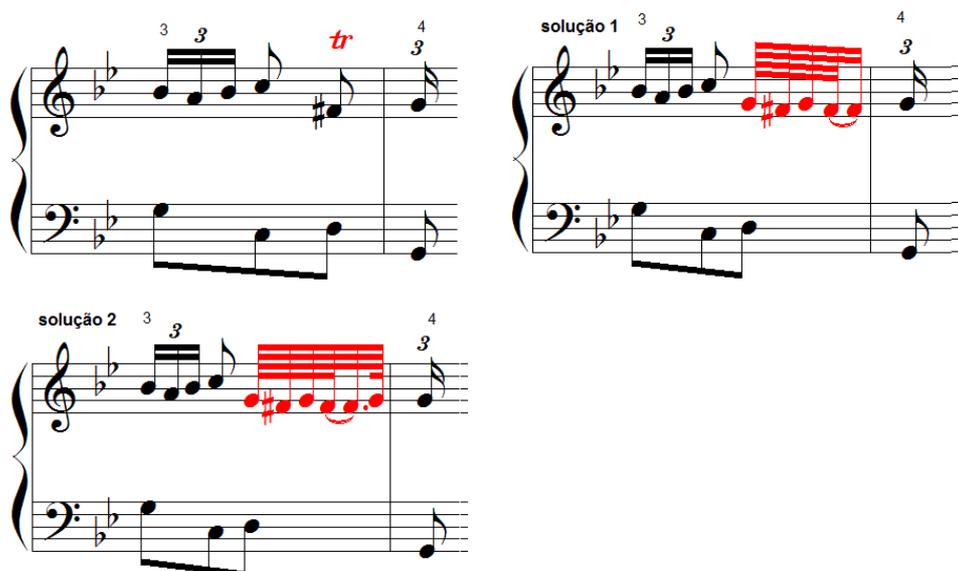


Fig. 3.42 – Trinado no c. 3 do 2º mov.

No c. 12, especialmente na repetição, pode-se realizar um trinado no segundo tempo na mão direita, que pode ser resolvido aproximadamente como ilustra a figura 3.43.

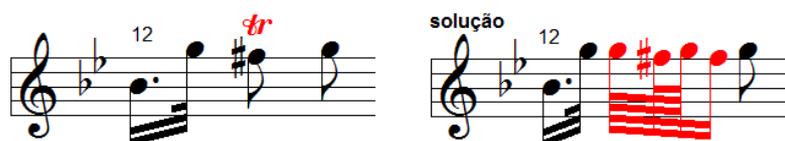


Fig. 3.43 – Trinado no c. 12 do 2º mov.

No último compasso, pode-se ornamentar com um trinado a partir da nota real a última nota da mão direita, especialmente na repetição da seção, de maneira a caracterizar o final da peça enfatizando a tônica sol, como ilustra a figura 3.44.



Fig. 3.44 – Trinado no c. 21 do 2º mov.

Mais uma vez, o ritmo na resolução ilustrada do trinado em questão é apenas aproximativo. Quanto à resolução deste e de outros trinados, deve-se levar em consideração a orientação de Solano (1764) de que o trinado deve principiar em velocidade moderada tornando-se gradativamente mais rápido.

Finalmente, pode-se também optar por dobrar a mão esquerda uma 8ª abaixo ou mesmo por substituir o sol 2 pelo sol 1 no compasso final da peça, além de outras opções com o uso dessas notas como ilustra a figura 3.45.

The figure displays four musical solutions for measure 21 of the 2nd movement. Each solution is presented in a grand staff format (treble and bass clefs). The treble clef staff in all solutions contains a whole note on the second line (G4) with a red trill symbol (*tr*) above it. The bass clef staff in all solutions contains a whole note on the second space (F4) with a red trill symbol (*tr*) above it. The solutions differ in the additional notes in the bass clef staff:

- solução 1**: A red note on the second line (G3) is added below the F4 note.
- solução 2**: A red note on the second space (F4) is added below the F4 note, and a red note on the second space (F4) is added below the G3 note.
- solução 3**: A red note on the second space (F4) is added below the F4 note.
- solução 4**: A red note on the second space (F4) is added below the F4 note, and a red note on the second line (G3) is added below the G3 note.

Fig. 3.45 – Acréscimo de notas no c. 21 do 2º mov.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando-se os tratados do século XVIII, bem como as fontes dos séculos XX e XXI que abordam a interpretação barroca com uma visão historicamente informada, constatamos que o piano moderno pode prestar-se à execução estilisticamente adequada da tocata. No entanto, como aponta Harnoncourt (1990), deve-se ressaltar que há uma perda de originalidade no que tange o sistema de alturas e afinação, que na época era diferente do sistema de temperamento igual utilizado no piano. Acreditamos, todavia, que essa perda não é significativa musicalmente, visto que o ouvido do público atual do piano está acostumado ao temperamento igual, assim como o público da primeira metade do século XVIII estaria familiarizado com os tipos de afinação utilizados na época. Destacamos também que o timbre do piano é consideravelmente diferente daquele dos instrumentos barrocos de teclado, o que afasta maiores semelhanças também em relação a esse aspecto.

Embora na tocata existam traços idiomáticos que remetam aos antigos instrumentos de teclado, constata-se que um uso adequado dos recursos do piano, tais como dinâmica, extensão maior do teclado e pedais, pode gerar uma interpretação rica e colorida, conforme a proposta vigente no período barroco. Um uso estilisticamente coerente da agógica e da articulação pelo pianista também pode estar em concordância com o que expõem os tratadistas, contribuindo para uma interpretação mais fidedigna à prática musical vigente naquele período.

Para executar o repertório barroco dentro de uma proposta estilística historicamente informada, deve-se procurar extrair do texto musical os diferentes afetos cuja veiculação aos ouvintes é o principal objetivo da música barroca. Deve-se compreender que a trivialidade dos aspectos musicais registrados pela partitura barroca (especialmente no repertório de estilo italiano) não abarca todo o colorido e variedade que é desejável na sua interpretação segundo os tratadistas de época e especialistas dos séculos XX e XXI.

Embora algumas pequenas contradições possam ser encontradas entre os tratados do século XVIII, pode-se considerar sua aplicabilidade contextual. O tratado de Couperin, por exemplo, apresenta aspectos que são muito mais aplicáveis à música francesa do que a qualquer outra. Já o tratado de C. P. E. Bach expõe uma

visão interpretativa que se inclina em direção ao classicismo. O de Tosi, por sua vez, é mais direcionado aos cantores.

Nota-se também que, por mais detalhados que sejam os ensinamentos dos tratadistas sobre a performance à época, nenhum texto escrito é capaz de abarcar com exatidão as inúmeras possibilidades e a complexidade da atividade interpretativa. Para essa atividade, a prática e a escuta também são fundamentais. Os tratados apresentam, todavia, aspectos gerais sobre os assuntos interpretativos, assinalando que um bom intérprete, com domínio técnico e discernimento do gosto da época, fará as escolhas musicalmente mais apropriadas para cada contexto, mesmo diante das regras ou práticas usuais convencionadas.

Da mesma forma, nossa abordagem escrita da interpretação da tocata encontra limites naturais na rigidez da escrita linguística e da linguagem de partitura para exemplificarmos as ideias expostas, de tal maneira que é praticamente impossível apresentar diferenças em relação às pequenas nuances próprias de uma boa interpretação pela utilização exclusiva dessas linguagens.

Acreditamos que, com as informações apresentadas neste trabalho, o pianista possa optar por soluções de forma mais consciente não apenas para a tocata abordada, mas também na execução de outras peças do mesmo estilo, de autoria de Seixas ou de outros compositores contemporâneos a ele e, em maior ou menor grau, outras peças do repertório barroco, especialmente de estilo italiano. Intérpretes de outros instrumentos modernos também podem adquirir informações úteis com este trabalho, pois as colocações aqui apresentadas, baseadas nas fontes consultadas, apresentam em geral aspectos que não se restringem a um instrumento específico e nem mesmo aos teclados de uma maneira geral.

Acreditamos que um conhecimento, ainda que pequeno, do conteúdo das fontes consultadas poderia agregar ainda mais consciência estilística aos pianistas e instrumentistas modernos que desejam aprofundar-se ou buscar maior intimidade com o repertório barroco. Para esses músicos, recomendamos também a escuta de performances de instrumentistas e grupos de música antiga especializados na performance de época, bem como o intercâmbio de informações com intérpretes de instrumentos antigos.

Sabemos, como Harnoncourt (1990), que a relação da nossa sociedade com a música na atualidade é bem diferente daquela da Europa do século XVIII. Por meio desta dissertação, Não temos a pretensão de que a música seja recriada nas

suas condições originais de forma purista, mas queremos sim fornecer ferramentas para auxiliar o músico moderno em sua atividade interpretativa perante o repertório barroco, apresentando o que era natural na concepção dos compositores e intérpretes daquele período, visando um aprimoramento, da atividade interpretativa e da pedagogia musical atuais.

REFERÊNCIAS

1ST-ART-GALLERY. Sitio Virtual. Disponível em <<http://www.1st-art-gallery.com/%28after%29-Vieira,-Francisco/Portrait-Of-Jose-Carlos-Seixas-1704-42-Engraved-by-John-Daulle-1703-63.html>>. Acessado em abril de 2013.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. (Trad: MITCHELL, William J.). New York, W. W. Norton & Company, 1949.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. (Trad: CAZARINI, Fernando) Campinas, Editora Unicamp, 2009.

BACH, Johann Sebastian. (org. e ed. Carl Czerny). *The well-tempered clavichord*. New York / Boston, Schimmer / Boston Music Co., 1893. Partituras para piano.

BADURA-SKODA, Paul. **Interpreting Bach at the Keyboard**. Oxford, Clarendon Press, 1995.

BANOWETZ, Joseph. *The pianists guide to pedaling*. Indiana University Press, 1992

BAPTISTA, Francisco Xavier; et. al. **[Coletânea de peças para tecla do século XVIII]**. Sem indicação de cidade, manuscrito, 1750-1780. Partituras para órgão e cravo. Disponível em <<http://www.bnportugal.pt>>. Acessado em maio de 2011.

BARROS, Nicholas de Souza. **A adaptação da obra alaudística de Johann Sebastian Bach para Alt-guitar: um modelo híbrido**. Rio de Janeiro, 1993. Dissertação de mestrado em música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

BOND, Ann. *A guide to the harpsichord*. Portland: Amadeus Press, 2001.

BOORMAN, Stanley. *The musical text*. In: COOK, Nicholas and Everist, *Rethinking music*. Oxford University Press, Oxford, 1999

CÂMARA, José Bittencourt da. **A música em Portugal na 1ª metade do século XVIII**. Universidade de Évora, sem indicação de ano.

CAMPOS, Moema Craveiro. **O piano – instrumento de livre expressão**. Rio de Janeiro, 1989. Dissertação de mestrado em música. Conservatório Brasileiro de Música (CBM).

COELHO, Manuel Rodrigues. **Flores de música para o instrumento de tecla & harpa**. Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620. Partituras para teclado.

CONCERTUS DUO. **Tocata em sol menor de Carlos Seixas**. Gravação em duo de violões. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oYPbjRquGNo>> Acessado em 2012.

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*. Paris, 1716.

COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*. Weissbaden, Breitkopf & Härtel, sem indicação de ano.

CRÔNICAS DO PROFESSOR NUNO SOTTO MAYOR FERRÃO. Sítio virtual. Disponível em <<http://cronicasdoprofessorferrao.blogs.sapo.pt/16791.html>>. Acessado em outubro de 2012.

CURY, Fábio. **Fundamentos para a performance no fagote barroco**. Campinas, 1999. Dissertação, mestrado em artes – coordenação de música. Universidade estadual de Campinas (UNICAMP).

D'ALVARENGA, João Pedro. **Carlos Seixas**: Um esboço biográfico e uma leitura sintética da sua obra. Sem indicação de ano. Artigo disponível em <http://www.academia.edu/1364407/Carlos_Seixas_um_esboco_biografico_e_uma_leitura_sintetica_da_sua_obra>. Acessado em abril de 2013.

DAVID FRAY – Bach Keyboard Concerto. Virgin Classics, sem indicação de ano. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=v2l0tQIA_AE&feature=related>. Acessado em setembro e outubro de 2012. Vídeo

DEARLING, Robert. *The ultimate enciclopédia of musical instruments*. Londres, Carlton Books, 1996.

DICIONÁRIO AURÉLIO da língua portuguesa. Positivo. Software de computador.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Melhoramentos. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>> Acessado em 2011 e 2012

DICIONÁRIO MICHAELIS. DTS Software Brasil. Software de computador.

DICIONÁRIO PRIBERAM da língua portuguesa. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acessado em 2011 e 2012.

DODERER, Gehard; MEER, John Henry van der. **Cordofones de tecla portugueses do século XVIII**: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

FAGERLANDE, Marcelo. **O método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro, 1993. Dissertação de mestrado em música. Conservatório Brasileiro de Música (CBM). Publicada em livro pelas editoras Relume-Lumará e Rioarte, 1996.

FAGERLANDE, Marcelo. **O baixo contínuo no Brasil 1751-1851**: os tratados em português. Rio de Janeiro, 7 letras/Faperj, 2011

FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation*, 3ª ed. Oxford, Oxford University Press, 1983.

FROM THE CLAVICHORD to the Modern Piano. Sem indicação de local, Baroqueband, sem indicação de ano. Com David Schrader. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=4uCCw_hmlLA&feature=related> e <http://www.youtube.com/watch?v=a9laE2i-DmA&feature=plcp>> Acessados em setembro de 2012, vídeo.

GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733).** Campinas, 1997. Dissertação, mestrado em artes – coordenação de música. Universidade estadual de Campinas (UNICAMP).

GIUSTINI, Lodovico. **Sonate da cimbalò di piano, e forte, detto volgarmente di marteli.** Firenze, 1732. Partituras para fortepiano.

GOOGLE TRADUTOR. Disponível em <<http://translate.google.com.br/>>. Acessado em 2011 e 2012.

GRAF FORTEPIANO by Christopher Clarke. sem indicação de ano. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=5omX2JM1qT8&feature=endscreen&NR=1>>. Acessado em outubro de 2012.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL, Nova Cultural, 1998.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** (Trad: FARIA, Ana Luísa) Lisboa, Gradiva, 2007.

GROVE MUSIC ONLINE. Oxford University, Oxford, sem indicação de ano. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acessado em 2012

HAAZ-CARDOZOS, Eliane. **A arte de tocar piano.** Rio de Janeiro, 1991. Dissertação de mestrado em música. Conservatório Brasileiro de Música (CBM).

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons:** caminhos para uma nova compreensão musical. (Trad. FAGERLANDE, Marcelo). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

HARPSICHORD AVAILABLE FOR HIRE. Sítio virtual. Disponível em <<http://intranet.arc.miami.edu/rjohn/KeyboardAntunes.htm>>. Acessado em outubro de 2012.

HASKEL, Harry. **Early music.** In: Grove Music Online, sem indicação de ano e página. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46003?q=early+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acessado em abril de 2013.

HEILBRUNN TIMELINE OF ART HISTORY. Sítio virtual. Disponível em <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1986.239>> Acessado em outubro de 2012.

HELMES, Klaus F. **Seixas (José António) Carlos de.** In: Grove Music Online, sem indicação de ano e página. Acessado em <<http://www.oxfordmusiconline.com>>

/subscriber/article/grove/music/25354?q=Carlos+Seixas&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acessado em abril de 2013

HISTÓRIA DA MÚSICA PORTUGUESA. Sítio Virtual. Disponível em <<http://armandapatricio.paginas.sapo.pt/>>. Acessado em janeiro, fevereiro, setembro e outubro de 2012.

HISTÓRIA DE PORTUGAL. Sítio virtual. Disponível em <<http://www.historiadeportugal.info/>>. Acessado em janeiro, fevereiro, setembro e outubro de 2012.

INTERVIEW by Aline D'ambricourt. 2007 Excertos do filme Domenico Scarlatti l'Intemporel Disponíveis em <<http://www.youtube.com/watch?v=Vtrz6y4zOsQ>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=dcfLldP7gys&feature=relmfu>> Acessados em setembro de 2012, vídeo

JUSTIN, Patrick. 2002. **Communicating emotion in music performance: a review and theoretical framework** In: JUSTIN, Patrick. & SLOBODA, J. **Music and emotion: theory and research.** Oxford, Oxford University Press, 2002.

KASTNER, Macário Santiago (org.). **Cravistas Portuguezes**, vol. 1 e 2. New York, Schott, 1935. Partituras para teclado.

KASTNER, Macário Santiago. **Carlos de Seixas.** Coimbra, Editora Coimbra Ltda., 1947.

KOTTICK, Edward L. **A History of the harpsichord.** Bloomington, Indiana University Press, 2003

LESTER, Joel, **Performance and analysis: interaction and interpretation**, In: RINK, John. **The Practice of Performance.** Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

MARTINS, José Eduardo. **As sonatas para teclado de Carlos Seixas interpretadas ao piano.** Exposição Documental. Imprensa da Universidade, Coimbra, 2004

MARTINS, José Eduardo. **Tocata em sol menor de Carlos Seixas.** Gravação ao piano. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=uIUhQc_giNs> Acessado em 2011 e 2012.

MASTER CLASS de baixo contínuo ao cravo por Mário Trilha, 08-11/06/2009, Sala Chiquinha Gonzaga. Instituto Villa-Lobos – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

MASTER CLASS de performance barroca por David Castelo, 27/04/2012, Salão Leopoldo Miguez. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

MATTHESON, Johann. **Die Vollkommene Kapellmeister.** (Trad: HARISS, Ernest C.) Michigan, Umi Research Press, sem indicação de ano.

MICHALOWSKI, Kornel; SAMSON, Jim. **Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]**. In: Grove Music Online, sem indicação de ano e página. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099?q=chopin&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit>. Acessado em abril de 2013

MOZART, Leopold. **A treatise on the fundamental principles of violin playing**. (trad: KNOCKER, Editha) Oxford, Oxford University Press, 1985.

MUSIC OF THE FRENCH BAROQUE. Músicos: Il Giardino Armonico. Sem indicação de cidade, Arthaus Musik, 2002. DVD.

ORQUESTRA BARROCA DA UNIRIO (antiga CAMERATA QUANTZ). Grupo de performance de música antiga. Atuação como cravista-continuista entre junho de 2009 e dezembro de 2010.

OXFORD MUSIC ONLINE. Oxford University, Oxford, sem indicação de ano. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acessado em 2012

PAGANO, Roberto. **Alessandro and Domenico Scarlatti: two lives in one**. Pendragon Press, New York, 2006

PAHISSA, Jaime. **Sendas y cumbres de la música española**. Sem indicação de cidade de publicação, Editorial Hachette, 1955.

PAIVA, Rui. **Tocata em sol menor de Carlos Seixas**. Gravação ao cravo. <<http://www.youtube.com/watch?v=YXox7vonfEg>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=FdTReOP9RNI>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=RjEph7DTifY&feature=related>> Acessadas em 2011 e 2012

PEREIRA, Renata. **Flauta doce e a arte de preludiar**: tradução comentada do tratado L'art de Preluder (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain. São Paulo, 2009. Dissertação, mestrado em música. Universidade de São Paulo (USP).

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Algumas questões de pesquisa em etnomusicologia**. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). Horizontes da pesquisa em música. Rio de Janeiro, 7 letras, 2010

PLAYING & Teaching – Scott Ross: *Les leçons particulières de musique*. Direção: Jaques Renard. Paris: Radio France, 1989. DVD.

QUANTZ, Johann Joachim. **On playing the flute**. Formato para Kindle - 2ª ed, (Trad: REILLY, Edward R.) Sem indicação de cidade de publicação, Faber and Faber, 2011.

RESTOUT, Denise (org). **Landowska on music**. 2ª ed. New York, Stein and day, 1973.

RIMBAULT, Edward F. **The pianoforte, its origin, progress, and construction**. London, John Broadwood & Sons, 1860.

SEIXAS, Carlos (org: DODERER, Gerhard). **Carlos Seixas** - Coleção Organa Hispânica, vol. 7 e 8. Hidelberg, Sudeutcher Musikverlag, 1982. Partituras para teclado.

SEIXAS, Carlos (org: KASTNER, Macário Santiago). **80 sonatas para instrumentos de tecla**, vol. 1 e 2. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. Partituras para teclado.

SEIXAS, Carlos. **[Tocattas per cembalo]**. Coimbra, manuscrito, 1755-1780. Partituras para teclado. Disponível em <http://purl.pt/74/2/mm-5015_PDF/mm-5015_PDF_24-C-R0150/mm-5015_0000_capa-guardas2_t24-C-R0150.pdf>. Acessado em vários meses de 2011, 2012 e 2013.

SEIXAS, Carlos. **Tocatas**. Sem indicação de cidade, manuscrito, 1720-1742. Partituras para teclado. Disponível em <http://purl.pt/16534/2/cic-110_PDF/cic-110_PDF_24-C-R0150/cic-110_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf>. Acessado em vários meses de 2011 e 2012.

SCHOTT, Howard; ELSTE, Martin. **Harpichord, §5(i): 19th century**. In: Grove Music Online, sem indicação de ano e página. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12420pg5#S12420.5>>. Acessado em abril de 2013

SOLANO, Francisco Ignacio. **Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica**. Lisboa, Lisboa, Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

SOLANO, Francisco Ignacio. **Novo tratado de música métrica, e rythmica**. Lisboa, Lisboa, Regia Officina Typografica, 1779.

SUTCLIFFE, W. Dean. **The Keyboard sonatas of Domenico Scarlatti: and eighteenth-century musical musical style**. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

TARUSKIN, Richard, **The limits of authenticity: A discussion**. Oxford University Press, Oxford. 1984

TARUSKIN, Richard. **On letting the music speak for itself: some reflections on musicology and performance**, California University Press, 1982

TARUSKIN, Richard. **Text & act: Essays on music and performance**. New York, Oxford University Press, 1995.

THE FIRST PIANO of Bartolomeo Cristofori. Kentucky, Gist Piano Center, sem indicação de ano. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=rM6-DJZc6ul&feature=related>>. Acessado em setembro de 2012, vídeo.

TOSI, Pier. Francesco. **Opinioni de' cantore antichi, e moderni o sieno osservazione sopra il canto figurato**. 1723.

TOSI, Pier. Francesco. *Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers.* (Trad: GALLIARD, Johann Ernst) Londres, 1743.

UFRJ. Manual para elaboração e normalização de dissertações e teses. 3 ed. atual. e ampl. Rio de Janeiro, Sistema de bibliotecas e informação (SIBI) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

VEILHAN, Jean Claude. *The rules of musical interpretation in the baroque era: 17th-18th centuries), common to all instruments.* Alphonse Leduc, 1979.

VOGAS, Cristiano de Abreu Buarque. **O pequeno livro de Anna Magdalena Bach e a revisão de Francisco Mignone.** Rio de Janeiro, 2008. Dissertação de mestrado em música. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

WIKIPEDIA. Wikipedia Organization. Disponível em <<http://www.wikipedia.org>> Acessado em todos os meses de 2011 e 2012.

WOOLLEY, Robert. **Tocata em sol menor de Carlos Seixas.** Gravação ao cravo. <<http://www.youtube.com/watch?v=xMQ0kRR3V7s>> Acessada em 2013.

ANEXO

Partitura da tocata em sol menor com compassos numerados

1º mov. – 1º sistema

1 2 3

The first system of the handwritten musical score for the first movement of the Prelude in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a double bar line and a handwritten 'C' for common time. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The measures are numbered 1, 2, and 3 above the treble staff. A handwritten 'Cocata 11ª' is written in the left margin of the treble staff.

1º mov. – 2º sistema

4 5 6 7

The second system of the handwritten musical score, covering measures 4 through 7. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals. The measures are numbered 4, 5, 6, and 7 above the treble staff.

1º mov. – 3º sistema

8 9 10

The third system of the handwritten musical score, covering measures 8 through 10. This system shows a continuation of the intricate melodic lines and harmonic textures. The measures are numbered 8, 9, and 10 above the treble staff.

1º mov. – 4º sistema 11

Handwritten musical score for the first movement, systems 11-14. The score is written on two staves (treble and bass clefs) and includes measures 11, 12, 13, and 14. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

1º mov. – 5º sistema 15

Handwritten musical score for the first movement, systems 15-19. The score is written on two staves (treble and bass clefs) and includes measures 15, 16, 17, 18, and 19. The notation continues with complex rhythmic patterns and rests.

1º mov. – 6º sistema 20

Handwritten musical score for the first movement, systems 20-24. The score is written on two staves (treble and bass clefs) and includes measures 20, 21, 22, 23, and 24. The notation continues with complex rhythmic patterns and rests.

1º mov. – 7º sistema

Handwritten musical score for the 7th system, measures 25-27. The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a single system. Measure 25 is marked with a double bar line and the number 25. Measure 26 is marked with the number 26. Measure 27 is marked with the number 27. The music consists of complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

1º mov. – 8º sistema

Handwritten musical score for the 8th system, measures 28-31. The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a single system. Measure 28 is marked with the number 28. Measure 29 is marked with the number 29. Measure 30 is marked with the number 30. Measure 31 is marked with the number 31. The music continues with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

1º mov. – 9º sistema

Handwritten musical score for the 9th system, measures 32-35. The score is written on two staves (treble and bass clefs) in a single system. Measure 32 is marked with the number 32. Measure 33 is marked with the number 33. Measure 34 is marked with the number 34. Measure 35 is marked with the number 35. The music continues with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

1º mov. – 10º sistema 36

37 38 39 40

This system of musical notation covers measures 36 through 40. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are printed above the treble staff. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

1º mov. – 11º sistema

41 42 43 44

This system of musical notation covers measures 41 through 44. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are printed above the treble staff. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

1º mov. – 12º sistema 45

46 47 48

This system of musical notation covers measures 45 through 48. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure numbers 46, 47, and 48 are printed above the treble staff. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

1º mov. – 13º sistema 49

50 51 52

1º mov. – 14º sistema

2º mov. – 1º sistema

1 2 3 4 5 6

2º mov. – 2º sistema

7

8

9

10

11

12

13

14

Handwritten musical score for the second system of the second movement, measures 7-14. The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The notation is dense and includes various ornaments and slurs.

2º mov. – 3º sistema

15

16

17

18

19

20

21

Handwritten musical score for the third system of the second movement, measures 15-21. The score is written on two staves, Treble and Bass clef. The music continues with the same complex, rhythmic style as the previous system, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The notation is dense and includes various ornaments and slurs.