



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Música**

**O piano cantor:
a evocação da vocalidade na origem do instrumento e
no repertório para teclas do século XVIII**

Área de concentração:
Composição e interpretação musical

Linha de pesquisa:
Dimensões teóricas e práticas da interpretação musical

Ticiano Biancolino

Orientador:
Prof. Dr. José Henrique Martins

João Pessoa
Julho / 2017

Ticiano Biancolino

**O piano cantor:
a evocação da vocalidade na origem do instrumento e
no repertório para teclas do século XVIII**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique Martins

João Pessoa
Julho / 2017

Catálogo na publicação
Setor de Catalogação e Classificação

B578a Biancolino, Ticiano
 O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do
instrumento e no repertório para teclas do século XVIII / Ticiano
Biancolino. - João Pessoa, 2017.
 318 f. : il. -

 Orientador: Prof. José Henrique Martins.
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCTA

 1. Música instrumental. 2. Estética musical. 3. Interpretação
musical. Título.

UFPB/BC

CDU – 785(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE DO DOUTORADO

Título da Tese: “O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII”.

Doutorando(a): Ticiano Biancolino

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. José Henrique Martins

Orientador/UFPB

Dr. Felipe José Avellar de Aquino

Membro Interno/UFPB

Dr.ª Juciane Araldi Beltrame

Membro Externo/UFPB

Dr. Pedro Aurélio Persone

Membro Externo/UFSM

Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros

Membro Externo/UDESC

João Pessoa, 21 de Julho de 2017

Para minha *dolce* Tâmara,
cujos cantos têm me alentado e inspirado
ao longo da melhor parte de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Expresso aqui meus mais sinceros agradecimentos

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, da qual pude usufruir a partir de meu segundo ano de curso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, por ter acolhido a mim e a meu projeto de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz, coordenador do PPGM à época de meu ingresso, por ter demonstrado a maior gentileza e boa vontade desde o momento dos testes de seleção, e pelos ensinamentos valiosos nas aulas de metodologia da pesquisa.

À secretária do PPGM, Izilda de Fátima da R. Carvalho, que, do mesmo modo, sempre demonstrou boa vontade e atenção para comigo, desde os primeiros momentos.

Aos companheiros de jornada acadêmica que se tornaram amigos ao longo da convivência: Roberta Regina dos Santos, Carlos Gomes Mejia e Manoel Theophilo de Oliveira. Obrigado a cada um pelas conversas, desabafos, reflexões e risos espalhados ao longo desses anos.

À Profa. Dra. Luciana Noda, por ter me incentivado a tentar o ingresso no PPGM, pela amizade tão importante nos primeiros tempos em João Pessoa, e pelo empréstimo de alguns dos materiais iniciais desta pesquisa.

À Profa. Dra. Juciane Araldi Beltrame, que, da mesma forma, me incentivou a vir para João Pessoa, me acolheu em sua casa durante os dias de teste, conseguiu um piano para que eu estudasse um dia antes da prova prática, e continuamente demonstrou sincera amizade ao longo desses anos. Qual não foi minha honra, e alegria, ao ver seu nome sendo indicado para a composição da banca de defesa. Agradeço por ter aceitado ao convite, pela leitura atenta do texto, pelas sugestões e indicações.

Ao Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros, pela acolhida ao meu texto quando do exame de qualificação, sendo capaz de apontar suas qualidades e deficiências e sugerindo novos caminhos e possibilidades, um conjunto que contribuiu decisivamente para a configuração final deste trabalho. Agradeço, da mesma forma, por suas contribuições adicionais realizadas na defesa.

Ao Prof. Dr. Pedro Persone, que desde o primeiro contato pela internet, anos atrás, demonstrou interesse e disposição para com o que, então, era apenas um primórdio de pesquisa, e por ter, posteriormente, tido o cuidado de me enviar sua tese de doutorado, que consistiu em importante acréscimo às minhas referências. Minha gratidão, também, pelo aceite em participar da banca de defesa, e pelas preciosas contribuições para o texto final.

Ao Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino, antes de tudo pela sabedoria em ser ao mesmo tempo profundamente acolhedor e profissional, incentivador e exigente. Agradeço imensamente pelas valiosas contribuições a esta pesquisa, sugeridas no exame de qualificação e de defesa, expressas de maneira tão cuidadosa, e pelos ensinamentos transmitidos ao longo das aulas de música de câmara.

À Profa. Dra. Heloísa Muller, que com sua vivacidade, boa vontade e conhecimento iluminou tantos momentos de minha vida nos últimos anos, oferecendo-me, ainda, a honra de desfrutar de sua amizade. Agradeço muito pelos conselhos musicais sobre meu repertório, por ter me enviado sua tese de doutorado, a qual contribuiu para o corpo referencial deste trabalho, e, acima de tudo, pelo seu espírito sempre tão positivo, receptivo e amante da música.

Ao Prof. Dr. Ibaney Chasin, por haver me apresentado tantos novos ângulos e maneiras de percepção da música, e da música aplicada à vida, por tantos momentos enriquecedores – das aulas às conversas –, os quais certamente contribuíram definitivamente para a ampliação de minhas visões e concepções, me ajudando a enxergar e ir além. Por seus escritos, que tão bondosamente me ofereceu, e que tanto me auxiliaram nesta pesquisa. Pelas questões e sugestões lançadas em meu exame de qualificação, as quais, se não puderam ser realizadas neste simples trabalho, continuam ressoando em minhas reflexões, e certamente continuarão a ressoar. Agradeço por sua generosidade, expressa tantas vezes e de tantas formas, e, acima de tudo, pela amizade que tanto me honra.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Henrique Martins, primeiramente por ter acolhido meu projeto de pesquisa, e por, ao longo do tempo, ter me apoiado e guiado em seus desdobramentos. Essa tese só existe hoje devido a esses atos. Agradeço, ainda mais, pelo precioso trabalho musical realizado comigo ao longo dos anos, em cada aula de piano, sempre com tanta seriedade, paciência, didática e arte. Foram anos decisivos para meu aprimoramento, e seus ensinamentos, suas visões, sua persistência e seu profundo amor pelo nosso instrumento continuarão a ressoar em mim pelo restante de minha vida: quando temos a rara sorte e honra de encontrar um verdadeiro Mestre, seus ensinamentos permanecem soando eternamente. Agradeço, ainda, e talvez acima de tudo, pela sua genuína humanidade, corretude e empatia, qualidades que me fazem admirá-lo ainda mais profundamente. Uma das grandes felicidades de minha vida foi tê-lo encontrado e tido a honra de ter sido seu orientando. Obrigado, infinitamente, por tudo.

À minha família, que desempenhou, uma vez mais em minha vida, papel decisivo para meu progresso. Agradeço a meus pais, Inês e Adilson, e a meu irmão, César, por todo tipo de ajuda e incentivo e pelo amor incondicional, dádivas que me possibilitaram mudar os caminhos da vida e cursar o doutorado de uma maneira saudável e produtiva. Esse trabalho também existe por todo esse mérito, e por tudo que sempre tive a sorte de receber de vocês. Minha gratidão e amor eternos.

À minha esposa, Tâmara Cruz, por absolutamente tudo, e tanto. Por todo o amor, todo o companheirismo, por toda a ajuda, por tudo que nossa vida tem sido ao longo desses quase oito anos. Por tantas vezes ter acreditado em mim muito mais do que eu mesmo, por ser meu apoio perene, minha morada, meu porto seguro. A finalização desse doutorado e desse trabalho nasce como símbolo de nossa jornada e de nossas conquistas, e o que fui capaz de alcançar ao longo desses quatro anos são realizações suas também. Sem você, não sei o que seria, e talvez a ideia geradora deste trabalho não tivesse dado frutos. Obrigado por existir. Te amo.

*Penso que esse seja um instrumento cantante.
Pode parecer algo contraditório, em termos,
porque a maioria das pessoas pensa
que o piano é um instrumento de percussão.
Eu devo discordar. Todos os instrumentos
tentam imitar a voz humana, e eu penso que
esse piano faz isso em um nível muito, muito alto.*

András Schiff,
sobre o piano, referindo-se a um modelo Bösendorfer

RESUMO

Na virada para o século XVIII surgiu em Florença o instrumento que hoje conhecemos como piano, invenção de Bartolomeo Cristofori, empregado da corte dos Medici. Em 1709 o escritor Scipione Maffei o entrevistou para um artigo sobre sua invenção, o qual foi publicado dois anos depois em um periódico italiano, e em 1725 foi traduzido para o alemão, iniciando o processo de popularização do instrumento. Antes do final do século, o piano já teria ocupado o lugar do cravo como o instrumento de teclado mais versátil e mais utilizado fora do ambiente eclesiástico. Em grande parte, sua popularização se deveu à sua principal característica, a possibilidade de controle dinâmico diretamente pelo toque das teclas, qualidade que o distinguia radicalmente dos outros dois grandes teclados de então, o cravo e o órgão, ambos instrumentos muito mais antigos e repletos de possibilidades expressivas, mas que não ofereciam diferenciação dinâmica pelo toque. A partir da observação da estética musical, de características das artes visuais e do pensamento do período Barroco, além da coleção de relatos de personagens históricos, esta pesquisa reúne elementos que apontam para uma mesma conclusão: a criação de um instrumento de teclas de grandes proporções que oferecesse controle dinâmico pelo toque foi resultado da necessidade de preenchimento de uma lacuna expressiva na família dos teclados no século XVII, a qual não possuía um instrumento com tais características e que, portanto, não tinha meios de realização plena do ideal da música instrumental de então, a imitação do canto. A literatura especializada não trata de maneira clara ou aprofundada das implicações das novas possibilidades expressivas da invenção de Cristofori, daí a validade dessa pesquisa, no sentido de relacioná-las à estética do período e à mimese da expressão vocal. Nosso método apoiou-se no seguinte tripé: o levantamento de informações documentais diretamente relacionadas ao surgimento do fortepiano e/ou a Cristofori e seu ambiente, a investigação de uma literatura variada que nos possibilitou compreender ao mesmo tempo aspectos específicos e o contexto mais amplo relacionados ao objeto de estudo, e a busca por indícios da transposição do pensamento estético do período para a música tecladística do século XVIII, a qual consideramos como um dos frutos da busca estética da música instrumental que aconteceu desde princípios do século anterior, assim como o próprio surgimento do piano. Para nossas conclusões, foi fundamental a observação do artigo de Maffei a partir das considerações de Laura Och (1986) sobre uma provável participação indireta e não creditada de Cristofori como autor de trechos do artigo, especialmente no que se refere à descrição do mecanismo de seu novo instrumento. Como parte significativa da contribuição dessa pesquisa, apresentamos uma tradução do artigo de Maffei sobre a invenção de Cristofori, a qual, até o limite de nosso conhecimento, é a primeira para língua portuguesa.

Palavras-chave: Piano. Forte-piano. Bartolomeo Cristofori. Scipione Maffei. Música Instrumental. Música Vocal. Estética Musical. Interpretação Musical. Barroco. Classicismo.

ABSTRACT

At the turn of the 18th century the instrument we now know as piano, the invention of Bartolomeo Cristofori, an employee of the Medici court, emerged in Florence. In 1709 the writer Scipione Maffei interviewed him for an article about his invention, which was published two years later in an Italian journal, and in 1725 was translated into German, initiating the process of popularization of the instrument. By the end of the century, the piano would have taken the place of the harpsichord as the most versatile and most widely used keyboard instrument outside the ecclesiastical environment. To a great extent, its popularization was due to its main characteristic, the possibility of dynamic control directly by the touch of the keys, quality that radically distinguished it from the other two great keyboards of the time, the harpsichord and the organ, both much older instruments and full of expressive possibilities, but which did not offer dynamic differentiation by touch. From the observation of the musical aesthetics, the characteristics of the visual arts and the thought of the Baroque period, in addition to the collection of accounts of historical characters, this research brings together elements that point to the same conclusion: the creation of a touch sensitive keyboard instrument of great proportions was the result of the need to fill an expressive gap in the keyboard family in the 17th century, which did not have an instrument with such characteristics and, therefore, had no means to fully realize the ideal of instrumental music of then, the imitation of singing. The specialized literature does not deal clearly or in depth with the implications of the new expressive possibilities of Cristofori's invention, hence the validity of this research, in the sense of relating them to the aesthetics of the period and the mimesis of vocal expression. Our method was based on the following tripod: the collection of documentary information directly related to the emergence of the fortepiano and/or Cristofori and his environment, the investigation of a varied literature that allowed us to understand both specific aspects and the broader context related to the object of study, and the search for evidence in the transposition of the aesthetic thought of the period to eighteenth-century keyboard music, which we consider as one of the results of the aesthetic search for instrumental music that has happened since the beginning of the previous century, as well as the very emergence of the piano. For our conclusions, it was fundamental to observe Maffei's article based on the considerations of Laura Och (1986) about a probable indirect and uncredited participation of Cristofori as author of excerpts from the article, especially with regard to the description of the mechanism of his new instrument. As a significant part of the contribution of this research, we present a translation of Maffei's article on the invention of Cristofori, which, to the best of our knowledge, is the first one in Portuguese.

Keywords: Piano. Fortepiano. Bartolomeo Cristofori. Scipione Maffei. Instrumental Music. Vocal Music. Musical Aesthetics. Musical Interpretation. Baroque. Classicism.

SUMÁRIO

Prefácio	12
Introdução	20

PARTE I – QUESTÕES MUSICOLÓGICAS

Capítulo 1

Vozes e instrumentos 34

- 1.1 Ideais de expressão musical em um mundo moderno 35
- 1.2 Vozes fora do corpo: a não plenitude da emancipação da música instrumental 52
- 1.3 Entre o *forte* e o *piano*: em busca do lirismo 61
- 1.4 Iluminando lacunas e caminhos: o clavicórdio 70
- 1.5 Uma expressividade legítima, nobre e suficiente: o cravo 80

Capítulo 2

O Barroco: arte e pensamento 92

- 2.1 Artistas e artesãos: a maravilha, a realidade e a ilusão ao alcance dos olhos 93
- 2.2 Luzes e sombras sonoras: o delineamento da dramaticidade e do lirismo na música barroca 115

Capítulo 3

Ambiente, patrocínio, invenção e divulgação de um novo instrumento 129

- 3.1 Florença, Ferdinando de' Medici, Cristofori e sua invenção 130
- 3.2 Maffei, o artigo e a hipótese de Och 146
- 3.3 Tradução do artigo de Scipione Maffei (1711) 154
- 3.4 Considerações sobre o artigo 166

Capítulo 4

O primeiro século de vida do fortepiano: da obscuridade à supremacia 175

PARTE II – QUESTÕES INTERPRETATIVAS

Capítulo 5

O repertório para teclas do século XVIII: o olhar de um instrumentista 200

5.1	O estabelecimento de uma escrita idiomática para teclas	201
5.1.1	Arpejos	203
5.1.2	Baixo de Alberti	208
5.1.3	Oitavas quebradas e trêmulos	211
5.1.4	Estruturas sobre um eixo	215
5.1.5	Trechos escalares e escalas cromáticas	219
5.2	Andamentos lentos e teclas cantantes	223
5.2.1	Referências diretas à música vocal	224
5.2.1.1	<i>Cantabile</i>	224
5.2.1.2	<i>Aria/Arietta</i>	234
5.2.2	Referências indiretas à música vocal	238
5.2.2.1	<i>Affettuoso</i>	238
5.2.2.2	<i>Dolce</i>	246
5.2.2.3	<i>Espressivo/Con espressione</i>	250
5.2.3	Referências à música vocal pelo contexto	254
5.3	Andamentos rápidos: lirismo implícito e virtuosismo vocal	272
	Conclusão	285
	Referências	292
	Anexo – Transcrição do texto em italiano do artigo de Scipione Maffei (1711)	311



Bartolomeo Cristofori

Fotografia de pintura anônima de 1726, perdida na 2ª Guerra Mundial.
Na folha vemos seu nome e o diagrama do mecanismo por ele criado,
e ao fundo a cidade de Florença

PREFÁCIO

Convivemos com o preceito, na Academia, de que o caminho natural da ciência é a ultra especialização do conhecimento, a partir da fragmentação dos grandes campos de estudo. Se tal prática pode trazer benefícios ao conhecimento, e traz, ela também gera um natural isolamento entre estudiosos especialistas, os quais costumam se comunicar cotidianamente apenas com seus pares imediatos de pesquisa. A depender do caso, determinado grande campo do saber pode, ao mesmo tempo que ganha em informação especializada, perder em comunicação entre os campos menores devido a tal realidade, algo que, se acontece, constitui um problema considerável a ser transposto. Não posso arriscar considerar qual a consequência disso nas ciências ditas duras, e, de fato, nem mesmo na maior parte das ciências humanas. Posso, por outro lado, constatar o resultado de tal preceito nas pesquisas em música em nosso país: pesquisadores, em geral, indispostos a transitar entre áreas seccionadas a fim da conquista de um ganho maior, e, em muitos casos, pesquisas que se mostram deficientes de enfoques diversos, ainda que muito detalhadas e aprofundadas nos objetos de estudo. Mesmo nos dias atuais, a velha rixa entre teoria e prática encontra terreno fértil nos estudos acadêmicos em música.

A musicologia, filha do compenetrado pensamento teórico germânico, mesmo hoje tem dificuldade em dialogar diretamente com as práticas interpretativas, um campo de investigações ainda relativamente recente no ambiente acadêmico mundial. De fato, e me aqui me refiro mais particularmente ao ambiente nacional, muitos musicólogos seguem resistindo até mesmo em aceitar que o mundo da performance possa ser encarado com olhar científico, insistindo em uma separação conceitual entre arte e ciência, as quais seriam, na visão desses musicólogos tradicionalistas, atividades não passíveis de qualquer intersecção. Por outro lado, os pesquisadores ligados às práticas interpretativas encaram a musicologia, tantas vezes, como uma velha, nobre e complexa ciência que, entretanto, pouco tem a contribuir

efetivamente com a música prática. Provavelmente o meio termo entre esses dois extremismos seja o mais acertado, e ele vem sendo buscado já há décadas. Luca Chiantore reconhece o cerne dessa problemática no conflito entre o peso da tradição musical, os preceitos padronizados da pesquisa científica e uma prática musical desconectada de qualquer necessidade de algum rigor teórico:

Os paradigmas nos quais se sustentam o tempo de formação e a vida profissional de milhares de músicos de todas as idades são apartados da ideia de uma “investigação” comparável à que encontramos em outros ramos do saber. O peso das tradições, a figura icônica do maestro, o uso constante de uma terminologia imaginativa e carregada de metáforas, cujo significado poucos parecem interessados em tornar concreta, são apenas alguns dos vários aspectos que afastam grande parte da prática artística das metodologias e dos processos próprios da investigação tal como esta é entendida no mundo acadêmico (2014, p. 11, t.n.¹).

É a figura do pesquisador-artista, aquele que se preocupa em sistematizar a própria prática para dela extrair conhecimento nos moldes acadêmicos, que passa a resolver um pouco desse conflito, sendo capaz de manter uma prática artística e, ao mesmo tempo, fazer ciência a partir dela².

A essa altura fica evidente meu ponto: a defesa da necessidade de maior comunicação entre os campos mais específicos de estudos musicais, para que não nos esqueçamos de que, enfim, todos nós, pesquisadores, servimos a uma entidade maior, a música. Fica claro também, creio, o motivo dessa reflexão. De fato, a pesquisa que ora se apresenta tem um viés fortemente interdisciplinar, ainda que as duas disciplinas em questão façam parte dos estudos musicais tradicionais: a musicologia e as práticas interpretativas. É algo próximo do papel de pesquisador-artista que desempenho neste trabalho, pesquisando não diretamente a minha prática

¹ Segundo as normas correntes da ABNT, é necessário que se indique quando uma citação foi traduzida de outro idioma. Devido à grande quantidade de citações traduzidas nesse trabalho, permito-me indicar os trechos por mim traduzidos não por *tradução nossa*, mas por *t.n.*, visando evitar o excesso de poluição visual, especialmente nas citações curtas, inseridas diretamente no corpo do texto.

² Um olhar mais objetivo sobre as questões que aqui apenas mencionei, mais particularmente sobre a tomada de espaço das práticas interpretativas nos estudos acadêmicos no Brasil, encontramos em Aquino (2003).

como instrumentista, mas partindo de minha experiência como tal, lançando olhares de intérprete ao repertório aqui abordado, e sempre a partir de um saudável – assim espero – diálogo com a musicologia.

Essa pesquisa, como não poderia deixar de ser, surgiu e se desenvolveu como reflexo de minha própria veia interdisciplinar, formada ao longo dos anos de formação e atuação profissional. Creio, por isso, que seja relevante uma breve explanação sobre meu histórico, para esclarecer a origem do caráter desse trabalho.

Minha história pessoal na música foi sempre marcada pela interdisciplinaridade. Embora minha paixão maior desde a pré-adolescência até os dias de hoje tenha sempre sido o piano – com uma infinidade de dúvidas, altos e baixos e problemas nesse trajeto –, por vários motivos nunca trilhei os caminhos típicos que conduzem a uma carreira de pianista solista, o que me levou a diversas experiências na música de câmara, especialmente com cantores. Desse modo, e desistindo de uma graduação em letras para seguir a música na Academia, optei pelo curso de composição e regência e, posteriormente, atraiu-me mais do que tudo um mestrado em musicologia. Faz apenas cerca de oito anos que voltei minha atenção novamente para o piano, para o repertório solo e todas as problemáticas e desafios nele implicados, o que me trouxe, inexoravelmente, ao doutorado em práticas interpretativas. Minha graduação transcorreu em paralelo a muitas atividades de música de câmara, e meu mestrado serviu como uma primeira experiência de pesquisa interdisciplinar, uma vez que, nela, utilizei a musicologia como ferramenta de construção de bases argumentativas para uma proposta que, ao fim, teve mais a ver com a execução instrumental em si, uma vez que o foco da pesquisa esteve na escrita para piano em um ciclo de canções (*Winterreise*) de Franz Schubert (1797-1828), especificamente no modo como o piano foi utilizado como evocador de sonoridades de outros instrumentos. A presente pesquisa buscou algo similar, desta vez procurando compreender como a escrita para teclas no século XVIII relacionou-se com a escrita vocal, evocando o próprio canto. Assim, esse trabalho, por sua proposta, necessitou enormemente de bases teóricas, para que posteriores observações do repertório pudessem ser realizadas a partir de uma estrutura conceitual. Além

das questões relacionadas ao canto, às teclas, à música instrumental e aos princípios da expressão musical nos séculos XVII e XVIII, foi necessário voltar o olhar à origem do piano, a seu inventor e, mais precisamente, aos contextos histórico e estético que envolveram criador e criação em um preciso momento. E quando me refiro ao contexto histórico, falo não apenas sobre história da música, mas também sobre o universo do Barroco italiano como um todo.

A presente pesquisa foi motivada por uma necessidade de validação teórica, no meu entender, de algo que já está validado desde a origem do instrumento, mas apenas na prática, ou seja, a utilização do piano em conexão com o canto, algo que se comprova ao longo de todo o repertório para o instrumento, por meio de sua extensiva utilização em *cantabili*, sejam esses expressamente indicados ou não. Evidentemente que o piano, por suas amplas possibilidades naturais, pode ser utilizado em contextos diversos, pelos seus potenciais de evocação instrumental, pela sua orquestralidade e mesmo percussividade, além de uma escrita idiomática própria. A utilização do piano como evocador da voz, entretanto, muitas vezes é encarada como problemática, antinatural, e mesmo impossível e, nesse sentido, vem à tona uma postura baseada em senso comum, e mesmo em preconceito: a negação da possibilidade da realização de *cantabili* convincentes no instrumento, devido à sua natureza percussiva. Tal concepção estática e limitadora, tantas vezes observada no ambiente de ensino de piano, não encontra bases históricas e nem mesmo acústicas: se um intérprete experiente tiver à disposição um instrumento ao menos razoável e uma música cuja escrita leve em conta as características sonoras universais do piano, estarão reunidos elementos suficientes para a realização de um *cantabile* satisfatório. Assim, a ideia de desconstruir o jargão do piano como instrumento percussivo incapaz de lirismo, especialmente com argumentação histórica, também colaborou para a proposta e o desenvolvimento desse trabalho.

Ao longo da pesquisa, um documento que já me era familiar foi se mostrando cada vez mais relevante, e acabaria sendo vital às suas propostas: o artigo de Scipione Maffei (1675-1755), publicado originalmente em 1711,

sobre a invenção do fortepiano³. Tendo que lidar com ele ou no original em italiano ou em traduções para o inglês, inevitavelmente ocorreu-me o óbvio: existiria uma tradução para o português desse texto? Depois de mais de dois anos de pesquisa, eu ainda não havia encontrado nenhum indício disso, mas, para ter certeza, preferi consultar um dos maiores especialistas em fortepiano do Brasil – o Prof. Dr. Pedro Persone, o qual tem enorme familiaridade com os aspectos documentais e com a literatura relacionada a esse instrumento. O Prof. Persone, sempre muito atencioso, me respondeu afirmando não ter conhecimento de nenhuma tradução do artigo de Maffei para nosso idioma, e que a feitura de uma seria bem-vinda, de modo que, imediatamente, incorporei aos objetivos do trabalho a elaboração de uma tradução. Essa, que ora aqui é apresentada, consiste, imagino, em uma relevante contribuição ao corpo de documentos em português relacionados aos estudos históricos sobre teclados.

Desde já é importante que fique claro ao leitor que as observações realizadas nesse trabalho sobre os instrumentos de teclas barrocos, em particular o cravo, foram fruto da observação documental do cenário musical de então, com foco em seus anseios estéticos, e nunca como um juízo de valor gratuito. Não faz parte do escopo dessa pesquisa a defesa pessoalista de um instrumento, nem tampouco o ataque a outro. Todas as observações e constatações aqui realizadas foram fruto direto da análise do pensamento estético vigente nos períodos Barroco e Clássico, bem como de relatos históricos, e são amplamente amparadas pela literatura especializada. Como reforcei ao longo do trabalho, o reconhecimento de uma eventual limitação de um instrumento só foi realizado a partir do vislumbre de um contexto muito específico, de modo que essa mesma limitação pode ser encarada como qualidade em um contexto diverso. Acredito, sinceramente, que não exista algo como um instrumento perfeito, pois nenhum deles é capaz de atender à totalidade de exigências de uma miríade de estilos, tendências e estéticas de

³ Inicialmente a invenção de Cristofori era referida tanto como *pianoforte* quanto *fortepiano*. No século XX, tendo se consolidado o termo *piano* como referência universal ao instrumento, ambos os termos passaram a ser utilizados como referência ao instrumento histórico, com exceção da língua italiana, que, por vezes, ainda se refere ao instrumento moderno como *pianoforte*, de modo que, nos dias atuais, convencionou-se realizar a referência ao instrumento histórico apenas pelo termo *fortepiano*.

milênios de produção musical no Ocidente. O que existem, apenas, são instrumentos que atendem melhor a exigências expressivas bastante pontuais.

Quando se aborda uma temática que envolva comparações de instrumentos, é inevitável a polemização, seja por alguma suposta batalha entre o piano e o cravo, ou outra entre o piano moderno e o piano histórico. Tomemos, por exemplo, a opinião e o relato de Malcolm Bilson (1935-), um dos grandes expoentes da atualidade no que se refere à utilização e divulgação do fortepiano:

Eu não sou, de modo algum, avesso à afirmação de que o piano moderno tem muitas vantagens sobre os primeiros fortepianos, mas é curioso que virtualmente nenhum deles ajude a música do fim do século XVIII; de fato, são precisamente os efeitos que os construtores de meados do século XIX perseguiram para seus instrumentos que criam problemas à execução adequada da música de fins do século XVIII. Recentemente eu tive uma experiência curiosa; toquei o Quarteto em mi bemol (K. 493) de Mozart em um piano moderno. [...] eu fiquei impressionado com o quão limitada essa música soa em um piano moderno [...] (1980, p. 161, t.n.).

Tomemos também os dizeres de Charles Rosen (1927-2012), mais conhecido entre nós pelas suas obras referenciais para a literatura musical, mas que desenvolveu também uma longa carreira como pianista:

O movimento da “autenticidade” começou com Bach; renomados cravistas como Wanda Landowska e Ralph Kirkpatrick estavam na ativa na década de 1940, e, em geral, sentia-se que era imoral tocar [su]as obras para teclado em qualquer instrumento que não o cravo [...]. Nos anos seguintes, pela influência de Glenn Gould e outros pianistas, Bach se tornou novamente respeitável em um Steinway. Mozart, entretanto, encontrou seu lugar no movimento da autenticidade, e durante algumas poucas décadas suas obras foram julgadas inaceitáveis em pianos modernos. Em fins do século XX Chopin e Schumann se tornaram os candidatos da moda para o projeto de revitalização de instrumentos antigos [...]. Nos últimos meses, a prática da performance historicista abandonou os românticos, colocando-os de lado e abrindo espaço para tocar Verdi em instrumentos antigos (2004, p. 196, t.n.).

Rosen escreveu tais palavras mais de duas décadas após aquelas de Bilson. Certamente ele não quis inferir que instrumentos históricos não tenham enorme importância e qualidades, mas seu olhar de princípios do século XXI sobre o assunto pôde vislumbrar com mais imparcialidade certo grau de superficialidade que acometeu o movimento da autenticidade e do resgate de instrumentos de época, algo que devemos manter em mente se pretendemos desenvolver um olhar menos passional sobre a questão.

Creio ser indiscutível que os instrumentos para os quais determinado repertório foi composto tenham um conjunto de características que o valorizem. Ao mesmo tempo, devemos levar em conta que os compositores também trabalhavam, tantas vezes, com ideias musicais extra instrumentais, as quais nem sempre encontravam plena realização nos instrumentos disponíveis em suas épocas. Um exemplo claro disso são as sonatas tardias de Ludwig van Beethoven (1770-1827), cuja escrita implica em uma potência sonora que viria a ser melhor realizada em instrumentos posteriores, e o fato de existirem relatos que atestam que o compositor em algumas ocasiões arrebentou não apenas cordas, mas também martelos de fortepianos com seu toque vigoroso, apenas confirma a premissa de que nem sempre o instrumento disponível ao compositor em dado momento seja o mais indicado aos seus anseios. Trata-se de um constante jogo de considerar vantagens e desvantagens, e de utilização de parâmetros que permitam uma boa adaptação de determinado repertório a determinado instrumento. Em última instância, bom senso, bons instrumentos e bons intérpretes, além de uma considerável dose de informação, são elementos mais importantes a serem levados em conta do que a imposição de qualquer regra radical sobre utilização de instrumentos em certos repertórios.

Ao longo desse trabalho, em diversos momentos apontei indícios de que determinadas músicas para teclas com certas características de escrita, em conjunção com o pensamento estético do período Barroco, provavelmente seriam melhor realizadas em um instrumento com diversidade dinâmica. Ainda assim, a proposta dessa pesquisa não é argumentar que um instrumento seja intrinsecamente melhor do que outro, ou impor qualquer opinião pessoal acerca do assunto. Minhas considerações foram baseadas, em

alguma medida, em fatos históricos, em outra em indícios, de modo que não se trata de uma investigação com resultados que pretendam basear mudanças de paradigmas, ou mesmo que pretendam defender acirradamente uma causa. Muito pelo contrário, não há ideologias implícitas aqui. Ainda que minha intenção tenha sido a de expor uma linha de pensamento argumentativo em favor de uma visão formada a partir de minha prática, entendo que a questão é complexa demais para que qualquer tipo de estudo tenha o poder de mudar concepções individuais. Particularmente, sou da opinião de que instrumentos de teclado diversos, devido a suas particularidades, podem trazer novas luzes e cores a um mesmo repertório, e que cravistas, fortepianistas, clavicordistas, pianistas e organistas têm muito a aprender uns com os outros.

Encerro expondo minha esperança de que esse exercício de interdisciplinaridade, um diálogo entre musicologia e práticas interpretativas, tenha resultado em informações e conclusões que possam realmente ser úteis aos interessados. Ao final do processo, a contribuição maior dessa pesquisa foi oferecer suporte a uma visão diferenciada sobre o piano, baseada em sua origem e em seu repertório. Espero que esse novo olhar seja particularmente proveitoso aos pianistas, em especial no que se refere à maneira de conceber o próprio instrumento e, por conseguinte, à maneira de utilizá-lo.

T.B.,
junho de 2017.

INTRODUÇÃO

Desde tempos imemoriais, o fazer musical humano esteve vinculado a uma dualidade básica: o uso da voz e o uso de instrumentos. A voz é o que há de mais natural e de mais imediato, e os instrumentos surgiram como sua extensão, a partir de uma necessidade de aprimoramento, diversificação e mesmo de valorização da expressão vocal, em um processo gradual que dependeu grandemente do desenvolvimento da linguagem falada⁴. As teorias menos generosas localizam o desenvolvimento da linguagem a partir de menos de 200.000 anos, ou seja, apenas com o estabelecimento do *Homo sapiens* enquanto espécie diferenciada dentro do gênero *Homo*, ao passo que as pesquisas mais recentes datam o instrumento musical mais antigo de que se tem notícia, uma flauta feita de osso, em cerca de 42.000 anos. Presume-se a ocorrência de um processo de desenvolvimento da linguagem e do início da utilização da voz no canto ao longo de mais de 150.000 anos⁵, até o desenvolvimento dos primeiros instrumentos musicais. A partir de cerca de 40.000 anos, voz e instrumentos passaram a caminhar em conjunto, estabelecendo a base do fazer musical humano. Compreendemos o início de uma História da música, de fato, a partir do momento em que os sons passaram, posteriormente, a ser utilizados como veículo de expressão artística.

Desenvolvendo-se a linguagem, esta passou a fazer parte também do canto, e mais tarde a poesia se uniu à música por meio da voz humana, uma fusão que dominaria o pensamento musical ocidental por milênios. Da

⁴ A relação intrínseca entre fala e canto, apesar de parecer óbvia a princípio, é estudada pelos ramos da biologia que se conectam com as investigações sobre a cognição, especialmente a neurociência cognitiva, em conjunção com outras áreas, como a biologia evolutiva e a paleontologia. Em Merker; Morley; Zuidema (2015), por exemplo, nas formulações sobre cinco contextos restritivos concernentes à origem da música, estão expressas diversas aproximações entre fala e canto.

⁵ Tattersall (2016) define o desenvolvimento da linguagem como o fruto mais importante e imediato de um cérebro diferenciado do *Homo sapiens* capaz de associações simbólicas, localizando, por meio de diversas evidências, tanto o cérebro simbólico quanto a linguagem por volta de apenas 100.000 mil anos, o que aproxima ainda mais fala e canto do surgimento dos primeiros instrumentos.

Grécia clássica ao Classicismo no século XVIII, o canto foi entendido como a essência da música, e, em tantos contextos, a poesia como essência do canto. Essa arte poético-musical só passou a se desvincular da voz de maneira mais perceptível a partir do século XVII, e, ainda assim, com a constituição de um discurso instrumental que esteve intimamente atrelado ao canto ao menos até fins do século seguinte. Foi apenas com o advento do Romantismo, na virada para o século XIX, que a música instrumental teve condições de desvincular-se esteticamente da música vocal.

* * *

Após as importantes ações relacionadas ao resgate da música antiga e das práticas ditas historicamente informadas, que tiveram curso em maior ou menor medida ao longo do século XX, mas de forma incisiva somente a partir da década de 70, se instauraram no pensamento coletivo musical, entretanto, algumas ideias radicais a respeito da música pré-romântica, refletidas em um purismo embasado não na literatura de fato, mas antes em concepções simplistas sobre estilo, sempre a partir de um apelo à autoridade de uma suposta fidelidade às práticas e intenções originais dos compositores. Evidentemente, o estudo e a execução da música ocidental tradicional são orientados pelo embasamento histórico e por tradições ainda sustentadas essencialmente pela oralidade, os quais, em tese, dão suporte a um bom senso no trato com os documentos mais imediatos aos intérpretes, as partituras. Entretanto, quando as bases históricas são superficiais e a tradição é imposta como um conjunto limitado de regras rígidas, são formados músicos que, essencialmente, apoiam suas atividades em clichês e no senso comum. A observação da literatura relacionada aos teclados nos períodos barroco e clássico, especialmente no que se refere às questões de expressividade, nos fazem perceber a reconstituição de um cenário que justamente foge a esse senso comum.

O movimento das interpretações historicamente informadas, que pretendeu acima de tudo resgatar a alta expressividade da música dos séculos XVII e XVIII, nem sempre foi bem compreendido, e um dos frutos dessa má

compreensão chegou até nós na forma de um paradigma imposto: o instrumento disponível em uma determinada época e contexto como sinônimo de um instrumento ideal para um repertório ali surgido. A confusão entre o que é possível e o que é o ideal parece ser muito mais presente na música do que em outras artes, já que lidamos com intermediários entre o criador e o receptor – a partitura, o instrumento e o intérprete –, e sobre esses intermediários inevitavelmente recaem polêmicas: os limites da grafia, os limites da interferência do intérprete e os limites de instrumentos modernos em relação a seus pares históricos. Tal tensão entre o possível e o ideal, entretanto, não se configura como um problema quando saímos da esfera das artes. Nas ciências duras, o ideal sempre corresponde ao mais atual em termos tecnológicos, e uma tecnologia possível em determinado momento não será mais entendida como ideal em outro, quando uma tecnologia mais desenvolvida atenda melhor às necessidades. É por tal motivo que para a astronomia, por exemplo, o telescópico de Galileu Galilei (1564-1642) de princípios do século XVII não passa de um artefato com importância apenas histórica quando comparado, por exemplo, ao telescópio espacial Hubble.

Essa comparação grosseira entre tecnologias de uma ciência dura com a tecnologia de instrumentos musicais tem um propósito: que atentemos ao fato de que instrumentos musicais são também, em essência, instrumentos como quaisquer outros, especialmente se levarmos em conta a visão do homem barroco sobre a questão. No caso dos instrumentos de teclas, que possuem maquinários mais complexos, essa relação torna-se ainda mais crucial, pois a tendência tecnológica em relação às máquinas é a simplificação da construção em paralelo ao ganho de eficiência. Além disso, quanto mais complexo um mecanismo, menor é sua durabilidade, o que explica o fato de existir, nos dias atuais, uma quantidade significativa de instrumentos de arco que remontam aos séculos XVII e XVIII ainda funcionais, enquanto que teclados do mesmo período são mais raros, e poucos possíveis de ainda serem tocados, sendo que boa parte deles não suporta nem mesmo qualquer tipo de restauração. Como diz Rosen, “Em sua complexidade o piano é um dos instrumentos mais frágeis. O ganho de beleza sonora que vem com a idade é sempre ameaçado por um iminente declínio” (2004, p. 64, t.n.).

A problemática do ideal versus o possível nos teclados barrocos é tocada por essa pesquisa, ainda que indiretamente, uma vez que utilizamos como ponto de partida o pressuposto de que o piano não surgiu por acaso: ao contrário, ele surgiu como resposta a uma necessidade prática, amparada pela estética do período. A utilização de tal pressuposto implica na definição clara da natureza dessa necessidade, o que, inevitavelmente, leva à observação da família dos teclados como um todo e à constatação da existência de uma lacuna expressiva naquele contexto, desvelada a partir de considerações estéticas e mesmo a partir de alguns relatos de personagens históricos.

* * *

Nessa pesquisa, nosso objetivo principal foi apresentar as bases para a compreensão do piano como um instrumento geneticamente conectado ao lirismo, ou seja, à expressão característica da música vocal. Para tanto, partimos da premissa de que o surgimento do fortepiano na virada para o século XVIII, pelas mãos de Bartolomeo Cristofori (1655-1731), foi fruto direto de dois principais geradores: a estética então vigente na música e uma carência específica na família dos teclados, gerada pelas necessidades estéticas.

O núcleo do pensamento estético musical barroco era calcado no culto à literatura, mais especificamente à poesia, como a arte mais nobre dentre todas, por suas propriedades miméticas da realidade, de acordo com o reviver de antigos ideais gregos que tiveram curso ao longo do século XVI; tal culto levou à elevação da música vocal como a manifestação musical mais expressiva e relevante, dado seu vínculo direto com a poesia. Quanto à carência específica dos teclados, esta dizia respeito à incapacidade dos dois grandes representantes da família até então, o cravo e o órgão, em imitar propriamente o canto – o grande ideal da música instrumental dos séculos XVII e XVIII – uma vez que não permitiam aos instrumentistas controlar diretamente a dinâmica por meio do toque, o que levava a uma planificação sonora que passou a causar descontentamentos entre criadores e intérpretes, que viam a plena imitação vocal nos instrumentos solistas de outras famílias,

mas nunca nos grandes teclados. A preciosa exceção esteve a cargo do pequeno clavicórdio, um instrumento de mecanismo bastante simples, que permitia as gradações dinâmicas pelo toque, mas tinha uma sonoridade demasiadamente frágil, e só era utilizado para estudo e audições caseiras. O fortepiano, assim, e segundo o que nos propusemos a argumentar, despontou como resposta a uma estética e a uma necessidade clara: o surgimento de um instrumento de teclas de sonoridade ampla o suficiente para ser utilizado em concertos, que fosse, ao mesmo tempo, capaz de imitar o canto.

Em 1930, Rosamond Harding enfatizou que

[...] a ideia de base por trás da invenção de cravos e pianofortes experimentais, incluindo a invenção do próprio pianoforte, era criar um instrumento de teclado que combinasse a expressividade dos instrumentos de arco com as capacidades do cravo (1930-31, p. 58-59, t.n.).

Tal concepção da invenção do piano motivada pela necessidade de um teclado que imitasse os instrumentos de arco permanece, de certo modo, como a mais corrente entre teóricos e intérpretes, e, em alguma medida, é apoiada pelos próprios dizeres de Maffei em seu artigo de 1711, quando compara o instrumento de Cristofori às possibilidades expressivas do violoncelo, como veremos mais detalhadamente. Tendo em vista a estética do período, entretanto, fica claro que a expressividade dos instrumentos de cordas, bem como de todos os instrumentos melódicos, era calcada naquela do canto, como a própria autora esclarece em um artigo posterior, ao se referir às sonatas de Lodovico Giustini (1685-1743) compostas em 1732, consideradas as primeiras obras compostas especificamente para o instrumento de Cristofori:

Fica perfeitamente claro a partir da evidência derivada do artigo de Maffei e de outras fontes que Giustini tenta imitar as gradações de som características dos instrumentos de cordas tocados com arco, os quais, por sua vez, **aprenderam sua expressividade com a voz humana** (HARDING, 1932, p. 197, t.n., grifo nosso).

Assim, esta pesquisa argumenta a favor da ideia de que a expressividade almejada por Cristofori para seu novo instrumento foi herdada diretamente da voz cantada.

A dificuldade essencial para a realização dessa investigação residiu no fato de que não há documentos relacionados às intenções de Cristofori, não há qualquer relato deste, e mesmo sua vida, com exceção de registros burocráticos, é pobremente documentada. Um único documento, de vital importância, surge nesse contexto: o artigo publicado em um periódico italiano em 1711 pelo escritor Scipione Maffei, mais de uma década após a invenção do fortepiano. Maffei, um erudito com interesses variados, mas com particular devoção ao teatro, encontrou-se com Cristofori em 1709 e, a partir da entrevista, realizou uma série de anotações para o artigo. Um outro relato fala de um segundo encontro dos dois em 1711, pouco antes de sua publicação. Fato é que o texto de Maffei resultou no primeiro relato público sobre o instrumento, consistindo de algumas considerações estéticas e acústicas, além de uma detalhada descrição do mecanismo da invenção de Cristofori, juntamente com um diagrama do mesmo. De particular interesse e utilidade foram as anotações pessoais feitas por Maffei quando entrevistou Cristofori, vindas a público apenas cerca de três décadas atrás, as quais revelam detalhes sobre a vida do construtor e que permitem considerações importantes sobre diversos aspectos do próprio artigo.

A literatura que trata do surgimento do fortepiano tem duas grandes vertentes: a organológica e a historiográfica. Quando se fala em um instrumento que surge com *novas possibilidades de expressão* recorrentemente as explicações sobre o que seria tal expressão recaem sobre o óbvio: a possibilidade de diferenciação dinâmica pelo toque. Ocasionalmente a literatura aborda a questão da vocalidade, em geral de maneira superficial, e quando há maior profundidade o vínculo entre canto e instrumento é abordado em relação à música instrumental como um todo, e não em relação ao fortepiano, de maneira mais objetiva. Em um texto ou outro existe uma aproximação um pouco maior do que trata esta pesquisa, mas sempre em abordagens rápidas. Dentre os trabalhos que em alguma medida se aproximam mais do foco deste, em termos conceituais, mas nunca em termos

de aprofundamento, podemos citar FONSECA (2007) e TAVANTI (20--?), os quais falam em uma *utopia* do fortepiano como instrumento apto à vocalidade, utopia esta vinculada a intelectuais fiorentinos de final do século XVII, mas sem maiores esclarecimentos. Até o limite de nosso alcance, constatamos, assim, que a especificidade da relação entre a vocalidade e o piano essencialmente não foi tratada na literatura especializada.

Por outro lado, no que se refere ao Barroco italiano e às questões estéticas e mesmo práticas sobre as mudanças na concepção da música vocal nos séculos XVI e XVII, e sobre as relações entre música vocal e música instrumental no período, diversos estudos estão disponíveis, e constituíram parte da base bibliográfica desta pesquisa. Para citar os mais significativos, por ordem cronológica: Pirrota (1954), Carter (1984, 2005), Hanning (1984), Palisca (1991), Harnoncourt (1998), Chasin (2004), Webster (2004), Muller (2006) e Cypess (2010, 2016). Dentre os principais estudos sobre o contexto da invenção do fortepiano, Cristofori e Maffei, destacam-se: Och (1986), Ehrlich (1990), Pollens (2005), Selfridge-Field (2005), Persone (2006, 2009), Wraight (2006, 2015), Schwarz (2011a, 2011b), Good (2012) e Nisoli (2015). Sobre história, organologia, repertório e características gerais dos instrumentos de teclas, citamos: Rosenblum (1991), Brauchli (1998), Halton (2002), Kottick (2003), Rowland (2004), Isacoff (2011) e D'Alessandro (2010). E, finalmente, foram indispensáveis os olhares de personagens históricos sobre estética, interpretação e organologia, de modo que alguns tratados, ensaios, manuais e prefácios dos séculos XVI ao XVIII completam o quadro referencial; dentre estes, são mais relevantes: Vicentino (1555), Dubos (1719), Couperin (1713, 1716), Batteaux (1747), Engramelle (1775), Bedos (1778), Mozart, L. (1787), Türk (1789), Mancini (1912), Rousseau (1779, 2000), e Quantz (2001), além do já citado e vital artigo de Maffei (1711). Particular destaque para o *Ensaio...* de C. Ph. E. Bach (2009), um importantíssimo documento sobre os teclados setecentistas.

Ao longo de tantas leituras, e reflexões que necessitaram de razoável tempo para amadurecimento, ficou claro que, dada a natureza da pesquisa e seu objeto central de investigação, esse trabalho enquadra-se na categoria de escritos argumentativos, e não expositivos. A exposição de fatos, aqui, ocorre

apenas para sustentar pensamentos menos objetivos, os quais, em conjunto, apontam para determinados caminhos. A função primeira dessa pesquisa jamais poderia ser de apontamentos factuais, pois sobre o objeto os fatos são mínimos, de modo que nos restou o caminho da argumentação, da evocação e reconstrução de contextos, buscando incessantemente cercar nosso objeto de sustentações as mais variadas, ainda que nem sempre diretas. Assim, o trabalho, como já dito, apoia-se na História e na estética, além de pautar-se em considerações advindas do uso de outras ferramentas, como as relações entre as artes e a compreensão de certos processos técnicos, estilísticos e de pensamento que culminaram no que hoje entendemos como Barroco, tudo para uma tentativa de reconstituição mais apurada de uma visão de mundo particular que levou, em conjunto com tantos e variados fatores, ao surgimento de um instrumento que continua sendo fundamental para a música, mais de três séculos após sua criação. Estabelecidas as bases argumentativas de várias naturezas, foi possível, finalmente, observar os documentos musicais relacionados ao contexto em questão, buscando na escrita para teclas do século XVIII alguma validação prática para as considerações teóricas, ainda que subjetiva.

Assim, o método dessa pesquisa apoiou-se no seguinte tripé: o levantamento de informações documentais diretamente relacionadas ao surgimento do fortepiano, a investigação de uma literatura variada que nos possibilitou compreender ao mesmo tempo aspectos específicos e o contexto mais amplo relacionados ao objeto de estudo, e a busca por indícios da transposição do pensamento estético do período para a música tecladística, com particular interesse nas obras italianas da primeira metade dos setecentos, mas com liberdade de observação de obras posteriores a esse meio século, e também de compositores de outras nacionalidades. O olhar sobre as partituras buscou, primordialmente, reconhecer de que maneira a escrita vocal era evocada no repertório para teclas naquele contexto, ou, em outras palavras, nosso interesse foi compreender a maneira como o melodismo, o lirismo e as indicações de andamento e de caráter conectaram a música para teclas à música vocal.

* * *

Algumas considerações sobre delimitações diversas aplicadas a essa pesquisa devem ser tecidas. Nosso foco recaiu sobre o período Barroco em todos os aspectos do trabalho, do embasamento estético à observação de partituras. Entretanto, as delimitações temporais dos períodos estilísticos, como sabemos, não passam de rótulos que lhes imputamos para facilitar nosso próprio entendimento dos mesmos. Muito do que caracterizou o século e meio tradicionalmente entendido como Barroco continuou reverberando na produção posterior, ao mesmo tempo em que foi fruto de processos anteriores. Assim, para um melhor entendimento de um período é importante que lancemos olhares à sua história pregressa, bem como aos seus processos consequentes. Tratar do Barroco implica, sob vários aspectos, tratar também do Renascimento e do Classicismo, de modo que, nas considerações teóricas, nosso olhar necessitou expandir-se, abarcando aspectos diversos de cerca de três séculos, dos princípios da Idade Moderna à virada para o século XIX, pontos bastante marcados por mudanças significativas de pensamento, nas artes e na própria visão de mundo.

Em relação ao repertório, optamos por observar apenas exemplos da produção do século XVIII, ou seja, um período que se estende do momento no qual o fortepiano surge até uma época na qual a própria concepção estética sobre música é alterada de maneira mais marcante, uma vez que o advento do Romantismo, na virada de século, passa a perceber a música instrumental a partir de novos olhares, e o vínculo mais puro entre vocalidade e instrumentalidade dá lugar a uma relação mais sutil e estilizada entre elas. Compreendemos que tanto o fortepiano quanto a música para teclas setecentista foram frutos de um mesmo processo estético, o qual se iniciara em meados do século XVI, e, por tal motivo, consideramos que abordar também a música do século XVII consistiria em uma observação mais dos antecedentes do que dos frutos em si. Procuramos, assim, utilizar como ponto de partida o repertório mais diretamente relacionado ao universo imediato do fortepiano em seus primeiros anos, de modo que estabelecemos o foco na música italiana para teclas das primeiras décadas do século XVIII, incluindo

o repertório para cravo, uma vez que nos interessou acima de tudo a escrita, e não os instrumentos específicos para os quais ela era destinada. Seguindo o mesmo princípio, consideramos enriquecedor relacionar esse repertório de base com outros que, eventualmente, julgamos apropriados, especialmente no sentido de constatar uma continuidade, ou um adensamento das características líricas da escrita para teclas ao longo do século XVIII, expandindo também o olhar para obras compostas em outros territórios. Um destaque particular foi dado à produção da Primeira Escola de Viena, uma vez que esta, de fato, consistiu na coroação do vínculo entre a escrita para voz e aquela para teclas naquele século. Nossos últimos exemplos, em termos temporais, foram retirados das sonatas de Beethoven compostas até 1800, as quais encerram a primeira fase de sua produção para fortepiano.

Ao lançarmos olhares aos instrumentos de teclas barrocos, optamos por observar mais diretamente apenas os instrumentos de cordas, ou seja, o cravo e o clavicórdio, além, claro, do fortepiano. Apesar de sua inegável importância, consideramos que o órgão esteve, de certo modo, apartado das problemáticas discutidas nesta pesquisa, sendo ele um instrumento aerófono. Mais importante do que a diferenciação organológica, entretanto, é o diferencial do próprio repertório do órgão, que reflete diretamente sua aplicação em ambientes acústicos particulares, as igrejas e catedrais, uma música consideravelmente mais voltada à grandiosidade e à espiritualidade do que ao lirismo, de modo que as características sonoras do órgão, incluindo sua riqueza de registro, atendiam, no nosso entender, mais eficazmente a uma música essencialmente sacra, cujos contrastes residiam mais nas grandes seções do que nos detalhes de condução melódica. Devido a tal entendimento, preferimos delimitar nossas observações aos instrumentos de cordas, que eram utilizados em ambientes de concerto, dotados de um repertório, este sim, diretamente conectado ao lirismo.

* * *

Dada a natureza claramente interdisciplinar desta pesquisa, optamos por dividir o trabalho em duas grandes seções, a primeira destinada

aos aspectos musicológicos e a segunda aos aspectos mais vinculados às práticas interpretativas. A primeira seção é composta por quatro capítulos, e a segunda por um único, o quinto.

O primeiro capítulo foi destinado a tratar de aspectos gerais concernentes à expressão musical a partir da Idade Moderna. Primeiramente, expusemos a maneira como se formou uma cultura de valorização da música vocal no mundo pós-medieval, o que formou as bases do próprio conceito de expressão musical que perduraria até fins do século XVIII. Tratamos também da questão da emancipação da música instrumental ocorrida no século XVII, que ocorreu sem uma ruptura real com o universo da música vocal. Daí a importância da busca instrumental pelo lirismo, um outro tópico do capítulo. Em seguida tratamos da figura do clavicórdio, um instrumento que foi extremamente valorizado ao longo dos séculos XVII e XVIII, mas que não era utilizado em apresentações devido à sua sonoridade demasiadamente delicada; o clavicórdio, por suas qualidades e limitações, ajudou a desvelar uma lacuna expressiva na família dos teclados. Encerramos o capítulo abordando o grande teclado barroco, o cravo, tratando essencialmente de seu histórico e de suas qualidades expressivas, procurando demonstrar que determinadas características do instrumento só podem ser entendidas como limitações a partir de um cenário estético bastante específico, algo que não atesta qualquer inferioridade intrínseca ao instrumento.

Passamos, no segundo capítulo, ao universo das artes e do pensamento no Barroco. Em um primeiro momento, desvelamos a importância das artes visuais no período, e a maneira como especialmente a pintura revela muito do ideal expressivo das artes como um todo, e mesmo algo da própria visão de mundo do homem barroco; relacionamos, ainda, a figura do artista àquela do artesão, um personagem que assume significativa importância na produção e aplicação prática do conhecimento na Idade Moderna. A seguir, procuramos entender uma faceta expressiva da música barroca a partir da lógica da dramaticidade visual, demonstrando o quanto a questão dos contrastes delineou muito de uma das grandes invenções do barroco, o canto monódico declamatório, que estabeleceria as bases de toda uma vertente da música tonal posterior.

No terceiro capítulo encontramos o contexto e os personagens diretamente conectados ao surgimento do fortepiano, em termos de ambiente, patrocínio, invenção e divulgação do novo instrumento. A cidade de Florença assumiu papel preponderante nesse cenário, devido a seu histórico peculiar de prosperidade econômica e artística, tal qual a família Medici, que terminou por se tornar uma dinastia que governaria a cidade por três séculos. Observamos que o Príncipe Ferdinando de' Medici (1663-1713), um nobre com exímias habilidades musicais e extremo gosto pelas artes, criou em sua corte um ambiente extremamente propício à criação e à inventividade, e ele mesmo dispendeu consideráveis recursos para ter à sua disposição os serviços de um talentosíssimo músico e construtor de cravos de Pádua, Cristofori. Conhecemos, a seguir, um pouco da vida deste que foi o inventor do fortepiano, suas habilidades, ânsias e decepções, em grande parte graças às informações coletadas por Scipione Maffei em 1709 para a publicação de seu artigo. Em relação a este, a seguir apresentamos ainda nossa tradução para o português de seu texto original, uma vez que esse escrito consiste no documento mais importante disponível sobre Cristofori e sua invenção, e encerramos o capítulo com considerações realizadas a partir de observações mais atentas a seu subtexto.

Fechamos a grande seção musicológica com o capítulo quatro, no qual buscamos compreender o processo de transição da predileção pelo cravo para outra pelo fortepiano, ocorrido gradualmente ao longo do século XVIII. Para tanto, lançamos mão de alguns relatos, tanto de insatisfações com o cravo quanto de aprovação das possibilidades expressivas do fortepiano, ao mesmo tempo conhecendo um pouco melhor alguns construtores que ajudaram a disseminar esse instrumento pela Europa na segunda metade do século. Buscamos, enfim, observar, em termos mais gerais, a maneira como a invenção de Cristofori passou da obscuridade em seus primeiros anos para a posição de instrumento de teclas dominante na virada para o século XIX.

O capítulo cinco é dividido em três grandes seções, nas quais procuramos apresentar aspectos diversos da escrita para teclas no século XVIII: o estabelecimento de uma linguagem idiomática, a evocação do canto em andamentos lentos, e também a maneira como a escrita vocal era

referenciada mesmo em andamentos mais rápidos e passagens aparentemente menos líricas.

Encerramos o presente volume com nossas considerações e conclusões concernentes aos processos, fatos e linhas de pensamento expostos e delineados ao longo da pesquisa e do texto em si. Como anexo ao trabalho é possível encontrar, ainda, a transcrição do texto original, em italiano, do artigo de Maffei, caso haja eventual interesse do leitor em consultá-lo.

PARTE I

QUESTÕES MUSICOLÓGICAS

CAPÍTULO 1

Vozes e instrumentos

1.1 IDEAIS DE EXPRESSÃO MUSICAL EM UM MUNDO MODERNO⁶

*Em um passado mítico, quando o homem
se encontrava em estado de natureza,
música e palavra constituíam um nexo
indivisível e, conseqüentemente, o homem
podia expressar suas paixões e sentimentos
de um modo mais completo.*

Enrico Fubini

A virada para o século XVI representou, para a Europa, um marco glorioso em relação à expansão da visão de mundo. As melhorias nas técnicas e a criação e aperfeiçoamento de instrumentos de navegação realizados ao longo do século XV, em conjunto com investimentos das cortes ibéricas, resultaram na descoberta de um mundo literalmente novo, as Américas, terras distantes, exóticas e primitivas – repletas de tesouros e perigos – que estavam além da imaginação dos mais intrépidos navegadores de poucas décadas antes. Ao longo de poucos anos o mundo conhecido aumentou enormemente, e com ele ampliaram-se as possibilidades de ganhos materiais, de imposições culturais e religiosas e, inevitavelmente, as concepções sobre a realidade em vários níveis. Se para o homem comum essas terras longínquas podiam significar apenas novas possibilidades de melhoria financeira ou mudança de vida, para as mentes mais esclarecidas a descoberta de um novo continente trazia a necessidade de repensar vários aspectos da vida que, até então, pareciam definitivos e imutáveis, dando impulso ao processo de valorização das ciências e da capacidade humana de suplantar as dificuldades e aparentes limites impostos pela própria natureza.

As expansões de pensamento que se seguiram à expansão ultramarina, recém-acirrada nas últimas décadas dos quatrocentos, significaram um considerável rompimento com a tradição de pensamento

⁶ Aqui utilizamos o termo *moderno* em sua acepção histórica, como derivado de Idade Moderna, período tradicionalmente situado entre a queda de Constantinopla (1453) e a Revolução Francesa (1789).

sobre o mundo que, até então, era predominantemente calcado nos ensinamentos clássicos:

O conhecimento dos antigos sobre o mundo foi o parâmetro que guiou os estudos acerca da filosofia natural e da astronomia até o Renascimento, eram, portanto, os paradigmas a serem seguidos. O legado das autoridades clássicas para a astronomia e a geografia estabeleceu, até o início das grandes navegações, uma diretriz de como se deveria pensar o mundo. [...] Os navegadores do século XV imaginavam e representavam o mundo em seus relatos de viagem com as referências encontradas nas obras clássicas de autores como Plínio, Ptolomeu, Pompônio Mela e outros. Estes sábios serviram como os referenciais para o conhecimento do que seria o mundo físico, suas fronteiras, espécies botânicas, fauna e, também, da possibilidade de vida em lugares não visitados pelos europeus (SOUZA, 2011, p. 39-40).

Esse processo de retroalimentação entre um ambiente cultural renascentista mais marcadamente racional que incentivou a ciência e a investigação do mundo, e explorações que acabaram por tornar esse mundo muito mais amplo, afetando as visões sobre a realidade, está na base das mudanças culturais, científicas, filosóficas e artísticas que transcorreram ao longo do século XVI.

Se a tomada de Constantinopla pelos otomanos em 1453 constituiu um evento histórico suficientemente grandioso para ser escolhido como símbolo do fim da era medieval, em termos de cultura e pensamento o grande divisor de águas pode ser localizado no advento da imprensa com tipos móveis, desenvolvida por Johannes Gutenberg (1398-1468) a partir da década de 1430, e definitivamente consolidada com sua emblemática impressão da Bíblia, cujos primeiros exemplares foram finalizados por volta de 1455. As décadas que se seguiram foram marcadas por uma proliferação acelerada de casas de impressão por toda a Europa, o que resultou em um imediato aumento na circulação de informação, caracterizando a Idade Moderna, de maneira geral, como um precioso marco na descentralização do conhecimento humano, até a Idade Média quase totalmente restrito ao ambiente eclesiástico. Um novo mundo se configurava na virada para os quinhentos, não só pela descoberta de um continente distante, mas ainda, de maneira igualmente

decisiva, pela circulação de informação⁷ que naturalmente levou a novas experimentações científicas, novas proposições filosóficas e, o mais interessante a nossos propósitos, novas concepções sobre a arte.

A grande detentora do conhecimento, a Igreja Católica, enfrentou uma dura afronta à sua autoridade quando outro germânico, Martinho Lutero (1483-1546), em 1517 tornou públicos os textos que formaram a base do que passou à história como a Reforma Protestante. As teses de Lutero clamavam essencialmente por um retorno às escrituras como única fonte possível de conhecimento doutrinário e espiritual que poderia, de fato, levar à salvação, inevitavelmente desafiando a figura do Papa enquanto portador de supostas verdades religiosas ocultas e inalcançáveis ao homem comum.

A partir do momento em que Frei Martinho – sem a mínima intenção de revoltar-se contra Roma – afixou, em 31 de outubro de 1517, as suas 95 teses na porta da Igreja de Wittenberg, a fractura da catolicidade avançou com desconcertante rapidez. Menos de quatro anos depois, Lutero, que entretanto passara a ser o homem mais conhecido da Alemanha, fora excomungado, banido do império, recolhido e escondido em Wartburg pelos cuidados de seu protector Frederico da Saxónia (DELUMEAU, 1994, p. 126).

Guiando-se por seu ideário primário, o de levar as escrituras diretamente ao conhecimento dos fiéis, o exilado Lutero iniciou, em 1522, uma nova tradução da Bíblia para o alemão, em um linguajar mais acessível, a qual terminou por ser amplamente divulgada graças aos modernos recursos de impressão. Disseminava-se não apenas uma nova visão do cristianismo, mas, antes, uma ideia fundamental para o século que desabrochava: a força da palavra.

⁷ Apesar dos claros benefícios trazidos à humanidade a partir da invenção e da popularização da impressão, é salutar a lembrança de que novas (e antigas) tecnologias costumeiramente são mal utilizadas, o que de fato ocorreu naquele período, em relação à qualidade das informações veiculadas. Um bom exemplo são os livros de medicina que passaram a ser impressos a partir de meados dos quatrocentos, muitos dos quais, porém, consistindo em textos repletos de misticismos e pseudociência em geral, textos estes que muitas vezes eram vendidos como novidades, apesar de terem sido escritos décadas ou mesmo séculos antes. A medicina racional, que vinha sendo lentamente desenvolvida e ensinada oral e empiricamente de geração a geração, sofreu um considerável impacto com as más práticas dos primeiros tempos de impressão (Cf. RING, 1972).

O Renascimento foi um período – talvez o último – durante o qual a crença no poder comovedor⁸ das palavras, e consequentemente em seus construtos, fossem religiosos, políticos ou estéticos, estava em seu apogeu. Com isso refiro-me antes a algo mais misterioso do que o reconhecimento do potencial propagandista das palavras, mesmo sendo isso parte da história. No coração do século XVI a cultura repousa sobre a crença de que as palavras podem – ou deveriam – revelar a Palavra. A violência com a qual os polemistas do Renascimento utilizam as palavras – como armas – revela um frequente desejo fanático de promulgar sua versão do plano de Deus (FRIEDMAN, 1988, p. 132, t.n.).

A Bíblia vernacular foi um dos principais instrumentos de propagação do evangelho para camadas menos abastadas no século XVI, e contribuiu, ainda, com a dotação de certo potencial místico às palavras como um todo.

A preocupação de Lutero com a absorção das escrituras em língua vernácula tornou-se uma das bases de todos os movimentos protestantes e desdobrou-se ainda em outra prática comum a todo o protestantismo, qual fosse, a utilização da língua mãe de cada congregação nos cantos religiosos. Os preceitos bíblicos básicos eram transpostos em versos que se encaixavam em melodias populares de cada região, ou ganhavam música original, mas pensada em caráter simples e com gosto folclórico. Ao longo da primeira metade dos quinhentos instaurou-se gradualmente a prática, por parte dos líderes protestantes, de enriquecer seus rituais com hinos estróficos, de melodias fáceis e caráter homofônico, uma vez que a preocupação maior era a de que os textos, agora cantados no idioma local, tivessem seus significados plenamente compreendidos pela congregação. Assim, a música das primeiras décadas do protestantismo europeu assume um papel importante ao contribuir cotidianamente com uma nova prática que, dentro em breve, seria crucial ao desdobrar-se em uma nova proposta de música vocal sistematizada primordialmente por compositores italianos a partir do último terço dos quinhentos, o canto monódico acompanhado pelo baixo contínuo. Como diz Friedman (1988, p. 136), podemos entender a história da música vocal do

⁸ Traduzimos aqui o termo *moving* (“the moving power of words”) como *comovente*, trazendo-o não em sua acepção corriqueira, significando algo que causa comoção ou tristeza, mas em uma acepção mais ampla, relacionada a um princípio estético corrente ao fim do Renascimento e início do Barroco, ou seja, o poder da palavra de causar sentimentos diversos, ou mover afetos.

século XVI como uma lenta transição entre a textura polifônica do madrigal, um dos gêneros mais abordados em princípios daquele século, e a simplicidade da monodia em voga na virada para o século seguinte. Apesar de inicialmente o protestantismo estar restrito a poucas regiões, o hinário protestante contribuiu com essa transição, na medida em que, ao pretender valorizar o texto com melodias claras e texturas primordialmente acórdicas, colocou-se diametralmente contra a tradição musical católica romana, definida justamente pelos textos em latim e pela polifonia.

A postura protestante, baseada na aproximação entre Criador e criatura por meio do acesso direto aos escritos sagrados, trazia em si muito do humanismo que se desenvolvera mais enfaticamente ao longo do século XV, uma vez que pretendia devolver ao homem comum sua capacidade de inteligência, valorizando seus potenciais. Da mesma forma, a imprensa foi a principal responsável pela materialização em larga escala de um princípio humanista, a divulgação do conhecimento, o que também foi conseguido em grande parte pela criação de mais universidades e, de maneira particular, pelo desenvolvimento das academias, grupos de estudiosos dedicados a determinado campo do conhecimento que se reuniam informalmente a partir de algum patrocínio, normalmente de algum nobre. Os intelectuais renascentistas buscavam o reviver de preceitos e ensinamentos clássicos, tomando as artes e a filosofia gregas como fonte primária para estudo e reflexão, de modo que especialmente os escritos de Platão e de Aristóteles foram exaustivamente abordados, traduzidos, interpretados e reinterpretados. É por tal viés que chega ao Renascimento uma série de conceitos clássicos fundamentais, advindos dos escritos filosóficos puros ou de descrições de práticas musicais e teatrais, os quais foram particularmente caros aos artistas e intelectuais quinhentistas. No que concerne à estética musical, dois conceitos principais foram retomados como base dos delineamentos que seriam aplicados à música vocal a partir de meados do século XVI: a arte em sua função mimética e a declamação.

A concepção de arte enquanto *mimesis*, herdada diretamente dos autores clássicos gregos, foi resgatada de maneira mais enfática por intelectuais e artistas ao longo das últimas décadas do século XVI, retomando,

portanto, a ideia de que a função primordial da arte era retratar o mundo em suas diversas facetas, físicas, emocionais e espirituais:

[...] há uma concepção platônica da música, retomada pelos humanistas de fim do século XVI, segundo a qual essa arte realizaria a *mímesis* ou imitação dos afetos humanos, podendo inclusive despertá-los nos ouvintes. Mas ainda aqui há uma relação com a linguagem verbal, pois, de acordo com essa concepção platônica e humanista da música, esta não deveria simplesmente deleitar pelo prazer das consonâncias do som puramente musical (música instrumental)⁹, mas instruir e mover os afetos a partir dos conceitos suscitados pelas palavras (SALTARELLI, 2008, p. 61).

Essa concepção, que tinha a preocupação basal de reconhecer as ferramentas artísticas disponíveis para a tarefa – a mais valiosa – de estimular os afetos humanos, alastrou-se por todo os seiscentos, ainda que, por vezes, tenha sido abordada a partir de sistematizações mais racionais e mesmo cientificistas típicas do período, como salienta Fubini:

[...] ainda que flutuando entre diferentes posições a adotar, os teóricos do século XVII se aliam para a execução de um mesmo fim, ou seja, tentam, ainda que por caminhos distintos, ordenar racionalmente o mundo dos sons e, em correspondência a este, o mundo dos afetos. Sejam teóricos franceses – como o jesuíta Marin Mersenne – ou alemães – como Athanasius Kircher, Johannes Kepler, e outros –, todos perseguem o mesmo. Descartes se inclina a uma sistematização racionalista e *laica* do mundo dos sons e de seus efeitos, excluindo toda a metafísica relativa a seus vínculos com a alma; Descartes questionou o poder dos sons restringindo-o a um mecanismo de causa e efeito. Outros teóricos oscilam entre posições em conexão, todavia, com as mais antigas concepções pitagóricas sobre a afinidade entre música e alma, readaptada à nova teologia cristã, e posições mais científicas e empiristas. Não obstante, todos têm em comum o aspirar a uma sistematização mais racional do universo sonoro, valendo-se, para tanto, de uma investigação que traga à luz as leis intrínsecas do som, sua autonomia e, sobretudo, os modos pelo meio dos quais se expliquem os efeitos que exerce o som sobre o espírito humano, finalidade última da música (2005, p. 177-178, t.n.).

⁹ O conceito de uma música instrumental independente tardou a estabelecer-se no Ocidente, o que só ocorreu a partir de um processo que passou a desenvolver-se de maneira mais objetiva ao longo do século XVII. A música vocal foi sinônimo da arte sonora como um todo desde a antiguidade, com os instrumentos relegados a meros acompanhadores, e é apenas com o advento da música barroca que se observa uma mudança mais significativa nesse cenário.

Escritos do século XVIII de particular importância aos estudos estéticos, alguns dos quais exporemos a seguir, deixam claro tal pensamento de base, que permaneceu incólume ao longo de mais de dois séculos¹⁰, ainda que com adaptações próprias a cada período, região e linhas de pensamento. O culto à poesia como a grande musa das artes, capaz dos maiores feitos graças ao seu poder de imitação do mundo, pode ser constatado pelas palavras de Charles Batteux (1713-1780) na abertura de *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de 1746, onde ele compara a poesia à pintura, à música e à eloquência, ou seja, à própria retórica, discorrendo sobre a capacidade da poesia em manifestar-se plenamente em todos esses ambientes, em seguida observando a extensão do alcance da poesia para além das artes:

Como Eloquência, ela [a Poesia] fala: ela mostra: ela diz. Como Música, ela tem uma marcha ajustada de sons e de cadências, cuja mistura forma um concerto intenso. Como Pintura, ela desenha objetos: ela espalha cores: ela funde todas as nuances da Natureza: em uma palavra, ela faz uso das cores e do pincel: ela emprega a melodia e os acordes: ela mostra a verdade e pode despertar o amor.

A Poesia abraça todos os tipos de matérias: ela se encarrega do que há de mais brilhante na História: ela adentra os campos da Filosofia: ela se lança aos céus, para admirar a marcha dos Astros: ela se afunda nos abismos, para examinar os segredos na Natureza: ela se embrenha mesmo entre os mortos, para observar as recompensas dos justos e as súplicas dos ímpios: ela abarca todo o Universo (1747, p. 2-3, t.n.).

Batteux, entretanto, reconhece também a capacidade da música em atingir mais diretamente o ouvinte, estabelecendo a diferença entre os conteúdos de signos das palavras e uma naturalidade de compreensão da música, vinculando a palavra à razão e a música à emoção. Segundo ele, a música é a manifestação “mais tocante que acompanha as palavras” (1747, p. 220, t.n.) uma vez que “a palavra é uma linguagem instituída, feita pelos homens para comunicar mais inequivocamente suas ideias”, ao passo que “os gestos e os sons são como um dicionário da natureza: eles contêm uma linguagem que

¹⁰ Tal cenário só sofrerá uma grande alteração a partir da reviravolta estética que passaria a tomar corpo no último quarto dos setecentos, a qual desembocou nas cruciais mudanças estéticas do primeiro Romantismo germânico.

todos sabemos desde o nascimento” (1747, p. 264, t.n.). Da mesma maneira Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) em suas *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* de 1719, ainda que reconhecendo a supremacia da poesia, defende a música como elemento enriquecedor do texto: ela reúne signos naturais das paixões, e as utiliza para “aumentar a energia das palavras postas no canto, tornando-as, portanto, mais capazes de nos tocar, uma vez que tais signos naturais possuem uma força enorme para nos comover”, processo esse que faz com que “o prazer do ouvido torne-se o prazer do coração” (1719, p. 637, t.n.). Por volta de 1750, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, referenda também o pensamento vigente sobre a propriedade imitativa das artes, estabelecendo um paralelo entre emoção e imitação, elegendo esta como o diferencial entre ciências naturais e belas artes, e localizando na melodia o grande elemento imitador da música

Que diríamos de um pintor tão desprovido de sentimentos e de gosto [...], limitando estupidamente ao aspecto físico de sua arte o prazer despertado em nós pela pintura? Que diríamos do músico que, cheio de preconceitos semelhantes, acreditasse ver unicamente na harmonia a fonte dos grandes efeitos da música? Mandaríamos o primeiro colorir painéis e condenaríamos o outro a compor óperas francesas¹¹.

Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade ao ouvido. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas-artes. Somente a imitação as eleva até esse grau. Ora, que faz da pintura uma arte de imitação? — o desenho. E da música? — a melodia (2000, p. 308-309).

Alguns anos mais tarde, Johann Georg Sulzer (1720-1779), em sua obra *Teoria Geral das Belas Artes*, escrita entre 1771 e 1774, apoiaria a visão de

¹¹ O sarcasmo que se depreende deste trecho reflete os eventos que tomaram curso entre os anos de 1752 e 1754 em Paris (período mais provável no qual Rousseau teria escrito este seu *Ensaio*, segundo Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado na introdução da edição referenciada), quando Rousseau e Rameau encabeçaram os dois polos conflitantes dentro da *Querelle des Bouffons*, em cujo centro estavam discussões acirradas sobre qual ópera seria superior, a italiana ou a francesa. Rousseau defendia a ópera italiana, por seu melodismo mais rasgado e maior naturalidade expressiva, atacando o estilo mais sóbrio e harmonicamente mais carregado da ópera francesa. A partir disso podemos melhor compreender o apreço do filósofo francês pela melodia, segundo ele o maior elemento imitativo da música, a qual ele relaciona diretamente com o desenho, enquanto os coloridos seriam o equivalente da harmonia.

Rousseau, reconhecendo a melodia como elemento portador do cerne da expressão musical:

A energia essencial da música é encontrada na melodia, uma vez que o acompanhamento das harmonias, como Rousseau corretamente apontou, têm pouco poder de expressão; a harmonia ajuda apenas a estabelecer e fortificar a tonalidade, efetivar a modulação, e tornar a expressão mais vigorosa e prazerosa. Mas a melodia, por si só, possui o poder irresistível de dar vida aos sons, que reconhecemos como a manifestação de uma alma sensível (apud BENT, 1995, p. 94, t.n.).

Esse cenário setecentista de culto à poesia conectou-se diretamente ao pensamento do século anterior, o qual, por sua vez, remonta aos movimentos humanistas de fins do século XVI, um contexto intelectual e artístico bastante peculiar que propiciou as importantes contribuições deixadas pelos pensadores e criadores vinculados à *Camerata Fiorentina*, mais marcadamente entre as décadas de 1570 e 80, os quais encontraram nos ensinamentos da Grécia clássica¹² um modelo para validar uma tendência que já vinha tornando-se a prática corrente ao longo das décadas anteriores, qual fosse, a utilização de uma única linha vocal na busca pela expressão e clareza máximas do texto, como parte de um processo de gradual perda do gosto pela profusa polifonia típica do Renascimento, entendida, naquele momento, como “embaraçadora de afetos” (CHASIN, 2004, p. 61). Uma série de obras dramáticas surgiram por essa época, especialmente em solo italiano, frutos de experimentações técnicas e de um desejo generalizado de resgate do teatro clássico grego por parte das novas gerações:

[...] a inspiração comum para *Dafne*, *Anima e Corpo* e *Euridice* – bem como para alguns intermedi fiorentinos – foi o desejo de emular os efeitos da música dos antigos gregos e romanos. Em Florença isso foi realizado na corte do Grão-Duque com a ajuda de seus círculos-satélite de nobres educados. Em Roma, o conhecimento dos antigos era da competência dos estudiosos profissionais, os sacerdotes e religiosos que ensinavam nos seminários e universidades, para os quais Sêneca e Terêncio

¹² Como nos lembra Fubini, Vincenzo Galileu, um dos mais célebres nomes ligados à Camerata, estava na verdade realizando “uma revolução em nome do novo estilo monódico e o suposto classicismo grego era somente um pretexto para uma legitimação mais eficaz das suas ideias. Classicidade invocada um pouco artificialmente, imitando os colegas humanistas letrados, arquitetos e escultores” (2008, p. 38).

eram mais familiares do que Tasso e Guarini (MURATA, 1984, p. 102, t.n.).

Exatamente essas três obras citadas constituem os mais famosos exemplos de criações dramáticas do período, comumente referidas como inauguradoras do gênero. Jacopo Peri (1561-1633) foi o compositor tanto de *Dafne* (c.1594) quanto de *Euridice* (1600), sendo que da primeira só chegaram até nós alguns fragmentos, enquanto que a *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (1600) foi composta por Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602). A proximidade, ou mesmo coincidência, das datas nos mostra artistas em uma disputa, tateando um novo estilo e se aproximando de um formato inovador: um novo gênero florescia a partir de tais tentativas e experimentações. Cavalieri e Peri buscavam no teatro grego clássico a inspiração e as bases para esse novo teatro cantado, mas não colaboravam entre si. Peri havia participado da Camerata Fiorentina¹³, e lá, ao lado de Vincenzo Galilei (1520-1591), Giulio Caccini (1551-1618) e Girolamo Mei (1519-1594), além de outros, havia ajudado a delinear um novo estilo que passaria a ser usado de maneira geral pelos compositores a partir dos últimos anos do século XVI, o qual ficou conhecido como *stile rappresentativo*¹⁴. Esse estilo, na verdade um conjunto de técnicas, seria o alicerce da música italiana ao longo de pelo menos meio século, entre as décadas de 1580 e 1630¹⁵. Era baseado no canto monódico

¹³ Lembremos dos dizeres de Nino Pirrotta sobre eventuais más compreensões acerca da Camerata e de seu papel no surgimento da ópera: “Estritamente falando, precisamos limitar o termo ‘Camerata’ aos encontros ocorridos em Florença (provavelmente entre 1576 a 1581 ou 1582) na casa de Giovanni de’ Bardi, conde de Vernio. [...] A verdade é que os encontros na casa de Bardi representaram apenas os primeiros, vagos e indeterminados estágios do trabalho que deu origem à ópera. Este trabalho não foi desenvolvido harmoniosamente; ao contrário, foi conseguido com polêmicas, rivalidades e invejas e por meio de choques de perspectivas e temperamentos, os quais, tanto do ponto de vista pessoal quanto do artístico, eram conflitantes e irreconciliáveis” (1954, p. 170, t.n.).

¹⁴ O termo *rappresentativo* pode ser entendido como sinônimo dos termos *recitativo*, *recitato* ou ainda *monodico*, embora estes últimos apareçam menos comumente na literatura. Importante é diferenciar esse estilo do que veio a ser o *recitativo* que se tornou comum cerca de um século depois, o qual consiste numa derivação do primeiro, e estabeleceu-se na prática como introduções a árias, duetos etc., nas óperas, oratórios e cantatas. O *stile rappresentativo* pretende sempre uma conexão muito mais direta e pessoal com o ouvinte (CARTER, 2005, p. 190-191). Consiste em um canto baseado na liberdade prosódica, vinculando-se, assim, diretamente à fala e à declamação, visando a valorização do conteúdo textual por meio da manipulação agógica. Também conhecido como a técnica do *recitar cantando*, que em princípios dos seiscentos já era largamente utilizada por diversas companhias musicais italianas, especialmente em Florença (cf. HILL, 1979).

¹⁵ Apesar de ser possível esta generalização, uma vez que o estilo *rappresentativo*, ou a prática do *recitar cantando*, permaneceu sendo utilizado de maneira clara por algumas décadas após

de caráter retórico e recitado, além de procedimentos instrumentais de representação de afetos, que seriam melhor desenvolvidos posteriormente, especialmente por Claudio Monteverdi (1567-1643). Esses artistas e pensadores da segunda metade dos quinhentos, aqueles vinculados à Camerata e ainda tantos outros, em um momento de transição entre o Renascimento tardio e o Barroco¹⁶, em grande parte compartilhavam dos ares e ideais baseados em uma necessidade de reinvenção da música de seu tempo. Eles idealizavam uma música que se desgarrasse das amarras técnicas da polifonia e proporcionasse um mover de afetos¹⁷ nos ouvintes a partir do poder mimético da palavra, em um processo de imitação da própria realidade, palavra esta valorizada e evidenciada por um canto monódico repleto de conteúdo retórico. A respeito de tal processo, Chasin nos lembra que

[...] a busca por uma *música intrinsecamente humana* – por um caminho estético referencial – se constituiu num dos impulsos determinantes dentre os que catapultaram artistas e pensadores à vida e cultura gregas. O interesse não se objetivava enquanto a intenção menor de encontrar um paradigma a ser pragmaticamente transposto; o que se vislumbrava era a *substância humana* de um tempo e de uma música, substância esta, avaliavam os artistas do Renascimento, que poderia balizar e orientar seu momento presente (2004, p. 9).

as primeiras obras que o inauguraram, faz-se necessário levar em conta que, gradualmente, este estilo foi entrando em desuso, e já por volta de 1630 era visto, por alguns autores e músicos em geral, como um estilo pesado e antiquado. Fubini faz referência aos dizeres de Vincenzo Giustiniani de 1628, o qual afirmou que, por aquela época, já havia progredido muito aquele canto “grosseiro, carente de variedade de consonâncias e de ornamentos” (2005, p. 182, t.n.).

¹⁶ Apesar da problemática de delimitação temporal de períodos estilísticos, sobre a qual discorre Webster (2004), podemos situar de maneira ampla o grande período que compreende Barroco e Classicismo entre aproximadamente 1570 e 1820, considerando importantes antecedentes e consequentes.

¹⁷ Referindo-se mais especificamente ao círculo de intelectuais ligados a Bardi, Lucas (2008, p. 24) fala sobre a questão do ideal de resgate de elementos dramáticos da tradição clássica e sua consequente categorização, a fim da promoção de afetos de uma maneira racional: “Estes pensadores foram os primeiros humanistas a propor uma concepção musical baseada na *Poética* aristotélica, obra que se tornou modelar para as artes nos séculos XVII e XVIII. Entre as principais afirmações destes está a ideia de que a música deve imitar a alma humana movida pelos afetos. Essa imitação não é ditada pela individualidade do compositor, mas objetivamente determinada. Com isso, estes autores declaram que o músico deve imitar a fala tipificada de modelos dramáticos, representando os afetos não em seu estado natural, mas codificados por manuais como a *Ética* e a *Retórica* aristotélicas”.

Cavalieri não teve vínculos com a Camerata, vivendo em Roma, mas ainda assim reivindicava a autoria desse novo estilo, e considerava-se o mais legítimo resgatador das técnicas declamatórias do teatro grego. Entretanto, sua *Rappresentatione...*, hoje, é mais comumente entendida como sendo o primeiro exemplo de oratório, devido especialmente à temática espiritual e à estrutura, com números corais e solo intercalados, o que serviu de modelo imediato para oratórios subsequentes. *Euridice* é recorrentemente referida como a primeira ópera, apesar de ser a segunda a ter sido escrita por Peri, já que chegou intacta até nossos dias. Se por um lado a honestidade histórica elege *Euridice* como o primeiro exemplar de ópera, uma preocupação estilística maior coloca *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi como a obra que de fato inaugurou o gênero¹⁸, uma vez que é só na obra do mestre de Cremona que podemos encontrar, pela primeira vez, um delineamento dramático mais pronunciado, uma preocupação mais evidente com a teatralidade, e uma música que reflete tais cuidados por parte do compositor. *L'Orfeo* é uma obra de maiores

¹⁸ Independentemente de qual obra seja considerada como a primeira ópera de fato, ou mesmo que se considere este gênero como resultado do conjunto dessas primeiras obras dramáticas, o mais importante é notar que, a partir do seu surgimento e pelos três séculos seguintes a ópera consistiu no ideal composicional máximo da grande maioria dos compositores. Passando pela popularização nos teatros venezianos e pelo rebuscamento da ópera francesa nos seiscentos, trazendo grandes temáticas clássicas e mitológicas ou personagens corriqueiros e cômicos ao longo da primeira metade dos setecentos, uma quantidade enorme de compositores Barrocos e Clássicos dedicou parte substancial ou a maior parte de suas produções ao desenvolvimento do gênero. Vivaldi, Haydn e Mozart, por exemplo, hoje tão associados à música instrumental, foram grandes operistas e compositores de música vocal em geral. Bach, comumente lembrado por não ter se dedicado ao gênero, muito provavelmente só não o fez por uma impossibilidade prática, dado o volume gigantesco de música sacra que precisou compor como parte de suas obrigações de Mestre de Capela. Beethoven, também essencialmente lembrado por sua música instrumental, e tantas vezes injustiçado quanto à qualidade de sua música vocal, teve em sua única ópera *Fidelio* uma de suas maiores realizações pessoais enquanto criador, e o fato de terem sido encontrados rascunhos seus para uma outra ópera que nunca foi composta, mas que seria baseada no *Macbeth* de Shakespeare, é um dos indicativos do fascínio do compositor pela música dramática. Mesmo Schubert e Schumann, compositores ligados à tradição do *lied*, compuseram óperas e se frustraram por não obterem sucesso com esse gênero. A importância da ópera para os compositores italianos e franceses no século XIX foi enorme, e foi a partir da música dramática de Wagner, largamente conectada com a prévia produção operística do também romântico Weber, que a própria utilização do sistema tonal precisou ser repensada. Mesmo no século XX a ópera encontra lugar de honra entre os maiores compositores. Enfim, não nos parece qualquer exagero considerar a ópera como um dos gêneros mais fundamentais, senão o mais fundamental, de todo o período da prática comum, um gênero que se transfigurou imediatamente em seus pares sacros, o oratório e cantata, de onde surgiram gêneros instrumentais, como o concerto e consequentemente a sonata, e que, por sua essência dramática, está no cerne de toda a dramaticidade da música instrumental tonal, de maneira contundente na forma sonata clássica.

proporções, e acabou por definir, de fato, um modelo de ópera que passaria a ser seguido a partir dali.

Monteverdi acreditava no poder do texto combinado com a música, esta liberta das restrições prosódicas impostas pela palavra. Para isso, conferiu dramaticidade à estrutura da ópera, cuja música não se submeteria ao texto, mas o reforçaria, fazendo com que a emoção humana pudesse ser percebida no todo artístico, e não apenas nas palavras recitadas.

Em busca disso, tornou os trechos cantados em recitativo mais amplos e contínuos, através de uma cuidadosa organização tonal e um alto grau de lirismo nos momentos-chave. Deu maior continuidade e coerência à ação, tornando-a mais unificada, inter-relacionando drama e música (FREGNI; DUARTE, 2011, p. 217)

Monteverdi, de fato, foi além de seus contemporâneos, criando uma música que continuava a valorizar a palavra, mas de maneira mais plena. Em suas mãos o *stile rappresentativo* ganhou novas significações, passando a abarcar as possibilidades de expressão dos instrumentos, inclusive com novas técnicas. A partir da inventividade monteverdiana, sempre voltada para o ganho de expressão do conjunto musical, o próprio gênero ópera foi consideravelmente delineado já desde suas origens. Esse novo e grandioso espetáculo que dava seus primeiros passos, entretanto, necessitaria ainda de um outro impulso para se tornar um dos gêneros prediletos de compositores e do público.

A partir do último terço dos seiscentos, observou-se a intensificação do uso da melodia acompanhada pelo baixo contínuo, o qual seria em breve sistematizado, e acabaria por consistir em uma das práticas basilares do Barroco como um todo. Por algumas décadas, o *stile rappresentativo* guiou a estruturação desse novo melodismo, fosse na ópera ou na canção, a partir do preceito dos dois elementos vocais fundamentais, fala e canto, ao mesmo tempo antagônicos e complementares, funcionando em equilíbrio e fundindo-se em fluidez expressiva. Ao longo do século XVII, entretanto, estes foram tomados de maneira cada vez mais independente e, de certo modo, também artificial, estabelecendo assim uma separação clara entre *recitação* e *melodia*, elementos que seriam os primordiais constituidores de todo o canto posterior, ainda que em desdobramentos e adaptações bastante localizadas

historicamente. Como diz Jurek, um dos frutos mais importantes do Barroco ao longo dos seiscentos consistiu na “decomposição do *stile rappresentativo* em *recitativo* e *ária*” (1979, p. 209, t.n.)¹⁹. Tal separação dos elementos declamatórios e puramente melódicos do canto acabou por relegar o recitativo a uma condição secundária, de aparente inexpressividade, algo irônico, levando-se em conta suas origens. Já no século XVIII, era a melodia o elemento comumente associado à transmissão de emoções, e não mais o recitativo, algo que preocupava, por exemplo, Giambattista Mancini (1714-1800), famoso *castrato* e mestre de canto da corte imperial de Viena, o qual anotou em sua obra *Reflexões práticas sobre a arte figurativa do canto* de 1777:

Se você prestar atenção em um bom ator, ouvirá muitas maneiras de colocar a voz, variedades de tons, e muitos poderes escondidos os quais ele traz para interpretar e expressar seu sentimento. Ora ele eleva a voz, ora a baixa, então acelera, depois a torna ríspida, e em seguida doce. Tudo depende do tipo de sentimento que ele pretende despertar em sua audiência. [...] São os artistas modernos que agridem e destroem o recitativo porque não se dão o trabalho de aprender as regras da perfeita declamação. [...] A bem da verdade, eu realmente não posso compreender porque cantores de ambos os sexos odeiam tanto o estudo desta parte da arte teatral! (1912, p. 168, 176, t.n.).

O incômodo de Mancini com seus contemporâneos, que desprezavam o potencial expressivo do recitativo, reflete uma sensibilidade para com sua essência retórica, a qual remonta ao *stile rappresentativo* de cerca de dois séculos antes. De fato, o lançar de luzes sobre a essência retórica da música em geral vinha se tornando uma preocupação cada vez mais acentuada de músicos e teóricos ao longo do século XVI, de modo que não é surpreendente constatar a similaridade das palavras de Mancini com aquelas de Michael Praetorius (1571-1621), compositor, teórico e organista alemão, que em 1619, mais de um século e meio antes, escreveu em seu tratado *Syntagma Musicum*:

¹⁹ Apesar da separação quase formal entre melodismo e recitação levada a cabo ao longo do século XVII, podemos perceber que, de maneira geral, tais elementos continuaram a ser tratados de maneira conjunta pelos compositores posteriores, de modo que é possível encontrar variados exemplos de passagens de caráter declamatório inseridas em contextos melódicos (árias e canções), e, por outro lado, recitativos que apresentam trechos mais marcadamente melodiosos.

Da mesma forma que é dever do orador não apenas enfeitar seu discurso com palavras belas, encantadoras e vivas, além de prazerosas figuras, mas também pronunciar corretamente e mover os afetos, [...] também o músico deve não apenas cantar, mas cantar com arte e encanto. Assim o coração do ouvinte é atingido e o afeto é movido, de modo que a canção cumpre a proposta para a qual foi feita, e para a qual ela se volta (apud ELFEREN, 2009, p. 73-74, t.n.).

O que Praetorius chama de *cantar com arte e encanto*, no contexto de sua comparação com a oratória, significa utilizar os recursos agógicos e dinâmicos para colorir o texto e valorizar o sentido das palavras. É o mesmo que Mancini diria mais tarde, e também o mesmo que já havia dito o teórico e compositor Nicola Vicentino (1511- c.1575), mais de meio século antes de Praetorius, em *A música antiga adaptada à prática moderna* (1555), também a partir de uma comparação entre oratória e música: “Ora [o orador] fala sonoramente, ora de maneira suave, com maior lentidão ou mais rapidamente, e com isso ele move os ouvintes grandemente [...] O mesmo deve suceder na música” (1555, p. 94, t.n.). Desde meados do século XVI, como se observa, a declamação já se firmara como um dos elementos essenciais da arte do canto.

Se o canto era entendido como a essência da música, é natural que sua lógica de construção e seus parâmetros influenciassem diretamente a música instrumental que passava a tomar corpo no século XVII. O desenvolvimento da linguagem instrumental esteve intimamente ligado às experimentações de escrita da música dramática de fins de século XVI e início do seguinte. Naquele momento os instrumentos deixavam gradativamente de apenas apoiar a voz, e passavam cada vez mais a descrever o texto, colorindo e enfatizando a narração. As novas técnicas de escrita instrumental desenvolvidas no período, e essa inovadora maneira descritiva de utilização dos instrumentos em obras dramáticas, também inseridas no *stile rappresentativo*, acabaram por definir todo um vocabulário retórico de efeito emocional, vocabulário este que, juntamente com a expressividade calcada na escrita vocal, constituiu a base da técnica e do imaginário expressivo que estiveram, a partir daquele ponto, associados à expressão da música instrumental:

As técnicas de inflexão emocional e retórica que hoje entendemos como indiscutíveis não são, de fato, naturais ou universais: elas foram deliberadamente formuladas durante este período [virada para o século XVII e adiante] para as propostas do teatro musical. [...] As conquistas do *stile rappresentativo*²⁰ tornaram possíveis a maior parte das formas com as quais ainda convivemos hoje: não apenas os gêneros dramáticos da ópera, oratório e cantata, mas também na música instrumental, a qual é dependente dos códigos tonais e semióticos nascidos nos palcos setecentistas. De fato, somos tão imersos nestas e em outras formas culturais do início da era moderna que apenas recentemente suas propostas sociais originais foram examinadas criticamente (MCCLARY, 1989, p. 203, t.n.).

É, portanto, apenas a partir da pioneira utilização dos instrumentos neste contexto que uma escrita instrumental mais autônoma começa a ser desenvolvida. Rapidamente as linguagens idiomáticas peculiares a cada instrumento são aprofundadas e expandidas, graças a compositores que, a partir de então, encontram ambiente e estímulo para dedicarem-se mais intensamente a obras sem voz, e com maior ênfase em um instrumento em particular.²¹ Tal processo de ganho de independência de escrita nos instrumentos, por meio de linguagens cada vez mais virtuosísticas e peculiares a cada um, atingirá o apogeu na escrita dos grandes compositores até inícios do século XIX, considerando a manutenção, até essa época, de uma maneira generalizada de pensamento do discurso musical em sua essência retórica²².

²⁰ Considerando uma expansão do termo *stile rappresentativo*, este também pode indicar os recursos instrumentais utilizados para reforçar o caráter do texto, ilustrando cenas, sentimentos e atmosferas. Entendemos que é nesse sentido que a autora o utiliza neste trecho citado. Sobre um estilo *rappresentativo* na música instrumental, cf. CYPESS, 2010, p. 219.

²¹ Alguns poucos exemplos, dos mais conhecidos: Girolamo Frescobaldi (1583-1643) no cravo, Dietrich Buxtehude (1637-1707) no órgão, Heinrich von Biber (1644-1704) e Arcangelo Corelli (1653-1713) no violino.

²² A música instrumental que passou a ser desenvolvida a partir do advento do Romantismo certamente guardou muito de suas raízes retóricas, e de uma maneira geral mesmo na produção do século XX podemos entender a música como discurso. Entretanto, as mudanças estéticas que lançaram novas maneiras de pensar a figura do artista e do compositor, na virada para o século XIX, acabaram por contribuir para a produção de uma música consideravelmente diferenciada em sua concepção, sendo agora não tão carregadamente retórica, mas, antes, mais comprometida com a subjetividade e com a expressão artística individual, com a *pintura* de sensações e estados de espírito, e com a carga poética desvinculada da palavra na música sem textos e sem programas.

Tal emancipação instrumental, entretanto, foi desenvolvida sem que os instrumentos rompessem com o princípio primeiro de expressão musical em voga, o poder de imitação da música vocal pelo vínculo com a poesia. Privados da palavra, os instrumentos podiam apenas aspirar à vocalidade, intentando recorrentemente alcançar, ao menos em algum grau, a expressão do canto. Transcorreu, assim, um outro processo de imitação: tanto a palavra cantada pretendeu imitar a realidade quanto o instrumento pretendeu, incansavelmente, imitar o canto. A estética de uma música instrumental que se pretendia cantante nos seus momentos mais expressivos – acima de tudo em movimentos lentos e passagens líricas em geral – dominou toda a música de matriz europeia dali em diante, de modo mais puro até o século XVIII, e carregada de estilizações e subjetividades ao longo do XIX.

1.2. VOZES FORA DO CORPO: A NÃO PLENITUDE DA EMANCIPAÇÃO DA MÚSICA INSTRUMENTAL

*Uma febre pela técnica hipnotizou
o violino, desviando-o de sua
verdadeira missão, imitar os acentos
da voz humana, nobre missão que lhe
rendeu o título de Rei dos instrumentos.*

Charles de Bériot,
Método de Violino, 1858

Os séculos XIV e XV, na Europa, assistiram a uma grande agitação cultural e a uma universalização das linguagens artísticas, devido principalmente à grande mobilidade dos artistas entre os diversos centros patrocinadores da arte e, também, à implementação da impressão musical. No caso da música, houve o florescimento da escola franco-flamenga, que gerou, naquela região, compositores importantes e atraiu tantos outros, vindos de diversas partes da Europa, colaborando grandemente para a instituição de um estilo mais moderno, que buscava se desvincular das sonoridades medievais esvaziadas ao abandonar o uso sistemático de intervalos de quartas, quintas e oitavas entre as vozes, estabelecendo prenúncios de um novo universo sonoro que, cerca de dois séculos à frente, constituiria a essência do sistema tonal. A música instrumental passou a ser mais comumente abordada, especialmente nos centros urbanos, e tornaram-se frequentes as Associações de instrumentistas, sendo que algumas delas chegaram mesmo a conquistar prestígio internacional.²³ Ainda assim, permanecia o antigo paradigma da música vocal enquanto legítima música séria, especialmente a polifônica, e a música sem texto continuava a servir a propósitos cotidianos diversos, mas secundários.

Apenas ao longo das últimas décadas da Renascença musical, grosso modo o século XVI, que é possível perceber a ocorrência de uma gradual mudança nesse cenário. Os quinhentos representaram a transição

²³ Polk (1987) fala sobre a música instrumental desempenhando um papel particularmente diferenciado nos centros urbanos da Alemanha no Renascimento, especialmente no que se referiu a conjuntos de sopros.

entre uma visão tradicional sobre música instrumental e instrumentistas, fortemente associada aos séculos anteriores, e a nova música instrumental que passaria a se desenvolver a partir do século seguinte. Em outras palavras, foi um século de transição entre o cotidiano desprezo pelo universo dos instrumentos para o primeiro momento histórico no qual instrumentistas e repertório instrumental passaram a ser vistos com maior interesse, e mesmo respeito, ainda que a independência estética da música sem voz, em relação àquela com, só viesse a transcorrer a partir do advento do Romantismo. Tal transição, porém, ocorreu antes devido ao aumento do interesse pelos instrumentos em si do que por meio de uma diferenciação real no repertório ou na prática instrumentais, de modo que é possível dizer que aquilo que se entende por um aumento no interesse pela música instrumental no século XVI consistiu, na verdade, em um aumento no interesse pelos instrumentos, suas peculiaridades de construção e execução.

Um sinal do crescente interesse do século XVI pela música instrumental foi a publicação de livros que descrevem instrumentos ou dão instruções sobre a forma de os tocar. A primeira obra deste tipo data de 1511, e muitas outras se seguiram, em número crescente, até ao fim do século. Não deixa de ser significativo o facto de a maioria destes livros terem sido, desde o início, escritos em língua vernácula e não em latim; com efeito, não se dirigiam aos teóricos, mas sim aos executantes da música (GROUT; PALISCA, 2007, p. 254).

O interesse pela observação mais minuciosa e pelo registro das características dos instrumentos já existentes desdobrou-se em outro, qual fosse, o gosto pela idealização e construção de novos instrumentos, alguns bastante inusitados, dos quais a grande maioria não sobreviveu às primeiras tentativas, ou entrou em desuso dentro de pouco tempo. Um dos mais curiosos exemplos foi o *archicembalo*, criado pelo compositor e teórico italiano Nicola Vicentino. Tratava-se de um teclado microtonal, com as teclas de semitons (que hoje correspondem às teclas pretas do piano) divididas em duas metades, formando duas novas teclas, pelas quais tocava-se quartos de tom. Esse instrumento surgiu a partir das considerações teóricas de Vicentino, expressas em seu tratado *A música antiga adaptada à prática moderna* de

1555, que traz considerações sobre questões de afinação e cromatismo, influência da prática de exploração cromática na música vocal italiana da primeira metade dos quinhentos, especialmente nos madrigais.

As inovações nas concepções sobre música vocal a partir do último terço do século XVI, as quais impactaram fortemente a música italiana em um primeiro momento e a de outras localidades na sequência, abriram os caminhos para um século que assistiria, pela primeira vez, a uma mudança real no que se referiu à música instrumental, a seu repertório e ao pensamento sobre ela. Permanecia suprema a música para voz, e o ideal instrumental continuaria, por muito tempo, a ser baseado na expressão resultante da união entre texto e música, como já vimos. Entretanto, alterava-se a maneira como os instrumentos eram enxergados, maneira esta baseada na visão de mundo do homem do século XVII, engajado na busca pelo conhecimento em todos os níveis e áreas. Para os seiscentistas, os instrumentos de todos os tipos eram ferramentas que auxiliavam o ser humano na tarefa de desvendar os mistérios do universo, e não era diferente com aqueles instrumentos que produziam sons próprios para a música:

[...] a força propulsora por trás da nova música instrumental [do início do século XVII] foi a abrangente preocupação com os instrumentos – com as novas vistas que eles poderiam abrir e com o novo conhecimento que eles poderiam criar. Instrumentos musicais, assim como telescópios, relógios e o pincel do pintor, funcionavam como ferramentas na busca pelo entendimento do lugar do indivíduo na história social e natural. As culturas artesanais de performance instrumental ajudaram a moldar a compreensão do início do mundo moderno (CYPESS, 2016, p. 4, t.n.).

Em uma época na qual as mentes mais inquietas e inquisidoras desenvolviam ou valiam-se dos mais variados instrumentos como catalizadores dos processos de ganho de conhecimento, utilizando-os como extensões e potencializadores de seus próprios sentidos ou possibilidades de ação, os instrumentos musicais passaram a cumprir mais enfaticamente seu papel de origem, sendo entendidos como possibilitadores de uma extensão da voz cantada para além do corpo. A busca pela expressão – o equivalente musical da busca pelo conhecimento – foi legitimada também para o universo dos

instrumentos, sendo este, a partir dos 1600, cada vez mais aceito e explorado. Apenas a partir do reconhecimento dos instrumentos como meio válido para uma expressão sonora legítima, ainda que a princípio baseada em uma imitação da voz, foi possível o despertar do interesse pelo rebuscamento de escrita e de execução instrumentais, levando ao desenvolvimento gradual das escritas características de cada um, as escritas idiomáticas, e à tomada de consciência sobre princípios de execução.

Esse ideal utópico da música instrumental, ansiosa por uma expressão como aquela da voz, é constatado pelo grande melodismo que afetou todos os instrumentos solistas nos novos gêneros que então se firmavam, como o concerto, a sonata e a suíte, em um constante flertar com a vocalidade. Apesar do uso corrente de uma escrita mais marcadamente instrumental e por vezes virtuosística, observa-se largamente no repertório instrumental dos séculos XVII e XVIII que é especialmente nos trechos e movimentos de caráter lírico que os compositores vinculam essa música ao pensamento musical de seu tempo, a partir da busca por uma expressão vocal e retórica. Como nos lembra Collins, no século XVII “A principal preocupação do instrumentista era como alcançar a fluidez e a graça da execução vocal, algo que era inteiramente uma questão técnica [...]” (2004, p. 58, t.n.).

Ainda que sem texto, os instrumentos deveriam inflexionar-se como a voz, respirar musicalmente, e construir seu discurso retórico valendo-se do recurso mais precioso para o melodismo: a condução²⁴. Quanto mais uma melodia almejar grande expressão tanto mais ela necessita de contornos claros e bem construídos, e é pela sutileza das relações dinâmicas entre as notas da melodia que é possível obter tal delineamento. O violino, instrumento barroco por excelência, possui essa qualidade cantante, sendo que o domínio do arco permite atingir todas as nuances de condução e respiração. Cypess, tratando desse instrumento no contexto dos seiscentos, nos lembra que, “o violino nas mãos de um virtuoso pode transmitir significado, despertando na

²⁴ O termo *condução* se relaciona ao conceito de fraseado, que seria o trato adequado das frases musicais de modo a dotá-las de um contorno mais definido, sendo que cada uma deve apresentar um pequeno clímax, e o conjunto delas um clímax maior. Os processos de condução, ou fraseado, dependem intrinsecamente do trato das microdinâmicas. Sobre estas, veja a próxima nota.

audiência um senso de *meraviglia* (espanto) pela transformação de um instrumento tão pequeno em um veículo de comunicação de *affetti*” (2010, p. 182, t.n.). Não só o violino, mas toda a família de arcos, bem como os instrumentos de sopro em geral, especialmente as madeiras, possuem hoje e já possuíam no século XVII a plena potencialidade técnica de imitação da voz humana cantada por meio de inflexões de microdinâmica²⁵, e tanto mais esses instrumentos eram utilizados como solistas quanto melhor eles se saíssem nesse papel de imitador. Daí a enorme quantidade de concertos barrocos que utilizam como solistas o violino, o violoncelo, a flauta, o oboé e o fagote, e de uma maneira menos numerosa, mas ainda assim expressiva, o trompete e a trompa.

O desenvolvimento técnico-idiomático instrumental, e o aumento exponencial do repertório ao longo dos seiscentos, acabou por despertar o interesse na escrita de tratados, manuais, ensaios, prefácios e escritos diversos sobre os instrumentos, com enfoques teóricos e históricos, além de exercícios para desenvolvimento motorico. Também devido ao pensamento iluminista que se espalhara pela Europa desde as primeiras décadas do século XVIII, ampliando o gosto pela categorização e registro enciclopédico do conhecimento, o Século das Luzes viu surgir variados tratados de música, puramente teóricos ou teórico-práticos²⁶, os quais, de maneira mais ou menos

²⁵ Na prática musical, nos referimos a *microdinâmicas* quando tratamos de variações de intensidades que ocorrem de um som para outro, ou de um pequeno grupo de sons para outro. Assim, um trecho melódico será formado por um determinado número de notas, e cada uma, ou um pequeno grupo delas, deverá apresentar uma intensidade própria, de modo que, pela sua sequência, ofereçam crescendos e decrescendos sonoros. É por meio do uso adequado dessas micro gradações que os músicos são capazes de delinear as melodias, valorizando dinamicamente determinadas notas, seja por sua informação harmônica, por sua altura, por sua qualidade rítmica ou, no caso da música vocal, pelo texto ao qual correspondem. Na voz, nos sopros e nos arcos é possível, ainda, variar a gradação de intensidade em um mesmo som mais longo. Por exemplo, o recurso de *messa di voce*, um dos frutos da técnica bel cantista do Barroco, consiste em um controlado e expressivo crescendo até um clímax, seguido de um decrescendo, tudo sobre uma mesma nota. Na música, o lirismo, sobre o que discorreremos na próxima seção, seria a propriedade natural e melódica da voz cantada, que define e delinea cada melodia pelo uso intrínseco de micro gradações, um princípio que foi gradativamente transferido para a música instrumental, que passou a mimetizar o canto essencialmente por meio desse recurso. As microdinâmicas são, portanto, a chave para o lirismo.

²⁶ Alguns exemplos são os tratados de canto de Anselm Bayly (1771) e Joseph Corfe (1799), de violino de Francesco Geminiani (1751), de flauta de Johann Joachim Quantz (1752), de teclas de Daniel Gottlob Türk (1789), de harmonia de Jean-Philippe Rameau (1722) e de história e teoria musicais de Alexander Malcolm (1721), além dos tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e G. Mancini citados no texto.

explícita, refletiam a estética musical do período. Se desde a retomada do conceito dos afetos gregos no século XVI o objetivo da música era despertar nos ouvintes sentimentos e estados de espírito diversos, a recomendação de Leopold Mozart (1719-1787) em seu *Tratado sobre uma escola fundamental de violino*, de 1756, para que se toque com sentimento e imersão nos afetos (1787, p. 258) soa plenamente condizente com sua época. Ao mesmo tempo, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) no *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, de 1753, em suas orientações iniciais aos tecladistas recomenda: “Havendo oportunidade, o estudo simultâneo do canto, bem como a audição atenta de bons cantores, será muito útil e também facilitará o aprendizado do teclado” (2009, p. 28).

Apesar do desenvolvimento idiomático característico nas escritas para instrumentos a partir do Barroco, o ideal expressivo do período como um todo, calcado no canto retórico e mimético, foi levado para os instrumentos pelos compositores por meio de uma escrita lírico-melódica recorrente, ainda que dividindo espaço com a nova linguagem instrumental típica. A observação de escritos estéticos de importantes autores entre os séculos XVI e XVIII, alguns dos quais expostos anteriormente, revela o enlace entre a estética da música de meados dos 1500 com aquela setecentista, já em pleno Iluminismo, expondo uma continuidade de entendimento da expressão musical como retórica vocal, essencialmente inalterado por mais de dois séculos. Por tais observações desvela-se o fato de que a declamação, transmutada em melodismo nos setecentos, e a retórica persistiram como essência de toda a música do período. Como consequência, a vocalidade – ou a expressão de caráter vocal – constituiu o grande ideal, ainda que utópico pela falta da palavra, da escrita para instrumentos nos períodos barroco e clássico.

A busca da poesia pela *mimesis* e pelo consequente mover de afetos na alma humana, transplantada para a música vocal por meio da melodia, chegou aos instrumentos, que, da mesma forma, seguiram almejando uma idealizada fusão entre palavras e sons. O processo de crescente aspiração da música instrumental pela expressão da voz cantada levou ao surgimento de um novo tipo de música para instrumentos, mais nitidamente percebido a partir das últimas três décadas dos seiscentos, que hoje entendemos como a

música instrumental do Barroco tardio e Classicismo, sobre a qual diz Chiantore:

O que se criou foi algo completamente novo, distinto de tudo aquilo que a música instrumental havia representado até então e, ao mesmo tempo, curiosamente ligado à relação entre música e texto. A aspiração a uma música de tipo vocal [...] assumiu em princípio as formas de uma nostalgia daquela unidade entre a língua e a arte dos sons que jamais pôde realizar-se completamente (2001, p. 95, t.n.).

As mudanças estéticas radicais iniciadas na literatura alemã, prenunciadas pelo movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*) na década de 1770, foram as grandes responsáveis por um novo entendimento da música na virada para o século XIX. A partir das últimas décadas dos setecentos iniciou-se a transmutação do princípio da imitação da realidade em um princípio de expressão da individualidade, e com essa valorização do criador, que seria tão cara ao Romantismo, surgiu também a ânsia pela transcendência dessa mesma realidade. O princípio da arte enquanto transcendência, passando pela irreabilidade dos mundos fantásticos, teve seu principal desdobramento na arte dos sons na forma de uma inédita ultra valorização da música instrumental, a qual seria, dentro daquela nova concepção, a manifestação artística máxima, eleita como tal justamente por sua imaterialidade. Os novos heróis musicais seriam aqueles cuja produção estivesse fortemente vinculada à música instrumental, ainda que eles próprios seguissem almejando cotidianamente a expressão vocal. Os instrumentos continuaram apresentando vínculos com a vocalidade, mas de um modo cada vez mais estilizado e livre das obrigatoriedades estéticas dos séculos anteriores. Apesar desse novo contexto, no meio musical prático perdurou ainda por décadas, mesmo entre as novas gerações, a concepção da função diretamente imitativa dos instrumentos em relação à voz. Charles de Bériot (1802-1870), por exemplo, escreveu no prefácio de seu *Método de Violino* em 1858:

Sendo a música essencialmente a linguagem do sentimento, suas melodias são sempre imbuídas de um certo sentido poético – um discurso, seja real ou imaginário, o qual o violinista deve constantemente manter em mente de modo que seu arco possa

reproduzir seus acentos, sua prosódia, sua pontuação. Em suma, ele deve levar seu instrumento a falar (1899, não paginado, t.n.).

Apesar da definição da música como *linguagem do sentimento* denunciar a vertente romântica do violinista e compositor belga, a descrição da função do instrumento como sendo a de *falar* por meio dos sons, a partir do entendimento da música como arte retórica, conecta seu discurso à essência do pensamento musical dos três séculos anteriores, grosso modo. Os dizeres de Bériot espelham um panorama mais amplo, que nos mostra um século XIX ainda fortemente conectado à ideia da música como discurso, uma mostra da influência perene da música vocal sobre outra que, oficialmente, já havia se libertado de seu antigo jugo. A concepção da música enquanto arte retórica, e, portanto, a conexão em maior ou menor grau dessa arte com a linguagem, só perderá espaço, de fato, ao longo do processo de enfraquecimento do sistema tonal, que culminará nas técnicas radicais de vanguarda do século XX, as quais sistematicamente negarão o tonalismo. Ainda assim, mesmo hoje, pode-se dizer que toda a música que seja composta com forte viés tonal continua sendo uma música fortemente retórica e discursiva. E toda a música instrumental marcadamente tonal que ainda venha a surgir, será uma música que mostrará algo do vínculo centenário – para não dizer milenar – entre música cantada e música tocada.

A compreensão da profundidade das ligações estéticas e técnicas entre voz e instrumentos, realizadas de maneira incisiva ao longo do Barroco e além, leva-nos ao entendimento de que tal enlace entre esses dois universos se dá por meio de desdobramentos muito próximos de um mesmo princípio. Os instrumentos, que surgiram a partir de um vislumbre e de uma necessidade de extensão da voz humana para além do próprio corpo, por milênios permaneceram subordinados a esta, para, finalmente, passarem por um processo de independência e valoração de suas possibilidades intrínsecas, o que só ocorreu há pouco mais de dois séculos, de modo que ainda vivemos, historicamente, a aurora da independência plena da música instrumental em todos os níveis. Foram as mentes seiscentistas que, apoiadas em eventos que remontam à última fase da música do Renascimento, iniciaram de fato o

processo de desnudamento das belezas e possibilidades expressivas dos instrumentos, a eles lançando olhares diferenciados, só possíveis a partir daquele momento. O Barroco nos legou a entidade instrumental e as bases idiomáticas de cada família de instrumentos, que passaram por um processo de ganho gradual de independência a partir dali. À parte da música que se faça nesses *objetos sonoros*, os instrumentos continuam nos lembrando de suas origens e de seus propósitos, e sua essência vocal geradora nunca poderá ser esquecida.

1.3 ENTRE O FORTE E O PIANO: EM BUSCA DO LIRISMO

*É já tarde, e regalam-se os convivas
De iguais porções de opíparos manjares.
Tange na lira Apolo, e as Musas cantam
Com suave cadência e melodia.*

Homero,
Ilíada (Livro I)

Grande parte da expressão musical barroca apoiou-se em um conceito ao mesmo tempo claro e enevoado: o lirismo. O termo originalmente conectava-se com o próprio fazer poético-musical grego, sendo a lira o instrumento apolíneo de invocação da beleza, sempre representado junto a Erato, a amável musa da poesia, e ocasionalmente também associado a Euterpe, a musa da música, literalmente a “doadora dos prazeres”. Esse instrumento de cordas, simples em sua estrutura, traz em si uma série de símbolos a partir de suas associações mitológicas originais. Tradicionalmente a lira opunha-se em caráter ao aulos, uma flauta bifurcada associada às festividades dionisiacas e seus simbolismos orgíacos, pela suavidade de sons que remetiam à elevação espiritual, à beleza elevada e pura, e, em última instância, ao triunfo da vida sobre a morte. Apolo – que com seu instrumento trazia ao mundo a luz e a sabedoria – lega sua lira a Orfeu, seu filho, que com ela podia acalmar as feras, silenciar o canto sedutor das sereias e mesmo convencer Caronte, o barqueiro, a atravessá-lo com vida para o mundo dos mortos. A lira é o próprio símbolo da suavidade, da espiritualidade e do encantamento, e representa “a própria faculdade expressiva do homem” (FRIEDMAN, 1988, p. 137, t.n.).

O mito de Orfeu, tão intimamente conectado à música, é invocado no ambiente de retomada de uma declamação grega idealizada ao longo das últimas décadas dos quinhentos na Itália, e, de imediato, serve de enredo para duas obras diretamente ligadas ao nascimento da ópera: *Euridice* (1600), com música de Jacopo Peri e libreto de Ottavio Rinuccini (1562-1621), e *L’Orfeo* (1607), com música de Claudio Monteverdi e libreto de Alessandro Striggio

(1573-1630). O apelo da divindade que com sua harpa mágica era capaz de viajar ao mundo dos mortos em busca de sua amada, parecia irresistível àqueles artistas, em um momento no qual exatamente o casamento entre palavra e música era entendido como a expressão musical máxima, e toda uma nova maneira de conceber o próprio canto fazia-se corrente na virada para o século XVII, maneira esta que o aproximava da fala, com o propósito de valorizar o texto e despertar mais imediatamente os afetos nos ouvintes. É a própria Música, com sua lira dourada, que abre a obra de Monteverdi, apresentando-se e mostrando-se desejosa de contar a história de Orfeu:

[...]
*Eu sou a Música, que com doces acentos
 Sei tranquilizar cada coração perturbado,
 E ora com uma nobre ira, ora com amor,
 Posso inflamar as mentes mais gélidas.*

*Cantando com minha cítara dourada
 Apraz-me encantar os ouvidos mortais,
 E desta maneira inspiro mesmo a alma
 Com a doce harmonia da lira celestial*²⁷.
 [...]

Essas palavras de Striggio revelam muito do pensamento da época sobre a própria função da música: ela própria, encarnada, fala de seus poderes de encantamento por meio de sentimentos que é capaz de despertar nos ouvintes, inundando seus corações, mentes e almas com variados afetos. E sua lira dourada é o símbolo desse poder, o mesmo que conferia a Orfeu tantas capacidades encantatórias.

Desde o *melos* grego, música e poesia, artes irmãs, caminham em proximidade, influenciando-se mutuamente. Ao tratarmos de lirismo transitamos, naturalmente, por um terreno insólito pertencente simultaneamente a essas duas artes, daí a associação direta do lirismo com a música vocal, o mais claro ponto de encontro entre elas. A poesia é tanto mais lírica quanto mais seus conteúdos subjetivos forem expressos em um texto com uma musicalidade natural, com cadenciamentos rítmicos quase musicais

²⁷ Texto retirado do site: <http://armida.unimi.it/bitstream/2170/1458/1/L'Orfeo.pdf>. Acesso em 14 mar. 2016. Tradução de nossa autoria.

e, por vezes, com combinações e sequências de fonemas cuidadosamente estruturados nas palavras, a fim de atingir expressivos efeitos de aliteração. Por outro lado, a música, mesmo aquela sem voz, tanto mais será lírica quanto mais lembrar o próprio canto, uma vez que é pela voz que a poesia se manifesta, e uma melodia fortemente lírica tem a capacidade de evocar atmosferas poéticas, mesmo que nenhuma palavra seja pronunciada.

O lirismo natural dos poemas estimulou muitos compositores a conceber versões musicais de poemas prediletos. Mesmo os poetas parecem ser conscientes da estreita relação entre poesia e música, já que muitos deles escrevem versos imbuídos de efeitos fônicos. O poeta escolhe, consciente ou intuitivamente, padrões de vogais escuras ou reluzentes e consoantes suaves ou explosivas, assim como movimentos lânguidos ou dramáticos e ritmos corretos, para conseguir uma expressividade que embeleze as ideias transmitidas. [...] Por outro lado, o compositor é impulsionado a recriar essa expressividade lírica utilizando um vasto repertório de recursos musicais (QUIROZ, 1996, p. 491-492, t.n.).

A música vocal é, por origem e definição, uma arte lírica, e a instrumental, durante séculos, com maior ou menor intensidade, almejou atingir a expressão da música cantada. A busca pelo lirismo é, antes de tudo, uma empreitada da música instrumental pura, desprovida de texto, mas ansiosa por expressar-se tal qual o canto. Em toda a História da música no Ocidente, o momento no qual tal demanda da música instrumental é mais claramente sentida é justamente ao longo dos séculos XVII e XVIII, com desdobramentos estilizados dentro de uma outra estética no século XIX. Como já vimos, a música vocal sempre fora a música principal desde os tempos clássicos, e quando a isso se somou o advento do canto monódico de caráter declamado, na virada para os seiscentos, iniciou-se algo próximo a uma era de ouro da música vocal. A valorização da poesia cantada atingiu seu auge em um primeiro momento na transição para o Barroco e grande parte do século XVII, graças ao canto a uma única voz que se entregava à tarefa de enfatizar o texto por meio da flexibilidade agógica declamatória, e, em um segundo momento, no trecho final do Barroco e no Classicismo, pela consolidação do melodismo mais métrico e ritmicamente menos livre, em oposição ao recitativo, que consistiu em uma simplificação quase didática da declamação

do primeiro Barroco. O canto, na tradição dos seiscentos e setecentos, trazia em sua constituição os elementos primordiais da declamação e do melodismo puro, e são justamente esses parâmetros que são perseguidos pela música instrumental nos diversos momentos em que pretende degustar algo da expressividade do canto, buscando imitar o lirismo vocal pela liberdade agógica e pela condução dinâmica precisa na construção dos *cantabili*.

Tal qual Orfeu fizera tantas vezes com sua lira, ou em uma associação mais pertinente, tal qual Lorelei, que enfeitiçava os navegantes no rio Reno com seu canto envolvente, à música vocal de princípios do Barroco era destinada a tarefa de encantar o ouvinte e despertar em seu íntimo diversos sentimentos propostos pelo texto. A música era entendida ao mesmo tempo como serva da palavra e como seu principal elemento potencializador de expressão: os sons musicais por si mesmos, segundo tal concepção, não tinham grande potencial de despertar afetos, mas quando combinados com a poesia transformavam-se em elemento altamente comunicador, de modo que a combinação de som e palavra constituía o epítome da expressão musical. A música, assim, carregava a retórica da palavra, enriquecendo-a e, de certo modo, pretendendo tomá-la para si. Esse novo canto monódico que dava seus primeiros passos desde o último quarto do século XVI mostrava-se, pois, grandemente retórico, um canto que

[...] se configura a partir de uma modulação que encontra nas formas da fala, do dizer, sua matéria-prima, seu ponto de partida, de modo que as inflexões afetivas próprias da fala são seu suposto e substrato. Inequivocamente, um canto com tais características tende a fazer-se apto para o teatro, para ações dramáticas, de sorte que não se incorre em qualquer equívoco teórico ao se afirmar que a monodia nascida no século XVI é proto-cênica (MULLER, 2006, p. 75).

Guardadas as proporções e adaptações a um período diverso, esse mesmo princípio de um canto, ou de um melodismo na música instrumental, baseado no discurso falado, continuará ainda em vigor de maneira clara até o século XVIII, e de algum modo ainda influenciará a música posterior, mesmo ao longo de um século que assistiu aos alargamentos tonais e consequente enfraquecimento dos laços entre tonalismo e retórica, algo tão fundamental

para a música barroca e clássica. Um exemplo desse pensamento encontramos nos dizeres de Francesco Geminiani (1687-1762), que em seu *Tratado sobre o bom gosto na música*, de 1749, discorre sobre elementos que ele nomeia de *ornamentos de expressão*, sendo o *piano* e o *forte* os de número 9 e 10 da lista:

Eles são ambos extremamente necessários para expressar a intenção da melodia; e como toda boa música deve ser composta em imitação do discurso, esses dois ornamentos são destinados a produzir os mesmos efeitos que um orador produz ao elevar e diminuir sua voz (1749, p. 3, t.n.)²⁸.

Se hoje podemos entender o lirismo na música praticamente como sinônimo de um bom melodismo, no contexto do princípio do século XVII é necessária uma contextualização para o termo, exatamente por conta desse ambiente e desse novo canto. Naquele momento a música vocal, por ser essencialmente recitada, recorrentemente não apresentava melodias muito demarcadas, e estas não eram concebidas com o propósito de serem memoráveis, quase como um elemento independente do próprio canto, tal como passará a ocorrer de maneira cada vez mais incisiva a partir do trecho final do Barroco, já no século XVIII. O melodismo do primeiro barroco trazia muito de uma liberdade métrica, justamente para se adaptar às conduções prosódicas naturais das palavras. Existia um pulso organizador, mas as figurações rítmicas internas das linhas do canto comportavam grande liberdade agógica, de modo que o lirismo deste período está grandemente vinculado a tal liberdade e, por consequência, em certa medida também ao improviso. Ao mesmo tempo, a voz era explorada em toda sua gama de acentuações, crescendos e decrescendos, contrastes timbrísticos e dinâmicos de todos os tipos. O uso consciente e profundo das possibilidades dinâmicas da voz consistia, juntamente com a exploração das regiões vocais por parte dos compositores, no grande elemento expressivo da música vocal.

²⁸ Atentemos para o fato de que, neste trecho, Geminiani não se refere explicitamente a qualquer tipo específico de música, mas apenas à melodia como um todo. Considerando que o compositor teve sua produção mais voltada para a música instrumental, podemos supor que ele defendia o princípio do melodismo enquanto imitação do discurso também na música sem texto, de acordo com o pensamento corrente no período.

Pois foi justamente na maleabilidade da voz humana cantada que residiu a base da expressão musical de todo o Barroco, em particular ao longo de seu primeiro século, uma maleabilidade que permitia delineamentos expressivos baseados em dois grandes parâmetros: dinâmica e agógica. O lirismo, para a música do período, consistia essencialmente na maneira como a voz cantada se comportava, a maneira pela qual utilizava acentos rítmicos e de intensidade para valorizar certas palavras e certas sílabas, e a maneira como, por meio de crescendos e decrescendos, cada clímax expressivo das frases era atingido. Mais do que contrastes entre fortes e pianos, a grande expressão residia na construção frásica, no delinear melódico por meio de sonoridades que graduavam em dinâmica. Todas as ênfases dadas às palavras ou sílabas, predelineadas pelo compositor em termos de alturas, ritmos e ornamentos, só tinham efeito – e só despertavam afetos – quando o cantor dominava a arte do uso das dinâmicas, completando o delinear expressivo com gradações e acentuações muito bem calculadas. Assim como tradicionalmente um orador deve evitar que sua fala seja linear ou monótona, utilizando variações de velocidade e acentuações nas frases, o cantor deveria igualmente evitar a todo custo a monotonia de seu canto, sabendo como dotar as melodias de grande expressão por meio de variações nas inflexões métricas e de intensidade.

A busca pelo lirismo, portanto, vinculava-se a uma busca pelas gradações, pelas nuances de dinâmicas que podiam ser conseguidas entre um som *forte* e outro *piano*, uma vez que o clímax de cada frase só poderia ser atingido por meio de delineamentos que traziam em si algo de agógica e muito de dinâmica. Só podemos falar em uma busca, entretanto, se considerarmos a música instrumental e seus anseios estéticos de maneira mais plena nos seiscentos, uma vez que a música vocal, antes de tudo por trazer em si o lirismo da poesia, era naturalmente uma manifestação musical lírica, e os delineamentos dinâmicos funcionavam como um acréscimo expressivo ao que já era naturalmente *encantador*. Para os instrumentos, imitar a voz significava tratar a melodia da maneira mais expressiva possível, para que, ainda que vagamente, houvesse alguma compensação pela ausência da palavra. Restava a eles, pois, utilizar com maestria os recursos agógicos – em momentos mais

carregados de construções retóricas – e reforçar os contornos melódicos naturais com o uso acertado das conduções de dinâmicas, nota após nota, calibrando em tempo real as relações de intensidade entre cada som, ou seja, dominando a arte da construção melódica pelas microdinâmicas. Fazia parte das abordagens didáticas de Johann Sebastian Bach (1685-1750), por exemplo, a composição de obras voltadas, entre outras propostas, ao estudo do *cantabile*. Em sua coleção de *Invenções e Sinfonias* para teclado, composta na década de 1720, uma nota introdutória esclarece os propósitos do conjunto, deixando claro que elas se destinavam, “acima de tudo, a desenvolver a arte do toque *cantabile*” (BACH, 1745, não paginado, t.n.)²⁹.

A fascinação exercida pelo canto, assim, era em algum grau conseguida na música instrumental, antes de tudo, pela magistral condução melódica, a qual, por sua vez, era atingida pela sensibilidade agógico-discursiva e, principalmente, pelo virtualmente perfeito equilíbrio das microdinâmicas em cada trecho melódico, evocando significados poéticos indiretos, construindo e atingindo cada clímax de frase, resolvendo apropriadamente cada tensão por meio de um decrescendo. O que aqui nomeamos de *intensidade* apropriada para cada nota de uma melodia para a construção de um bom *cantabile*, Carl Philipp Emanuel Bach, em seu *Ensaio...* de 1753, nomeia de *pressão*, advertindo o executante sobre a prática errônea de tecladistas de seu tempo de utilizar demasiadamente trinados em trechos melódicos de caráter cantante, pois tal ornamento tende a quebrar o *cantabile* e, conseqüentemente, a expressão da melodia; ele nos fala sobre uma *pressão* ideal de cada nota a fim de atingir o caráter cantado:

É curioso que, geralmente, as melhores passagens *cantabile* tenham que ser arruinadas por uma maneira de tocar incorreta. A maioria dos erros ocorre com notas longas e presas. Quer-se tirá-las do esquecimento por meio de trinados. O ouvido mal habituado quer sempre conservar a melhor impressão. Não

²⁹ O manuscrito dessa obra que sobreviveu até nossos dias é uma cópia de um certo Darnköhler feita por volta de 1745, e traz o título em francês, indicando tratar-se de peças destinadas ao *clavecin*, ou seja, o cravo. Devemos considerar, entretanto, que o desenvolvimento do *cantabile* e de um toque expressivo dependia do estudo em um instrumento dinamicamente responsivo, e esse é um dos motivos que fizeram com que Bach tivesse uma particular predileção pelo clavicórdio, o único teclado a ele disponível naquele momento que oferecia gradações de dinâmica pelo toque, como veremos na próxima seção.

percebe nada, além do ruído. Vê-se, portanto, que aqueles que cometem esse erro nem podem pensar cantando³⁰, nem sabem atribuir a cada nota a sua pressão e duração próprias. Tanto no clavicórdio quanto no cravo, as notas ressoarão se não forem tocadas muito rapidamente, ainda que um instrumento possa se prestar melhor a isso do que outro. O clavicórdio é pouco difundido entre os franceses, que, portanto, compõem suas peças principalmente para o cravo. Apesar disso, elas são cheias de ligaduras e notas presas, que eles indicam por ligaduras em profusão. Ainda que o andamento seja muito lento e o instrumento muito ruim quanto à ressonância apropriada, em um trecho que deveria ser executado de maneira ligada e suave, sempre é pior desfigurá-lo com trinados do que perder um pouco da ressonância de uma nota, que será largamente compensada por uma execução correta (2009, p. 93).

Reconhecendo o clavicórdio como um instrumento mais apropriado do que o cravo para a execução do *cantabile*, Carl Philipp, como em outros trechos de seu *Ensaio...*, remete-se à estética de seu tempo e, a rigor, mais ainda à do século anterior, admitindo que um teclado que possibilitasse as diferenciações de *pressão*, ou, em termos mais atuais, o controle da microdinâmica, era aquele mais adequado à imitação da voz, expondo claramente uma problemática técnica (o uso excessivo de trinados pelos executantes) que causava uma manifestação sonora inapropriada ao próprio ideal estético de então (o “arruinar” das passagens em *cantabile* e, assim, a perda do lirismo).

Se é possível arriscar alguma conclusão momentânea, nos atrevemos: a busca pelo lirismo, uma das grandes ânsias da música instrumental do período da prática comum, é, acima de tudo, realizada pelo domínio do uso das microdinâmicas nas construções melódicas, a partir da consciência e da destreza técnica por parte do instrumentista, habilidades que lhe permitem explorar uma série de gradações entre patamares dinâmicos mais extremos, isto é, utilizar dinâmicas variadas entre um *forte* e um *piano*. Pois é nos meandros da delineação melódica apropriada que um instrumento pode vir a se expressar de uma maneira mais próxima da voz humana, sendo capaz de extrair de cada trecho melódico o máximo de sua expressão e, assim, cantar, ainda que sem palavras. Trata-se de uma conclusão aparentemente

³⁰ Pensar cantando seria o mesmo que tocar imitando o canto.

simples, e, de fato, modesta, ainda mais diante de uma irresolução estética permanente para os instrumentos, especialmente no século XVII e consideravelmente ainda no XVIII. Tal conclusão arriscada, contudo, e ao que parece, constitui o melhor mapa para essa busca.

1.4 ILUMINANDO LACUNAS E CAMINHOS: O CLAVICÓRDIO

*Comece com o cravo...
Coroe sua carreira com o clavicórdio.
...em um clavicórdio...– suave e responsivo
a cada suspiro da alma – você deverá encontrar
a caixa de ressonância do seu coração.
Aquele que, sentado ao clavicórdio,
anseia por um cravo, não tem coração,
é um desastrado, estando defronte ao Reno
anseia por um riacho de lagostas.*

Christian Friedrich Daniel Schubart,
Rapsódias Musicais (Livro III), 1786

Girolamo Frescobaldi (1583-1643), no prefácio de seu primeiro livro de *Toccate e Partite d'intavolatura* para teclado de 1615, recomendou que suas obras não fossem executadas a partir da rigidez de pulsação, mas de maneira flexível, a fim de obter a mesma fluidez dos “madrigais modernos”, de modo que a rítmica seguisse as intenções dos afetos (1615, não paginado). A preocupação do compositor com o apropriado inflexionar agógico de sua obra explica-se para além da prática de liberdade métrica corrente no período: ela denota a atenção para uma problemática mais profunda que permeava o universo das teclas naquele momento, e que ainda perduraria até o século seguinte.

Os três principais instrumentos de teclado em uso desde antes do Barroco e ao longo de todo o século XVII foram o cravo, o órgão e o clavicórdio. Os dois primeiros eram instrumentos sofisticados, com mecanismos complexos, em particular o grande órgão de tubos nas igrejas e catedrais, um instrumento de proporções gigantescas. Nenhum deles, porém, era capaz de oferecer controle de dinâmicas pelo toque, possibilitando apenas efeitos de regulação ou de acoplamento de teclados que possibilitavam a mudança de dinâmica em blocos. Já o clavicórdio, no outro extremo, era um instrumento simples, mas com um importante diferencial: por meio do toque no teclado era possível não apenas a gradação dinâmica, como ainda a realização de um vibrato altamente expressivo. Esse instrumento, porém, possuía um alcance

sonoro bastante limitado, sendo inviável para qualquer tipo de execução pública. Os dois grandes instrumentos com pleno poder de volume e projeção dos sons utilizados no cotidiano eram incapazes, assim, de colocarem-se lado a lado dos outros instrumentos solistas típicos, de arcos e sopros, no que se referia à imitação da voz, uma vez que não permitiam o contorno das melodias por meio das microdinâmicas. Na primeira parte de seu *Ensaio...*, mesmo sendo um defensor das possibilidades expressivas do cravo, Carl Philipp Emanuel Bach resvalou na questão aqui tratada ao afirmar que no cravo “não há possibilidade de sustentar o som por muito tempo, ou de fazê-lo crescer ou decrescer, o que se chama com razão exprimir pictoricamente a sombra e a luz” (2009, p. 135). Apesar de escrever isso já em uma época em que as “barroquices” iam sendo cada vez mais mal vistas pelas novas gerações, Carl Philipp colocou-se como convicto criador vinculado à tradição ao localizar no cravo uma limitação diante da expressividade que havia sido – e que de certo modo continuava a ser, em um período de influências estilísticas diversas e concentradas – essencial à música barroca, ao associar os sons com o aspecto visual, ao evocar a importância dessas luzes e sombras sonoras na construção da dramaticidade, ao referir-se, enfim, ao contraste como elemento expressivo. E é justamente o clavicórdio que o compositor exalta como um instrumento essencial para se “aprender a boa execução” (2009, p. 27) e o refinamento de toque, enquanto que o cravo deveria ser estudado para estimular o ganho de força nos dedos. O *Ensaio...* de Carl Philipp consiste, de fato, em um dos documentos mais ricos sobre o universo das teclas no século XVIII, e nos mostra um especialista e criador bastante lúcido quanto às possibilidades de cada instrumento disponível naquele momento, inclusive o fortepiano, que apenas poucos anos antes havia atingido um melhor patamar técnico de construção na Alemanha, fazendo com que o instrumento passasse a dar passos mais largos rumo a uma maior aceitação. Sobre isso, e ainda sobre a comparação entre os teclados, essa passagem do *Ensaio...* é bastante elucidativa:

Há muitos tipos de teclado, alguns dos quais são pouco conhecidos, seja por suas deficiências, seja por não terem sido ainda difundidos por toda parte, mas dois tipos principalmente,

o cravo e o clavicórdio, são os que têm recebido maior aprovação. O primeiro geralmente se usa em conjunto com outros instrumentos, e o outro para tocar sozinho. O fortepiano, mais recente, quando é resistente e bem construído, tem muitas vantagens, ainda que sua utilização exija um estudo especial³¹, o que não ocorre sem dificuldade. O fortepiano soa bem quando tocado sozinho ou em conjuntos não muito numerosos; no entanto, creio que um bom clavicórdio, exceto por sua sonoridade mais fraca, tem as mesmas vantagens de um fortepiano, podendo ainda expressar o *portato* e o *vibrato*, pois, depois que se toca a tecla, pode-se ainda pressioná-la. Portanto, o clavicórdio é o instrumento por meio do qual melhor se pode avaliar um tecladista (2009, p. 25-26).

As palavras de C. Ph. E. Bach continuaram ressoando, e ecoaram nos dizeres de Daniel Gottlob Türk (1750-1813), encontrados em seu tratado *Escola de teclado* de 1789:

Para o aprendizado, o clavicórdio é inegavelmente o mais indicado, ao menos no início; porque nenhum outro instrumento de teclado é mais apropriado para se atingir sutilezas de expressão. Posteriormente, será vantajoso se for possível possuir um cravo ou um bom fortepiano, porque os dedos ganham mais força e elasticidade pelo estudo nesses instrumentos (1789, p. 11, t.n.).

Esse pequeno instrumento – que nas últimas décadas tem sido mais largamente replicado, estudado e apreciado – teve, a despeito de suas limitações de alcance sonoro, um tempo de vida contínuo de mais de quatro séculos. Em relação à sua origem, é virtualmente impossível rastrear seus primeiros passos. O que se tem por consenso é que o clavicórdio muito provavelmente evoluiu do monocórdio, mais precisamente das tentativas de fazer soar esse instrumento com algum tipo de teclado primitivo.

Sebastian Virdung, um sacerdote alemão, teórico e compositor, bem como o autor do primeiro manual impresso sobre

³¹ Já no artigo de Maffei sobre a invenção do fortepiano, publicado em 1711 e em 1719 na Itália, e como veremos mais à frente, está expressa a necessidade de um estudo diferenciado para obter resultados satisfatórios nesse novo instrumento, como uma resposta a críticas imediatas a suas possibilidades sonoras. O fortepiano permaneceu pouco divulgado nesse primeiro meio século de vida não só por questões de construção (especialmente por limitações de construtores não italianos, que acabaram por reinventar o mecanismo de Cristofori, em geral sem sequer ter contato com um instrumento original), mas também, em grande parte, pelo simples fato de ser um instrumento bastante diferente dos teclados de então, de modo que os instrumentistas demoraram em se dedicar a descobrir suas peculiaridades.

instrumentos musicais, *Musica getutscht* (Basle, 1511), admitiu que ele não sabia nem quem foi o inventor do clavicórdio nem quem deu a ele esse nome. Ele presumiu que o instrumento evoluiu do monocórdio, o qual ele disse ter sido inventado por Guido d'Arezzo (BRAUCHLI, 1998, p. 8, t.n.).

Talvez Virdung não tenha conhecido um tratado bem mais antigo, ou não tenha associado um certo instrumento nele descrito àquele que ele conhecia como clavicórdio, uma vez que

O primeiro documento sobre um mecanismo tangencial e desenvolvido encontra-se na transcrição de Henri Arnaut de Zwolle, feita no século XV, do tratado de teoria musical e construção de instrumentos [*Speculum musicae*] atribuído a Jacob de Liege [c.1260-c.1330]. Esse tratado menciona um instrumento retangular com uma placa de som tensionada e feita de madeira fina, e um conjunto de cordas afináveis dispostas perpendicularmente a um mecanismo tangencial com finas lâminas de bronze ao final de teclas de madeira modelada. Controlados por um teclado (na sua maioria) cromático de 12 sons por conjunto, esses instrumentos de princípios dos 1400 (e possivelmente final dos 1300) representam o primeiro instrumento de teclado em sua forma “moderna”. Foi esse *design* que ficou conhecido como *clavicórdio*, o primeiro instrumento de teclas nomeado (PILLOW, 2014, p. 8, t.n.).

Os primeiros clavicórdios eram trasteados³², o que significava que cada par de cordas podia ser tangenciado por uma ou mais teclas: um mecanismo alterava momentaneamente o comprimento dos trechos das cordas, e a tecla correspondente tocava aquele trecho alterado. Esse sistema trazia alguns inconvenientes, pois como cada par de cordas era destinado a algumas teclas (de duas a quatro), certas notas não podiam ser executadas simultaneamente, dificultando e limitando as ações acórdicas. Apesar disso, foi só em fins do século XVII que apareceram os primeiros modelos de clavicórdios não trasteados, ou seja, com um par de cordas destinado a cada tecla (RIPIN et al., 2001, não paginado), o que muito contribuiu para a maior aceitação e popularização do instrumento:

³² Na literatura, o termo *trasteado* tem seu equivalente em inglês no termo *fretted*, enquanto que no alemão utiliza-se *gebunden*. Ao mesmo tempo, os termos *unfretted* e *bundfrei* são equivalentes de *não trasteado*.

Já em 1713 Mattheson³³ destacou o clavicórdio como o ‘amado acima de todos’ os outros instrumentos de teclado, e o declarou superior para a tocar ‘overtures, sonatas, tocatas, suítes, etc’, por ele permitir a produção de um ‘estilo cantante’ de execução. [...] É justamente nesse aspecto que o clavicórdio supera em contraste (para citar Mattheson novamente) o ‘sempre igualmente sonoro, ressonante cravo’. Essa ênfase no estilo cantante, com nuances dinâmicas explicitamente requeridas, anuncia o período no qual o clavicórdio começou a ter uma literatura própria e clavicórdios maiores foram feitos pela primeira vez (RIPIN et al., 2001, não paginado, t.n.).

Nesse instrumento, “amado acima de todos”, não existe um mecanismo intermediário entre o teclado e as cordas, de modo que quando uma tecla é pressionada pelo instrumentista sua outra extremidade sobe e toca a corda diretamente. Assim, o controle de dinâmicas é realizado a partir do domínio da pressão que se exerce diretamente na tecla, e a resistência da própria corda é imediatamente sentida pelo executante. Nas palavras de d’Alessandro, algo bastante peculiar do clavicórdio

[...] é o contato íntimo entre dedo e corda, mediado pela tecla. Isso resulta em um controle direto e contínuo da corda por parte do executante, permitindo a mais refinada modulação dos níveis de dinâmica (2010, p. 2173, t.n.).

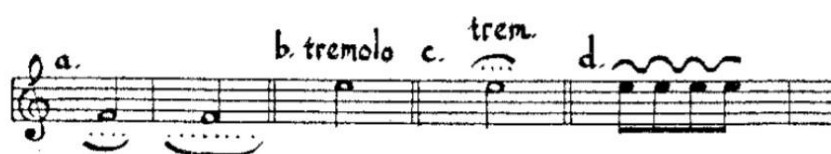
Esse mecanismo simples de extração do som, em conjunto com as proporções reduzidas do instrumento como um todo, fez do clavicórdio um instrumento muito mais barato e simples de construir do que seus pares. O baixo custo de produção certamente contribuiu para sua popularização, mas o apelo do controle dinâmico por meio do toque foi o grande responsável pelo

³³ Johann Mattheson (1681-1764) hoje é lembrado como um dos mais importantes teóricos da música da primeira metade do século XVIII, especialmente em relação à questão da retórica na música, embora tenha sido também compositor. O trecho citado é de sua obra *Das neu-eröffnete Orchestre* (*A orquestra recém-inaugurada*). Mattheson foi um progressista, em geral mais interessado na arte de seu tempo, e é um personagem consideravelmente relevante para o contexto desta pesquisa, pois foi o responsável pela publicação, em 1725, da primeira tradução, realizada por Johann Ulrich König, do artigo de Scipione Maffei sobre o fortepiano de Cristofori (1711), incluindo o esquema do mecanismo, no segundo volume do periódico *Crítica Musica*, em Hamburgo. Tal tradução provavelmente foi a grande responsável por levar ao conhecimento de Gottfried Silbermann, construtor de instrumentos de teclas alemão, a invenção de Cristofori, o que o levou a iniciar seus próprios experimentos relacionados à nova concepção mecânica do fortepiano (PERSONE, 2009, p. 30), o impulso inicial que levou a Alemanha a se tornar um dos territórios, juntamente com Espanha e Portugal, no qual o novo instrumento teve sua melhor recepção desde sua invenção, até a constituição de sua generalizada popularidade por toda a Europa já pela década de 1780.

largo gosto pelo clavicórdio, além de um outro recurso expressivo, o *Bebung*, similar ao vibrato da voz ou dos instrumentos de arco e cordas dedilhadas: justamente pela sensibilidade que o instrumentista tem em relação à corda, é possível realizar um micro movimento na tecla, que gera o vibrato (EHRlich, 1990, p. 11). Esse efeito era comumente guardado pelos compositores para momentos particularmente expressivos, e era devidamente sinalizado³⁴ nas partituras, como nos explica Clark:

A maioria das descrições de *Bebung* concorda quanto à sua maneira de notação – vários pontos abarcados por um arco (Exemplo 1a). Ainda que a *Klavierschule* de Türk também incluía a notação da palavra tremolo em algumas notas (Exemplo 1b), não há exemplos nesta pesquisa de peças para teclado que indiquem o *Bebung* dessa maneira. Entretanto, notas com ambos pontos e tremolo são encontradas frequentemente na música de Gruner, como mostrado no Exemplo 1c. Johann Deysinger, em um tratado de fundamentos da música, inclui uma notação interessante de sons repetidos com uma linha ondulada (Exemplo 1d), indicando que notas com tal indicação devem ser “tocadas ou cantadas quase soluçando ou tremendo” (1983, p. 25, t.n.).

Exemplo 1. A notação do *Bebung*



O século XVIII assistiu ao que provavelmente foi o período mais glorioso do clavicórdio, tendo sido altamente apreciado por grandes compositores, como o caso já citado de C. Ph. E. Bach. Em se tratando de seu pai, as preferências de J. S. Bach no que se referiu aos instrumentos de teclados continua como uma questão polêmica. Em vida, o Mestre de Eisenach era primordialmente lembrado como uma autoridade do órgão, exímio instrumentista e especialista requisitado a opinar sobre projetos e instrumentos novos em igrejas e catedrais de diversas cidades. Hoje

³⁴ O *Bebung* era entendido como um ornamento e, como tal, podia também ser empregado pelo intérprete de acordo com seu julgamento, ainda que não estivesse indicado na partitura.

associamos, tantas vezes de modo automático, sua música de teclas antes de tudo ao cravo. Seu primeiro contato com a versão primordial do fortepiano de Gottfried Silbermann (1683-1753) na década de 1730 causou uma reação negativa, com críticas ao peso do teclado e aos agudos débeis, muito embora o contato posterior, em 1747, com uma versão aprimorada tenha lhe agradado. Alguns registros históricos, não totalmente aceitos como factuais, localizam, entretanto, sua preferência pelo clavicórdio:

[...] em 1775³⁵ o aluno de Bach, Johann Friedrich Agricola [1720-1774], escreveu que seu professor “frequentemente” tocava suas obras para violino solo no clavicórdio, e o primeiro biógrafo de Bach, Johann Nikolaus Forkel [1749-1818], afirmou em 1802 que o clavicórdio era o instrumento de teclas “preferido” de Bach. Estudiosos há tempos desacreditaram ambos os relatos, considerando-os como projeções de um gosto ulterior sobre Bach. David Ledbetter, por exemplo, em seu inigualável livro sobre O Cravo Bem-Temperado, nota que o sentimento nacionalista alemão de Agricola o levou a negar elementos franceses na música de Bach, incluindo o uso do cravo. Ainda assim, diz Ledbetter, as palavras de Forkel “merecem consideração”. [...] Forkel [...] obteve sua informação dos filhos do compositor, Wilhelm Friedemann (1710-1784) e Carl Philipp Emanuel (1744-1788). Eles disseram a Forkel que J. S. Bach considerava o clavicórdio o melhor instrumento para “entretenimento privado³⁶ e estudo”, e poucos estudiosos tem qualquer problema com tal atribuição: o uso do clavicórdio para estudo privado foi atestado por fontes alemãs que remontam mesmo a 1610 (SHERMAN, 2001, não paginado, t.n.).

O relato de Forkel, ao qual Sherman se refere, é o seguinte:

Ele [Bach] gostava mais de tocar o clavicórdio; o cravo, ainda que certamente suscetível a uma muito grande variedade de expressão, não tinha alma suficiente para ele; e, durante sua vida, o piano estava ainda muito em sua infância, e ainda muito mal-acabado³⁷ para satisfazê-lo. Ele, assim, considerava o

³⁵ Talvez haja algum engano por parte do autor em relação a esta data, uma vez que as referências correntes apontam 1774 como o ano de morte de Agricola.

³⁶ Há que se considerar a grande probabilidade de que a destinação do clavicórdio ao uso privado residiu unicamente na característica de sua sonoridade demasiadamente discreta, e não em qualquer característica de timbre, de execução etc.

³⁷ É importante salientar que, como veremos mais detalhadamente adiante, o fortepiano que Bach primeiro conheceu e criticou, na década de 1730, foi um instrumento construído por Gottfried Silbermann, a partir das informações e do diagrama contidos no artigo de Scipione Maffei (1711) sobre a invenção do fortepiano por Bartolomeo Cristofori por volta de 1700, cuja tradução para o alemão foi feita em 1725. Em 1747 Bach experimentou uma versão aprimorada do fortepiano de Silbermann, e o aprovou. A menção de Forkel ao mal acabamento

clavicórdio como o melhor instrumento para estudo e, em geral, para entretenimento musical privado. Ele o considerava mais conveniente à expressão de seus mais refinados pensamentos, e não acreditava ser possível produzir em nenhum cravo ou pianoforte tanta variedade nas gradações de sons quanto nesse instrumento, o qual, na verdade, tem um som pobre³⁸, mas extremamente flexível em pequena escala (apud DAVID; MENDEL, 1998, p. 436, t.n.).

Apesar da polêmica, tudo leva a crer que Bach tinha o clavicórdio em alta conta, à parte de seu gosto pelos outros teclados. Quanto a outros compositores setecentistas de enlevo, sabemos que Joseph Haydn (1732-1809) possuía um clavicórdio não trasteado (JAMES, 1930), ao passo que Stewart-MacDonald (2011), a partir da discussão de gravações especializadas³⁹, expõe a possibilidade bastante plausível de que certas obras de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que também possuía um clavicórdio, possam ter sido concebidas para o instrumento.

O clavicórdio foi tido em alta conta não apenas ao longo do Barroco e Classicismo, sendo que até meados do século XIX, especialmente em solo germânico, ainda era bastante valorizado e popular, um momento no qual mesmo o cravo praticamente já não era utilizado, e definitivamente não mais manufaturado, sendo que apenas a partir da década de 1880 este passou a ser lembrado, e em alguma medida revivido, por grupos de apreciadores de instrumentos renascentistas e barrocos esquecidos, e no século XX passando novamente a despertar interesse por volta da década de 1960 (BRAUCHLI, 1998, p. 1). A predileção, ou ao menos respeito, pelo íntimo clavicórdio ao

do fortepiano diz respeito à primeira tentativa de Silbermann, e não aos instrumentos de Cristofori, que nunca foram conhecidos por Bach.

³⁸ Provavelmente Forkel aqui se refere antes à sonoridade pequena e discreta do clavicórdio, e não às características timbrísticas do instrumento.

³⁹ Um dos discos citados pelo autor é *The Secret Mozart: Works for Clavichord* (Deutsche Harmonia Mundi, 2006), no qual o consagrado cravista e regente Christopher Hogwood (1941-2014) executa, ao clavicórdio, algumas obras de Mozart tradicionalmente vinculadas ao repertório para (forte)piano, mas que devido à escrita e ao caráter, seriam melhor traduzidas pela ambiência sonora intimista e repleta de sutilezas do clavicórdio. As obras executadas nesse disco são: Allegro em sol menor K. 312, Andante e cinco Variações em sol K. 501, Minuetto em ré K. 355, Marche Funebre K. 453a, Fantasia em ré menor K. 397 e Sonata em ré, K. 381, entre outras. O texto do encarte, escrito pelo próprio Hogwood, inicia-se com estes dizeres: “Os que visitam a casa natal de Mozart podem ler uma nota a respeito do pequeno clavicórdio posto em frente a uma parede: ‘Nesse clavicórdio,’ Constanze escreveu, ‘meu marido, ao fim da vida, compôs *Die Zauberflöte* [A Flauta Mágica], *La Clemenza di Tito*, o *Requiem* e uma nova Cantata Massônica num período de cinco meses.”

longo de séculos, por parte de importantes compositores e tecladistas, nos leva de volta à problemática sutilmente exposta por Frescobaldi e C. Ph. E. Bach.

Ao observarmos o pensamento artístico barroco como um todo – com suas predileções por contrastes e dramaticidade, com sua natureza pictórica, teatral e mística, com suas explorações inovadoras das sombras e das ilusões de óptica, com seus exageros propositais utilizados como recurso expressivo e com seu quê de bizarro em tantos momentos –, podemos, primeiramente, compreender as intenções enormemente dramáticas de um novo canto repleto de retórica que ajudou a trazer à vida a própria ópera enquanto gênero. Podemos, em seguida, compreender a música instrumental que, ao longo dos seiscentos, desenvolveu-se rapidamente em busca de seus próprios meios expressivos, sem, no entanto, desvincular-se de seu ideal expressivo máximo, que era a música casada com a poesia, um casamento que os instrumentos, reiterada, poética e paradoxalmente, almejavam mimetizar a partir de uma busca pela retórica em um canto sem palavras. E compreendemos que essa busca era feita de uma única maneira pelos compositores: escrevendo para os instrumentos música para ser “cantada”, o que os instrumentistas conseguiam por meio da construção de contornos melódicos muito claros, a partir da cuidadosa condução dinâmica entre cada nota da melodia. Então observamos a situação dos teclados seiscentistas, e constatamos que apenas um deles, e exatamente aquele que não podia ser utilizado em apresentações públicas devido às suas características sonoras, oferecia para compositores e intérpretes aquilo que todos os outros grandes instrumentos solistas de outras famílias ofereciam, o controle das microdinâmicas ou, em outras palavras, a possibilidade de “cantar”. Essa lacuna na família das teclas recorrentemente gerava reflexões e por vezes críticas aos instrumentos por parte de compositores e intérpretes, que assistiam à realização de seus ideais expressivos em todos os outros instrumentos solistas, e nunca de maneira plena nos teclados.

Sem dúvida o clavicórdio, pela sua simples existência, foi um dos responsáveis por expor uma lacuna expressiva entre os instrumentos de teclas de maior porte. Suas propriedades sonoras o impediam de ser utilizado em apresentações públicas, mas ainda assim ele permanecia sendo o preferido de

muitos. A partir do advento do melodrama e, a seguir, do desenvolvimento mais acentuado da música instrumental no século XVII, as possibilidades imitativas da voz entre os instrumentos solistas também contribuíram para que a lacuna nas teclas fosse mais sentida, e se tornasse cada vez mais incômoda. Evidenciando a problemática, o clavicórdio, ao mesmo tempo, modestamente iluminava novos caminhos que, em breve, levariam ao surgimento de um novo membro da família dos teclados.

1.5 UMA EXPRESSIVIDADE LEGÍTIMA, NOBRE E SUFICIENTE: O CRAVO

*O cravo é um instrumento de maravilhosa
doçura para o fazer musical...
Ele provê meios de introdução
às artes musicais, e de compreender
todos os tipos de modos e alturas.
Seu ataque é como o do clavicórdio,
soando, porém, mais doce e mais sonoro.*

Paulus Paulirinus, c.1460

*Todo músico sabe que não existe um
instrumento absolutamente perfeito;
certos defeitos precisam ser aceitos,
seja o instrumento antigo ou moderno.*

Nikolaus Harnoncourt

Em termos históricos, o cravo permanece sendo o teclado mais longa e amplamente utilizado na música ocidental. Suas origens remontam a fins do século XIV (LIBIN, 1989, p. 5; ROWLAND, 2004, p. 25), e a partir dos quatrocentos o cravo passou a ser gradualmente mais utilizado. Quando o fortepiano surgiu juntamente com o século XVIII, o cravo era já sinônimo de teclado, com uma pomposa história de três séculos de utilização, e ainda passaria por seu auge nas décadas seguintes, encontrado na produção de grande parte dos maiores compositores do final do Barroco e início do Classicismo, resistindo, pelo menos até a década de 1760, como o instrumento de teclado mais largamente utilizado fora do ambiente eclesiástico, mantendo, no imaginário musical coletivo, sua aura de nobreza. Seus quatro séculos de reinado, ainda que seguidos de um quase generalizado ostracismo no século XIX, ainda superam, de longe, os dois séculos e meio de preferência pelo piano, considerando sua mais ampla utilização a partir da década de 1770, mais ainda se considerarmos sua volta à cena a partir de inícios do século XX, e de maneira ainda mais intensa a partir das correntes de prática musical historicamente informada e de revalorização dos instrumentos históricos, que passaram a ganhar corpo após a Segunda Grande Guerra. Mesmo o órgão, com sua vasta literatura, e com origens ainda mais remotas, não supera a

vastidão e a intensidade com as quais o cravo, e seus familiares, dominaram o cenário da música para teclas, incluindo aí sua utilização como contínuo, ao longo de cerca de quatrocentos anos. O clavicórdio, que veio ao mundo mais ou menos ao mesmo tempo que o cravo, por sua delicadeza expressiva e baixo custo de construção, foi também amplamente disseminado, tendo permanecido, porém, restrito ao ambiente doméstico devido a suas limitações acústicas.

A natureza sonora do cravo pode ser considerada bastante peculiar, se o compararmos com outros instrumentos de cordas. Nestes, normalmente, a força com a qual uma corda é tocada, por dedos, martelos ou palhetas, ou friccionada por um arco, resulta em uma proporcional intensidade sonora, tornando possível a um violonista ou violoncelista, por exemplo, incorporar ao discurso musical a variedade de dinâmicas a partir do contato direto com as cordas. No cravo, um mecanismo de peças perpendiculares faz com que, ao acionar de uma tecla, um pequeno plectro, situado na parte superior de uma peça chamada saltador ou saltarelo, belisque a corda de baixo para cima, fazendo-a vibrar. Tal mecanismo não foi desenvolvido para tornar o teclado particularmente sensível à pressão exercida pelo instrumentista, de modo que, em um cravo padrão, os plectros beliscarão as cordas sempre com, basicamente, a mesma força, ainda que o executante varie a pressão dada às teclas. Isso faz do cravo um instrumento *sui generis*, não só em relação aos instrumentos de cordas, mas a todos os instrumentos que proporcionam a possibilidade de variação de dinâmicas.

Durante séculos, o cravo, que concretizou uma provavelmente antiga ideia de acionar as cordas de uma harpa por meio de teclas, atendeu perfeitamente bem às necessidades musicais dos vários períodos e estilos que presenciou ao longo do tempo, especialmente pela maneira com que neles foi utilizado. Foi só a partir do real desenvolvimento da música puramente instrumental no decorrer do século XVII, com os instrumentos gradualmente ascendendo ao papel de solistas, que a escrita da música sem voz passou a pretender espelhar, nos instrumentos, muito do comportamento do canto. É apenas dentro desse cenário que podemos, eventualmente, entender o cravo como instrumento, em geral, incapaz de mimetizar com maior eficiência a voz

cantada, dada sua indisponibilidade de recursos físicos para a produção de diferenciação de dinâmicas. Isso, de modo algum, faz do cravo um instrumento imperfeito ou incompleto, uma vez que nos salta à vista uma limitação técnica sua, mas apenas quando o colocamos em um contexto expressivo bastante específico e localizado. A partir dessa lógica, qualquer instrumento pode ser considerado mais ou menos apropriado para um ou outro contexto expressivo, o qual pode conter uma série de parâmetros, tais como época, estilo, propósito imediato, ambientação acústica, repertório etc. Em outras palavras, o que se considera uma qualidade de um instrumento em determinado contexto expressivo, pode ter sido ou vir a ser considerado como uma limitação em outro.

Um grande engano, assim, seria tentar defender uma eventual limitação de um instrumento a partir de sua negação, ou mascaramento. No caso do cravo, sua impossibilidade de oferecer diferenciação substancial de dinâmicas pelo toque deveria ser encarada simplesmente como característica, em termos amplos, e como limitação apenas em relação a determinado contexto, o que implicaria em assumir que, para o contexto expressivo acima exposto, ele não fosse o teclado mais indicado. Observamos no dia a dia, na literatura inclusive, um movimento de tentativa de validação do cravo como instrumento que oferece, sim, variedade dinâmica pelo toque, o que consiste, a rigor, em um contrassenso. Alguns autores, ansiosos por defender o que não necessita de defesa, recorrem a extrapolações da própria ideia de sons dinamicamente contrastantes, algo que precisa naturalmente ser audível para ser assimilado, recorrendo ao conceito de *sutileza* ou apelando ao vago conceito de uma *expressividade diferenciada*, fazendo com que a questão se desloque das características físico-acústicas do instrumento, algo objetivo, para a capacidade do ouvinte em captar minúsculas variações de intensidade e diversos efeitos que trazem a ilusão de diferenciação dinâmica. Vamos nos permitir citar um exemplo um pouco mais delongado desse tipo de argumentação, para situar o leitor.

No livro *Técnica histórica do cravo: desenvolvendo La douceur du toucher* (2011), a autora, Yonit Lea Kosovske, a certo ponto, apresenta um

trecho do *Ensaio...* de C. Ph. E. Bach, para depois comentá-lo. Transcrevo, primeiramente, o trecho:

[...] para aprender a boa execução deve-se utilizar o clavicórdio, e o cravo para conseguir a força apropriada nos dedos. Tocando constantemente apenas no clavicórdio, muitas dificuldades surgirão para progredir no cravo; [...] Tocando constantemente clavicórdio acostuma-se a acariciar as teclas; em consequência, ao tocar o cravo, a pressão insuficiente para acionar os saltarelos fará com que muitos detalhes sejam omitidos. Quando se toca apenas clavicórdio, com o tempo, pode-se mesmo perder a força que se tinha nos dedos. Quando se toca constantemente cravo, acostuma-se a tocar com uma só cor, e o toque variado, que só um bom clavicordista tem no cravo, fica escondido[...] (2009, p. 27-28).

Em seguida, a autora comenta o trecho, nesses termos:

A afirmação de Bach sobre o clavicordista que “acostuma-se a acariciar as teclas” é problemática, pois sugere que os cravistas não acariciam as teclas.

As palavras de Bach são testemunho de sua falta de gosto pelo cravo. Eu não poderia discordar mais dessas afirmações tendenciosas. Obviamente, o cravo não toca com apenas uma cor, e é uma pena que ele, o filho de um dos maiores compositores de música para cravo, tivesse tais opiniões, e muito mais que as tenha compartilhado abertamente. [...]

Türk restringia seus alunos ao clavicórdio no início dos estudos, e apenas mais tarde os conduzia ao cravo ou ao piano. Infelizmente, ele compartilhava o sentimento de C. P. E. Bach sobre a desvantagem de tocar apenas no cravo: “Se alguém tiver dinheiro apenas para um instrumento,” ele aconselhava, “compre um clavicórdio, pois aqueles que estudam apenas no cravo só o fazem às custas de uma boa performance⁴⁰.” Sua atitude reflete um preconceito aparentemente guiado pela moda na segunda metade do século XVIII, quando o cravo cedeu espaço à crescente popularidade do fortepiano (KOSOVSKÉ, 2011, p. 68, t.n.).

As afirmações de Kosovske nos parecessem excessivamente pessoalistas. Primeiramente, é importante notar que quando Carl Philipp se refere a cores a partir do contexto do clavicórdio, claramente ele está se remetendo às

⁴⁰ No capítulo 4 voltaremos a essa passagem do tratado de Türk. Aqui traduzimos como citado pela autora, e lá de acordo com o original, de modo que as traduções diferem, mas o sentido é o mesmo.

gradações de dinâmica. Em outro ponto de seu tratado, já citado nesse trabalho, ele faz a correlação das dinâmicas da música com a visualidade, associando as dinâmicas ao *chiaroscuro*⁴¹ da pintura. Nesse sentido, evidentemente o cravo é um instrumento sem cores. O “colorido” de uma execução cravística se dá por outros meios, mas não era disso que tratava Carl Philipp naquele momento. Mesmo a imagem de uma *carícia* nas teclas por ele evocada conecta-se à ideia do desenvolvimento de sutilezas de toque relacionadas à variedade de dinâmicas, e não aos outros parâmetros relacionados à expressão particular do cravo. Ao contrapor os dois instrumentos, Carl Philipp pretendeu enfatizar, no nosso entender, a grande diferença objetiva entre ambos, ou seja, a possibilidade ou impossibilidade de diferenciação dinâmica pelo toque. Kosovske, ao qualificar as observações de Carl Philipp como *tendenciosas*, obscurece o que o compositor pretendeu com seu texto: descrever características físicas dos instrumentos e algumas de suas implicações. A leitura do *Ensaio...* de Carl Philipp nos faz perceber uma grande objetividade na análise dos instrumentos de teclado disponíveis então, constantemente reconhecendo qualidades positivas e negativas de todos eles, ainda que o compositor, de fato, tivesse maior apreço pelo clavicórdio, chegando mesmo a considera-lo superior ao fortepiano, apreço este, aliás, muito provavelmente compartilhado por seu pai, como já vimos, algo que enfraquece a argumentação da autora, que pretende nos apresentar a inverossímil imagem de um Johann Sebastian defensor absoluto do cravo. Em seguida, a autora expõe as observações de Türk, qualificando-as como preconceituosas e frutos de um modismo, sem considerar que estas, do mesmo modo que aquelas de Carl Philipp e as de outros que ela mesma cita mais à frente, são apenas indícios do pensamento sobre música do período, o mesmo que levou o cravo ao desuso naquele contexto. Qualificar todo o pensamento estético de uma época como modismo nos parece uma postura exagerada, um recurso extremo utilizado em favor de uma argumentação passional. A autora procurou trazer ao leitor relatos históricos em alguma

⁴¹ Relembrando o trecho: “No cravo não há possibilidade de sustentar o som por muito tempo, ou de fazê-lo crescer ou decrescer, o que se chama com razão exprimir pictoricamente a sombra e a luz” (BACH, 2009, p. 135).

medida contrários ao cravo com a provável intenção de parecer imparcial, mas terminou por se revelar fortemente subjetivista em suas observações, pretendendo revestir o cravo de uma aura de superioridade à prova de questionamentos.

Um outro exemplo de reflexo, desta vez indireto, de tal tendência de defesa do que não necessita dela, está em um artigo recente (MACRITCHIE; NUTI, 2015), que descreve o processo de gravação de ataques diferenciados nas teclas de um cravo histórico, realizados por uma cravista profissional, com base em descrições de tratados dos séculos XVII e XVIII de diferenças de posicionamento da mão do instrumentista, que poderiam levar a alterações de cor do som, e, inclusive, a nuances de dinâmica, ainda que dentro de um espectro reduzido. O cravo utilizado foi um instrumento francês de construtor anônimo de princípios do século XVIII, extensivamente reformado e modificado pelo célebre construtor de teclados Pascal Taskin (1723-1793) em 1788, que o dotou de um mecanismo por ele inventado duas décadas antes, o *peau de buffle*, um registro acionado por alavancas controladas pelos joelhos do instrumentista, por meio do qual é possível atingir mudanças de dinâmica através de toques diferenciados, devido à ação de plectros feitos com outro tipo de material, e que atacam as cordas de maneira menos incisiva. Os sons produzidos foram gravados, e posteriormente reproduzidos a voluntários, que deveriam indicar se percebiam ou não a variedade dinâmica. O estudo disponibiliza um endereço na internet⁴² onde é possível ouvir algumas das gravações e verificar variações consideráveis de dinâmica em notas isoladas. O artigo, em si, não trata diretamente de qualquer defesa pontual do cravo em termos expressivos, sendo, antes, um estudo sobre produção e percepção do som. Ainda assim, ele se conecta imediatamente à corrente que busca, hoje, mover o cravo a uma categoria de expressão à qual ele não pertence.

O mecanismo de Taskin causou *frisson* entre instrumentistas, construtores e críticos franceses quando de sua invenção em 1768, exatamente em um ambiente, a França, no qual o cravo encontrava seu mais

⁴² <http://www.artisticresearch.ch/experiment/taskin-samples>

fervoroso reduto de defensores, em um momento no qual o fortepiano já ia sendo cada vez mais bem visto pelo meio musical.

[...] a *Encyclopédie méthodique* de 1782 descreveu o registro [*peau de buffle*] em termos brilhantes, afirmando que era possível “variar [o som] como se desejasse ao pressionar as teclas com maior ou menor força.” Ela também frisou que ao invés de beliscar as cordas, ele as acarinhava, produzindo “sons apaixonados, ternos ou aspirados.” Na verdade, os autores seguem por várias páginas, exaltando a beleza, a confiabilidade e a eficiência dos plectros do *peau de buffle*, afirmando que um cravo com ele equipado era muito superior ao piano (KOTTICK, 2003, p. 278, t.n.).

Aparentemente, entretanto, tal mecanismo não apresentava uma boa relação entre esforço e resultados:

Utilizar corretamente o engenhoso mas complexo sistema de registoção, controlado por alavancas acionadas pelos joelhos, dos cravos franceses tardios era um *tour de force* à parte e, ainda assim, não oferecia as gradações sutis que eram tão simples de se produzir nos primeiros pianos. O plectro de couro macio do *peau de buffle*, adicionado aos cravos em fins do século XVIII por Pascal Taskin e outros, permitia apenas nuances dinâmicas limitadas (SCHOTT, 2003, p. 166, t.n.).

Quando da publicação da *Encyclopédie méthodique*, o fortepiano já se firmara, no mínimo, como um instrumento que podia parer com o cravo. Muitas novas composições já eram impressas e apresentadas como ideais para ambos os instrumentos, e as possibilidades expressivas dos fortepianos, então com mecanismos muito mais satisfatórios, eram já reconhecidas por grandes compositores; mas, ainda assim, os franceses acreditavam ter “levado o cravo à perfeição, e não desistiram facilmente” (KOTTICK, 2003, p. 280, t.n.). O registro inventado por Taskin, que contrastava dos registros tradicionais e dinamicamente planos dos cravos, pareceu trazer, ao menos na França, uma esperança de que o instrumento poderia, a partir de então, finalmente, ver suplantada uma limitação expressiva estrutural, tornando o cravo mais competitivo, em relação ao fortepiano.

O entusiasmo com o qual os autores referiam-se à invenção de Taskin, o registro *peau de buffle*, aponta para o fato de que eles

tinham consciência das limitadas possibilidades dinâmicas disponíveis através do toque nos outros registros [tradicionais], e sugere, ainda, que os construtores de instrumentos da época estavam especificamente interessados em aumentar as possibilidades dinâmicas do cravo tanto pelo uso de registros quanto por meio do toque (MACRITCHIE; NUTI, 2015, p. 4, t.n.).

Tal tentativa, já tardia, de transformar o cravo em um instrumento dinamicamente expressivo, refletia uma preocupação disseminada, no que dizia respeito à sua atuação, especialmente após a irremediável popularização do fortepiano, que tomava corpo lentamente desde a década de 1750. O contexto musical mudava rapidamente, e a predileção cada vez mais intensa por uma escrita que privilegiava texturas homofônicas trazia à luz a crescente preferência pelos teclados capazes de destacar as melodias dos acompanhamentos, e, ao mesmo tempo, delineá-las com microdinâmicas. Tanto a tentativa, até certo ponto realizada pelo *peau de buffle*, quanto a exaltação do cravo como instrumento perfeito, não foram suficientes, porém, para assegurar a continuidade da preferência pelo instrumento por muito mais tempo, nem mesmo na França. Importante realçar, neste ponto, o fato de que o declínio do cravo na Europa ao longo da segunda metade dos setecentos deveu-se antes ao acirramento de paradigmas composicionais e de gosto musical geral, enfatizando certas necessidades de expressão, do que a uma limitação intrínseca do instrumento, o qual, àquela altura, já havia dado provas de sua versatilidade e importância, com um arsenal expressivo suficiente para ter sido largamente utilizado ao longo de séculos.

Quando se fala sobre a questão da expressividade cravística, recorrentemente surgem em sua defesa menções a dois tratados setecentistas, os quais seriam os responsáveis pelo registro e propagação de um fator determinante à expressão do cravo, o *silence d'articulation*, o qual, supostamente, poderia até mesmo compensar a planificação dinâmica do instrumento. Foi o padre Marie-Dominique-Joseph Engramelle (1727-1805) o primeiro a trazer o assunto em seu tratado de 1775, intitulado *A Tonotecnia*, cujo subtítulo deixa mais claro seu propósito: *A arte de notar [n]os cilindros*. Tal tratado é um dos representantes das proposições de maneiras de registrar execuções musicais, algo que derivou dos autômatos musicais barrocos, e que

estava particularmente em voga naqueles dias. O método, nesse caso, consistia em marcar detalhadamente a execução de uma obra musical em um cilindro de pinos, o qual, posteriormente, ao ser acionado por meio de uma manivela, faria o órgão ou o cravo reproduzir a execução registrada. Engramelle defendia que a notação musical tradicional era insuficiente para legar à posteridade todos os detalhes requeridos a uma interpretação de bom gosto, especialmente no que se referia às durações reais dos sons e à maneira como estes deveriam se relacionar entre si, ou seja, ele se referia, essencialmente, à precisão de articulação:

As notas na música [partitura] indicam bem precisamente o valor total de cada nota, mas os verdadeiros *tenuti*⁴³ e o valor de seus *silêncios* relacionados, que servem para separar uns dos outros, não são indicados com sinal algum. Como poderia aquele que escreve a partitura contemplar tais *tenuti* e *silêncios*? E quais regras um músico utilizaria em tais casos? Ele diria que apenas seu gosto tem decidido, e nada mais: superaria ele as dificuldades com tal resposta? (ENGRAMELLE, 1725, p. 13-14, t.n.).

Mais à frente, ele explica que a duração de uma nota grafada na partitura seria a soma de sua duração real e de seu silêncio, de modo que todas as notas comportam algum grau de separação da nota que a sucede: “A parte que eu chamo de *tenuto*, ou som, ocupa o começo da nota, e a parte que eu chamo de *silêncio* ocupa seu final” (ENGRAMELLE, 1725, p. 18, t.n.). Então, finalmente, é explicitada a ideia central:

Esses silêncios ao final de cada nota definem, por assim dizer, a articulação, e são tão necessários quanto os próprios *tenuti*, pois estes não poderiam ser separados entre si sem aqueles. E uma peça musical, por mais bela que seja, sem esses *silêncios de articulação* [*silences d’articulation*] não ofereceriam mais prazer do que canções tocadas em insípidas gaitas de fole, das quais saem apenas sons barulhentos e desarticulados (ENGRAMELLE, 1725, p. 18-19, t.n.).

⁴³ O autor utiliza a palavra francesa *tenues*, a qual optamos por traduzir diretamente para seu equivalente italiano, *tenuti* (plural de *tenuto*), dada sua recorrente utilização na linguagem musical nos dias de hoje, facilitando a compreensão.

Nas páginas seguintes Engramelle tenta estabelecer parâmetros para que se saiba com maior precisão o quanto do valor total da nota deve ser transformado em silêncio, tratando de relações entre figuras de tempo. O mais importante, porém, vem mais adiante, quando ele estabelece claramente uma relação entre a articulação da fala e a articulação da música⁴⁴ (ENGRAMELLE, 1725, p. 24-25), traçando paralelos entre os silêncios e as consoantes, que seriam responsáveis por articular as sílabas e as palavras por meio de interrupções do contínuo sonoro, tanto na música (sons) quanto na fala (vogais).

Engramelle volta à cena em 1778, contribuindo com texto para a quarta e última parte do tratado do monge beneditino Dom Bedos de Celles⁴⁵ (1709-1779), *A Arte do construtor de órgãos*, um minucioso e extenso trabalho que descreve pormenores do instrumento e de sua construção, além de tratar de aspectos musicais variados, cuja primeira parte havia sido publicada em 1766. Bedos utiliza parte do texto do tratado de Engramelle, e novamente o conceito de *silence d'articulation* é apresentado. Uma das propostas dessa parte final do tratado, que também trata da *tonotechnie*, é descrever a maneira pela qual o autor registrou, em um cilindro de pinos, a execução do *Romance* do compositor e organista Claude Balbastre (1724-1799)⁴⁶. Bedos oferece ao leitor, além da descrição técnica do processo, uma série de figuras detalhadas, incluindo um guia visual de correspondências entre as notas da partitura de

⁴⁴ Vale frisar que a ênfase nas relações entre uma dicção da fala e uma “dicção” musical, relações estas iluminadas por Engramelle, é um dos caracterizadores da música francesa como um todo, e que a diferencia, em algum grau, do restante da música Europeia, ainda que correlações entre linguagem e música sejam possíveis em todos os idiomas e seus repertórios musicais relacionados; como nos lembra o regente William Christie (1944-), especialista no barroco francês, ao dizer que na música francesa “Existem [...] convenções de execução que precisam ser respeitadas, e é necessário que haja uma abordagem linguística da música, não apenas pelos cantores, mas também pelos instrumentistas – e isso requer muita preparação. [...] Para que a música francesa ganhe vida, ela deve estar conectada com a língua – não apenas a música vocal, mas grande parte da música instrumental frequentemente também segue a linguagem” (1993, p. 262-263, t.n.).

⁴⁵ François Lamathe Bédos de Celles de Salelles. Em seu tratado, o autor utiliza seu nome como citamos no texto.

⁴⁶ Localizamos recentemente, no YouTube, um registro da execução por esse cilindro. Embora não haja referência explicitada na descrição do vídeo, pela data indicada (1778) e pela obra supomos que se trate do cilindro de Bedos, descrito no tratado. Outro indicio de que se trata do referido cilindro, consiste no fato de que o registro tem a duração de dois minutos e cinquenta segundos, sendo que Bedos afirmou que “O Sr. Balbastre executa [o *Romance*] comumente no espaço de 2 minutos e 45 segundos” (1778, p. 618, t.n.). O endereço eletrônico do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=nLqbKpFNGTg>. Acesso em: 23 abr 2016.

Balbastre e a duração ideal para cada som notado, deixando claro o modo como o conceito dos *silences* foi aplicado pelo organista. O registro de Bedos seria, assim, um legado à posteridade de uma execução por ele tida como ideal, guiada pela expressividade somente atingida pela combinação de técnica e bom gosto.

Todo o conceito dos *silences d'articulation* apresentado e utilizado nesses dois tratados foi exposto com o propósito de registrar uma técnica de aprimoramento da expressão ao órgão e ao cravo, que deveriam, de acordo com essa visão, atuar com alto grau de sofisticação articulatória. A rigor, entretanto, tal conceito, apesar de ter sido nominado e registrado na década de 1770, não era, de fato, uma ideia nova: toda a música vocal barroca, por exemplo, partia do princípio de uma articulação expressiva baseada no texto, e as durações das notas, escritas nas partituras, recorrentemente eram alteradas, e as relações articulatórias entre elas eram sempre desenhadas pelos intérpretes de acordo com as necessidades de expressão da poesia cantada. Rapidamente essa lógica foi transportada para o universo instrumental, sendo que uma série de parâmetros influenciavam – e influenciam – as decisões interpretativas no que concerne à articulação, de modo que, também nos instrumentos, as durações dos sons grafados acabavam funcionando como um guia geral, nunca absoluto, e a realização desses sons nas execuções em inúmeros momentos não correspondia exatamente à notação⁴⁷. Podemos entender, portanto, os *silences d'articulation* como uma aplicação mais enfática de um princípio geral da música tonal⁴⁸, que atinge, de um modo ou de outro, todos os instrumentos que desempenham funções como melodistas.

A expressão cravística é formada por uma miríade de recursos, os quais foram estabelecidos e sedimentados ao longo de séculos de prática. A

⁴⁷ Quantz, por exemplo, em seu tratado de 1752 já alertava que nas passagens rápidas as articulações das notas deveriam soar um pouco desiguais, visando respeitar o bom gosto (2001, p. 74).

⁴⁸ A questão articulatória, a rigor, envolve toda a música, seja ela ou não tonal. Neste ponto delimitamos a questão em termos de música tonal devido, unicamente, ao estabelecimento de uma notação musical, a partir do século XVII, que formou a base daquela hoje utilizada e compreendida, juntamente com o próprio estabelecimento do tonalismo. Considerando que o conceito dos *silences d'articulation* partem de uma crítica à inexatidão da notação, compreendemos que o contexto geral diz mais respeito à música tonal.

flexibilidade rítmica proporcionada pelo princípio da *inégalité*, a liberdade agógica acentuada, o proposital desalinhamento entre baixo e soprano em determinados momentos, uma valorização acentuada das dissonâncias, o arpejamento calculado dos acordes de maneira ascendente ou descendente, a vastidão da ornamentação e um amplo leque de opções articulatórias são alguns exemplos de recursos tipicamente cravísticos que estabelecem as bases expressivas do instrumento, e que exigem do instrumentista extrema sensibilidade, técnica e conhecimento para aplicá-las ao repertório de maneira apropriada. Ao mesmo tempo, é necessária a compreensão e aceitação de um fato: a variedade dinâmica não é parte essencial da expressão do cravo, ainda que seja possível, em alguns desses instrumentos, pequenas variações de intensidade dos sons por meio de ataques diferenciados nas teclas, e ainda que alguns cravos sejam dotados de dois manuais, um deles produzindo sons mais suaves, que permitem unicamente contrastes de dinâmica em blocos. Do mesmo modo, o (forte)piano tem na sua essência a diferenciação dinâmica, pois foi idealizado para esse fim, e o controle das intensidades de maneira substancial diretamente pelo toque constitui uma das bases expressivas do instrumento, tornando todos os recursos cravísticos descritos acima como basicamente alheios à sua natureza, ainda que os pianistas utilizem algo deles eventualmente, especialmente quando abordam o repertório barroco e clássico, mas recorrentemente de maneira tímida. O cravo, instrumento de rico e vasto repertório e de admiráveis recursos expressivos, não necessita, em absoluto, de uma defesa, nem tampouco que seja forçadamente inserido na categoria de teclado com dinâmicas. A ênfase em determinado aspecto de sua expressão, como a articulação, não poderá, jamais, substituir sua planificação dinâmica, do mesmo modo que um piano, com toda sua variedade de produção de intensidades, nunca poderá ser tão detalhadamente articulado quanto pode ser o cravo. São, simplesmente, características próprias e estruturais de cada instrumento, que atendem com mais propriedade a determinados repertórios.

CAPÍTULO 2

O Barroco: arte e pensamento

2.1 ARTISTAS E ARTESÃOS: A MARAVILHA, A REALIDADE E A ILUSÃO AO ALCANCE DOS OLHOS

*É que o barroco não é apenas,
como se crê, a arte da
curva e da contracurva.
É antes a arte do que mexe,
do que passa, do que foge.
É a arte de uma época
que prefere o reflexo à coisa,
que ama os jogos de espelhos,
o ambíguo, a metamorfose,
o múltiplo, o fugidio, o contraste.*

Philippe Beaussant

*O que o Barroco almeja
é precisamente uma tensão
que nunca poderá ser desfeita.*

Heinrich Wölfflin

Se o termo *barroco* foi originalmente utilizado de maneira pejorativa⁴⁹ a partir da década de 1730⁵⁰ nas referências à arte seiscentista, que por aquela época já dava seus primeiros sinais de exaustão, hoje é possível constatar, entretanto, que ao menos algumas acepções originais do termo foram certas na descrição daquela arte como um todo, e não apenas dela, mas também do pensamento e da própria visão de mundo do século XVII. Descartamos as acepções inequivocamente negativas do termo, como *algo de mau gosto* ou *anormal* – uma vez que tais significações, além do que, se baseiam em julgamento subjetivista –, mas podemos, nos dias atuais, rever significações como *exagerado*, *grotesco* e *bizarro* passando a entendê-las como meras características que, em grande parte, vinculam-se à arte e ao pensamento do período que, afinal, ficou conhecido como Barroco.

⁴⁹ “A palavra ‘barroco’ foi empregada pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-las ao ridículo. ‘Barroco’, realmente, significa absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas senão da maneira adotada por gregos e romanos” (GOMBRICH, 2011, p. 387).

⁵⁰ Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p. 307-308

O gosto dos artistas seiscentistas pelo exagero, pelo bizarro e pelo grotesco são reflexos de um gosto maior e, ao mesmo tempo, de uma intenção primeira: causar impacto com a arte. Esse impacto poderia ser assimilado de maneiras diversas, da aversão à admiração, mas a intenção subjacente ao artista seiscentista – e, poderíamos dizer, mesmo ao pensamento barroco como um todo – era causar um senso de maravilhamento com a obra de arte⁵¹. Um conceito que vem da literatura quinhentista, e que continuou sendo revisto no século XVII, a *agudeza*⁵², reflete muito do que a arte do período buscava invocar no leitor, espectador ou ouvinte, a ideia de que

[...] um prazer especial poderia ser produzido por meio da habilidade da mente – *acutezza* – de experienciar a obra de arte como um intrincado espaço de significação. Este argumento se relacionava com aquele neoplatônico, a favor da intuição e liberdade artísticas (BEVERLEY, 1988, p. 29, t.n.).

Era primordialmente pelo uso de elementos visuais⁵³ que os artistas barrocos conseguiam despertar esse senso – misto de impacto, maravilhamento e prazer –, o que levou a pintura a desempenhar um papel fundamental na arte barroca. Desde décadas antes dos seiscentos, a necessidade de suplantação das simetrias e da aparente perfeição encontradas nas obras dos mestres renascentistas vinha motivando toda uma nova geração de pintores a buscar a expressão por vias não convencionais para a época, de modo que os novos caminhos iluminados por artistas como

⁵¹ Trata-se de apenas mais um desdobramento da estética geral da arte barroca, sempre preocupada em se comunicar com o receptor de maneira íntima, despertando-lhe sentimentos (afetos) variados.

⁵² Na música barroca algo similar ao efeito causado pela *agudeza* era conseguido pela *stravaganza*, que seria o maravilhamento causado por recursos inovadores e surpreendentes, como novos efeitos instrumentais, de modo que a *stravaganza*, tanto o conceito quanto o termo, aparece comumente atrelada à música instrumental do período, como o conjunto de concertos Op. 4 de Vivaldi, *La Stravaganza*. Recomendamos o artigo de Thiago Saltarelli (2008), que trata das relações entre os conceitos de *agudeza* e *stravaganza* na música e na literatura do século XVII.

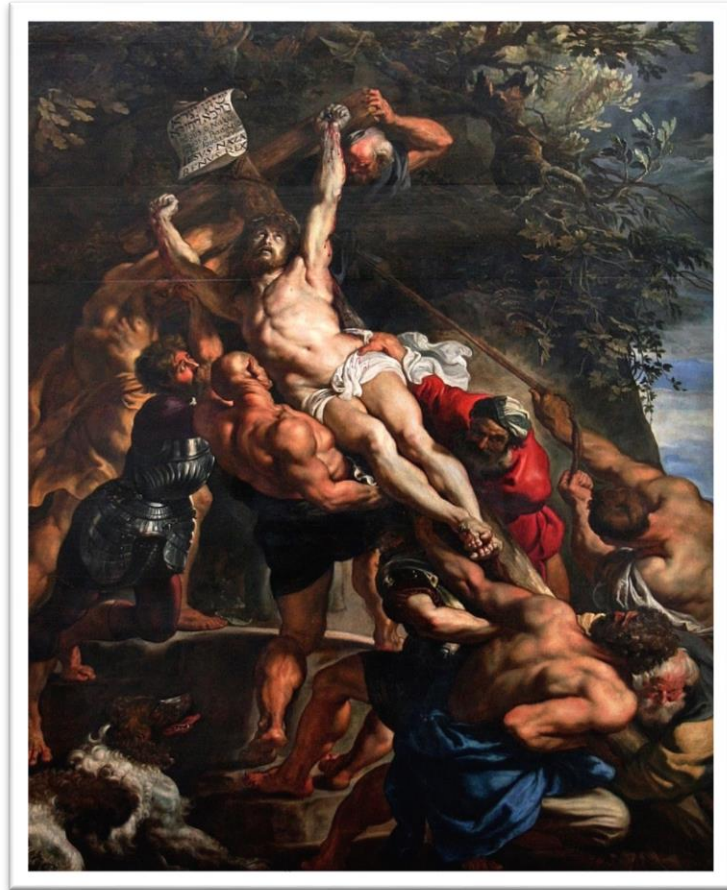
⁵³ Uma outra curiosa vertente do culto barroco aos elementos visuais foi o gosto seiscentista por emblemas: “Homens e mulheres da era barroca eram cercados por emblemas. Qual foi a razão dessa prática de imprimir emblemas em quase todo tipo de objeto, grande ou pequeno, privado ou público, barato ou caro? A razão pode residir na visão barroca de signos e significações. [...] Emblemas podiam ter um papel moral ao lembrar as pessoas de virtudes e vícios, mas muitos eram apenas destinados a oferecer um prazer intelectual àqueles que eram capazes de descobrir o ‘significado’ de um emblema em particular” (WESTERHOFF, 2001, p. 637, t.n.).

Tintoretto (1519-1594) e El Greco (1541-1614), criadores antes preocupados em registrar cenas emocionalmente impactantes do que reproduzir a tradicional busca pela perfeição de composição da imagem (GOMBRICH, 2011, p. 368-374), foram seguidos século XVII adentro, com cada vez maior ênfase na intenção de transmissão de sentimentos vívidos ao espectador. Sempre em busca de imprimir à imagem uma emoção pulsante, como que em um registro casual de determinada cena (fosse esta corriqueira ou inspirada em uma passagem bíblica, histórica ou mitológica⁵⁴), o pintor barroco valia-se de diversos recursos que impusessem dramaticidade e movimento à tela ou ao afresco: contrastes de todos os tipos possíveis (luz e sombra, protagonistas tanto em primeiro plano quanto ao fundo, choques de coloridos etc), distorções das proporções, utilização aparentemente desequilibrada dos espaços disponíveis para a composição da imagem e dotação dos personagens com movimentos amplos e incomuns são alguns exemplos de técnicas utilizadas.

Em *O Erguimento da Cruz* do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), obra completada por volta de 1610, observamos um bom exemplo da exploração do movimento e da dramaticidade, algo típico da pintura barroca de então: um grupo de homens de castas e idades variadas empenham todas as suas forças físicas na tarefa de erguer o Cristo crucificado, cuja imagem toma a diagonal da tela; a figura central do mártir recebe o máximo de iluminação, revelando o sangue que escorre pelos braços jorrando das mãos pregadas na madeira; o fundo é quase todo tomado por rochas, galhos e folhas em tons de marrom e verde escuro, e apenas uma pequena porção da imagem revela um céu enevoado com pouco azul; os homens, com seus músculos em contrações de plena atividade, recebem iluminações parcas, um deles parece mesmo se fundir ao fundo rochoso, enquanto outro, também por trás da cruz, é o único que lança um discreto olhar ao observador daquele momento. Em contraste ao esforço intenso dos homens e ao sofrimento do Cristo, um cão ao canto da imagem observa a cena com aparente tranquilidade. O claro triângulo que se forma a partir das linhas

⁵⁴ Para bons exemplos de cenas dramáticas e repletas de movimento em pinturas barrocas, veja *A Vigília Noturna* (1643) de Rembrandt (1606-1669) e *José e a Esposa de Potifar* (1640-45) de Murillo (1617-1682).

principais da imagem está descentralizado, como que inclinado para a esquerda, favorecendo o senso de movimentação da pintura, tal qual o escorço⁵⁵ do braço e costas do homem em primeiro plano, que contribui grandemente para a ilusão de tridimensionalidade da imagem.



Peter Paul Rubens
O Erguimento da Cruz (1610-11)
 462 cm x 341 cm – Catedral de Nossa Senhora, Antuérpia

Mais do que dramaticidade, muitas vezes a intenção dos pintores era causar espanto, ou mesmo ojeriza, de modo que cenas de autópsias e

⁵⁵ A técnica do escorço consiste na representação de determinada parte do corpo que é realçada (aumentada) por se apresentar em um plano mais próximo do espectador do que o restante do corpo, gerando um efeito de aparente distorção, mas que é, na realidade, a representação fiel da figura, em termos de proporcionalidade. Esta técnica adveio naturalmente dos experimentos com a perspectiva realizados na pintura renascentista, de modo que, eventualmente, os pintores passaram a retratar os personagens das telas em posições mais dramáticas, a depender do tema. Duas obras de Rembrandt envolvendo a temática da anatomia são bons exemplos da utilização do escorço, aplicado, em ambos os casos, nos cadáveres: *A Aula de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp* (1632), que será vista mais à frente, e *Lição de Anatomia do Dr. Joan Deyman* (1658). Em ambos os exemplos, os corpos parecem encurtados, devido ao ângulo em que estão retratados.

figuras que flertavam com o bizarro eram frequentemente retratadas por aqueles artistas⁵⁶. É o caso da clássica tela *A Aula de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp* (1632), de Rembrandt van Rijn (1606-1669), na qual presenciamos sete alunos de medicina observando a explanação do célebre Doutor Tulp acerca dos tendões do antebraço de um cadáver que jaz de frente para um grosso volume em uma estante, provavelmente um livro de anatomia. Tulp puxa com uma pinça um conjunto de tendões do antebraço dissecado. Aponta para as mãos do professor uma seta formada pelo enfileiramento das cabeças dos observadores atentos, enquanto que um outro, fora da seta, parece mais interessado em olhar diretamente para o observador da pintura, como se reconhecesse a presença de alguém a mais na cena. O fundo, entre pálido e sombreado, nada nos revela além de um cartaz no qual encontramos a discreta assinatura do pintor ao lado do ano da tela. As vestes escuras dos personagens contrastam, por um lado, com o tom acinzentado do cadáver, por outro com os tons de vermelho do antebraço sem pele. Aqui também o tradicional triângulo de base da imagem está deslocado do centro, e também um escorço do corpo sem vida reforça a sensação de profundidade da imagem.



Rembrandt van Rijn
A Aula de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp (1632)
 169,5 cm x 216,5 cm – Mauritshuis, Haia

⁵⁶ Exemplos clássicos são *A Cabeça de Medusa* (1595-98) de Caravaggio, *O Tocador de Hurdy-Gurdy* (1620-30) de La Tour (1593-1652) e *O Boi Abatido* (1655) de Rembrandt.

Foi Caravaggio (1571-1610) um dos primeiros pintores a valer-se da técnica de valorização exacerbada da escuridão, técnica esta que foi a base da tendência que ficou conhecida como *tenebrismo*⁵⁷. Ao longo das primeiras décadas do século XVII firmou-se a prática de composição das imagens a partir de figuras em primeiro plano grandemente iluminadas contra fundos parcial ou totalmente escuros, uma ânsia do artista barroco em conseguir evocar o drama a partir de elementos visuais, prática esta que seria uma das mais recorrentes por todo o século, tornando o tenebrismo uma das principais marcas da pintura barroca. Podemos observar essa técnica, que pode ser descrita como “a descoberta da noite” ou a “descoberta da escuridão” (RZEPINSKA, 1986, p. 92), em obras de pintores de locais diversos ao longo de todo o século.

Além da *Aula de Anatomia...* de Rembrandt, citamos mais dois exemplos pontuais de tenebrismo, consideravelmente distantes geográfica e temporalmente entre si, as pinturas *O Sacrifício de Isaac* (1603) do italiano Caravaggio e *Moça com Brinco de Pérola* (c.1665) do holandês Jan Vermeer van Delft (1632-1675). Na primeira, presenciamos o momento crucial no qual um anjo aparece e impede que Abraão sacrifique seu filho Isaac, conforme Deus havia ordenado: o ponto mais iluminado da tela está em uma porção do braço do jovem aterrorizado, o qual contrasta fortemente com a faca empunhada de maneira determinada pelo pai; na penumbra vê-se, ao lado, a cabeça do cordeiro que a tudo observa com um olhar vago: estaria o animal suplicando para ser sacrificado no lugar de Isaac ou estaria, de fato, alheio a seu destino, o sacrifício que se seguiria? Cerca de apenas um oitavo do fundo é iluminado, no qual se vê um pouco de céu, construções e árvores, sendo todo o restante do fundo tomado pelo escuro total ou parcial, enfatizando a dramaticidade da cena.

⁵⁷ Essa tendência estilística, também chamada de *pittura tenebrosa*, vincula-se a diversos parâmetros culturais do período, e mesmo de épocas anteriores, e possui implicações psicológicas que se vinculam à teologia, à ciência e ao misticismo (Cf. RZEPINSKA, 1986). Um outro exemplo de utilização desta técnica, com uso exacerbado do contraste entre luz e sombra é a tela *O Filósofo e sua Esposa* (1631) de Rembrandt, que traz os dois personagens do título separados por uma escada em espiral que divide a imagem em duas porções, estando o filósofo ao lado da janela, recebendo iluminação direta, e a mulher mergulhada nas sombras, do outro lado da escada.



Caravaggio (Michelangelo Merisi)
O Sacrifício de Isaac (1603)
 104 cm x 135 cm – Galeria Uffizi, Florença

Já na tela de Vermeer o fundo totalmente negro mescla-se com fortes sombras na cabeça e nas costas de uma jovem, tudo para realçar os tons de amarelo e azul do turbante, bem como a sutil sensualidade da pele alva e dos lábios avermelhados suavemente entreabertos. Em meio às sombras do meio perfil destaca-se enormemente o brilho da pérola do brinco, constituindo o mais interessante contraste da imagem, pois nem mesmo a gola, ainda mais branca que o brilho do brinco, é capaz de suplantiar a atração que o pequeno objeto esférico exerce sobre o olhar do espectador, cuja luminosidade é fruto mais do reflexo do que de sua própria cor. Seja como realce do drama, seja como ênfase da sensualidade, os fundos densamente escurecidos constituem uma ferramenta preciosa para o pintor barroco, sempre ávido pela exploração de contrastes.



Jan (Johannes) Vermeer
Moça com Brinco de Pérola (c. 1665)
44,5 cm x 39,0 cm – Mauritshuis, Haia

A dramaticidade visual que é encontrada com frequência cada vez maior a partir do último quarto do século XVI influenciou diretamente o teatro do período, que passou a utilizar recursos visuais mais enfáticos visando impactar os espectadores: cenários mais rebuscados e evocadores de atmosferas incomuns, efeitos de iluminação mais elaborados e utilização de maquinário para a movimentação de estruturas e dos atores no palco. O teatro passou a ser entendido como um funcional espelho da realidade, em algum sentido mais eficaz do que a pintura por trazer uma ilusão mais plena, fosse do mundo real ou de outros fantásticos. Ao incorporar elementos pictóricos mais enfáticos à sua prática, o teatro se tornou uma espécie de pintura em movimento. Ao mesmo tempo, em uma influência mútua entre artes irmãs, este transmitiu à pintura muito de sua natureza, de modo que é possível observar a evocação da teatralidade em muitas telas do período, tanto pela amplidão gestual dos personagens retratados quanto pela mais direta representação da cena, como se esta se passasse em um palco:

A primeira consequência de todo esse processo [de reciprocidade entre teatro e pintura] é a evidente presença de recursos teatralizadores na pintura da época, em particular o desbordamento, que tende a misturar os limites entre o espaço do observador e o espaço do observado, criando uma sensação de dinamismo. A segunda, na direção contrária, é o aproveitamento de elementos pictóricos no teatro, com a inserção de figuras estáticas que se projetavam, simbolicamente, para a eternidade (FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, 2015, p. 84, t.n.).

Na pintura *Panthea* (1631-34) de Laurent de la Hyre (1606-1656), observamos exatamente a inserção de elementos visuais de palco em uma obra pictórica. Na cena percebe-se a tensão entre Cyrus, o rei da Pérsia, e seu tenente, Araspus, em relação ao destino amoroso de Panthea, a prisioneira desnuda que, ao canto, ouve com atenção algo que uma serva lhe sussurra. Cyrus aponta majestosamente para uma ação que transcorre ao fundo, emoldurada por colunas. Como em uma típica cena de teatro, os clássicos personagens antagônicos masculinos se indispõem devido ao interesse pela figura feminina, sensual e aparentemente frágil, mas que parece ter planos secretos traçados com a ajuda da serva, os quais provavelmente causarão a

reviravolta no enredo que ali transcorre. A cena ao fundo seria o equivalente de um cenário pintado com a intenção de criar profundidade e movimento para a cena real dos atores em primeiro plano: uma pintura que retrata personagens em um palco real com uma outra pintura ao fundo, em uma metalinguagem cíclica bem ao gosto dos barrocos, com a realidade duplamente retratada em uma só imagem.



Laurent de la Hyre
Panthea (1631-34)
141,9 cm x 102,0 cm – Art Institute of Chicago, Chicago

Pela utilização de efeitos radicais de luz e sombra, bem como de ferramentas visuais teatrais, os artistas barrocos pretendiam transportar o espectador momentaneamente para uma outra realidade, uma vez que a arte deveria proporcionar, por meio do mistério evocado por uma nova concepção visual, um vislumbre da infinitude do universo, o qual passava a ser finalmente aceito como infinito após a retomada do heliocentrismo copernicano, especialmente por parte de Giordano Bruno (1548-1600) e Galileu Galilei (1564-1642). As igrejas e catedrais barrocas, por exemplo, foram pensadas em termos de evocação do mistério a partir de uma utilização calculada dos efeitos de iluminação em seus interiores. Segundo Wölfflin, o Barroco

[...] não só introduz em suas igrejas a luz como um fator de significação nova – o que é um motivo pictórico –, como dispõe seus espaços de tal forma, que se torna impossível abarcá-los totalmente com os olhos e decifrá-los inteiramente. [...] O que o Barroco almeja é precisamente uma tensão que nunca poderá ser desfeita (1984, p. 247).

O apelo à visualidade nos ambientes sacros foi uma constante, sendo que as pinturas não eram mais pensadas como meras ilustrações temáticas ou enfeites característicos, mas antes como elementos impactantes, evocadores do misticismo e de uma atitude espiritual aparentemente espontânea nos fiéis, os quais deliberadamente entregavam-se às eficientes ilusões proporcionadas pelas técnicas pictóricas dos artistas, baseadas no pleno domínio das leis da perspectiva e dos jogos de luzes, representados nas pinturas, mas também na arquitetura dos templos.

[...] em direta oposição ao ensinamento protestante, e à estética simplificada e minimalista do Protestantismo, a Contra-Reforma católica fomentou a criação e veneração de imagens ao proclamar formalmente que o objetivo da arte era induzir o homem à religiosidade e trazê-lo para Deus. Consequentemente, mesmo sem sugerir que a arte da Contra-Reforma seja sinônimo de arte barroca (de fato a primeira precede a segunda em mais de meio século), ambas foram intensamente comprometidas [...] com uma teologia visual abertamente didática.

Isso foi expresso de várias maneiras. Uma delas foi o uso da arte para criar ou recuperar o perdido ou enfraquecido senso do divino. O meio, para tanto, foi lutar pelo que Argan chamou

de ‘uma teatralidade sacra’, de modo que o exterior ou ainda mais o interior das igrejas barrocas – fosse em Veneza ou em Vierzehnheiligen – tornou-se uma gloriosa antessala do paraíso. [...] Em terminologia moderna tal estratégia cognitiva – familiar a Bernini e seus contemporâneos como ‘ouvir com os olhos’ – poderia ser descrita como aspirante a um nível ‘subliminar’ de comunicação, onde imagens visuais têm uma função auxiliar, instrumental (HOWES, 2007, p. 15, t.n.).

A representação precisa do espaço, dicotomicamente retratado em meio às sombras que trazem imprecisão, é o que encontramos em uma das obras mais simbólicas das artes visuais barrocas, *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez (1599-1660). Aqui uma complexa malha de informações é oferecida por meio de códigos discretos, jogos de luzes, um espelho, um cenário realista e toda uma composição de cena prodigiosamente elaborada. O fundo poderia ser tipicamente tenebrista, não fora as duas quebras das sombras: uma porta aberta, para onde converge o ponto de fuga da obra, e um espelho que reflete a imagem iluminada do Rei e Rainha de Espanha, para onde converge o centro enigmático. Do mesmo modo que não sabemos se o homem ao fundo acabou de chegar ou se está prestes a sair, também não temos certeza se o casal real refletido está na sala posando para Velázquez ou se o espelho reflete uma parte da tela na qual o pintor trabalha: no primeiro caso, o observador seria automaticamente colocado no ponto onde estaria o casal, e no segundo caso o observador estaria no lugar de um espelho, pelo qual o pintor estaria observando a si mesmo e a toda a cena. Ao mesmo tempo, Velázquez só aparece porque deu um passo atrás para observar os modelos, seja o casal ou o espelho: se a cena fosse retratada um momento depois ou antes, o pintor não apareceria para o observador, escondido atrás da grande tela. Mas se ele não aparecesse, seria a ele possível pintar aquela mesma cena sem observá-la? O foco da iluminação reside sobre a filha dos reis e suas damas de companhia, as meninas, enquanto os servos, à meia luz, participam da rede de olhares e reações, alguns observando o mesmo que o pintor, outros com a atenção momentaneamente desviada. É possível perceber indícios de duas retas implícitas que formam os lados de um triângulo que aponta para baixo, um deles anunciado pelo pincel do pintor, o outro, simetricamente, pela frente

da silhueta do homem à porta, formando um V que tem dentro de si toda a família real, além do próprio artista. Seria um V de Velázquez⁵⁸?



Diego Velázquez
As Meninas (1656)
 318 cm x 276 cm – Museu do Prado, Madrid

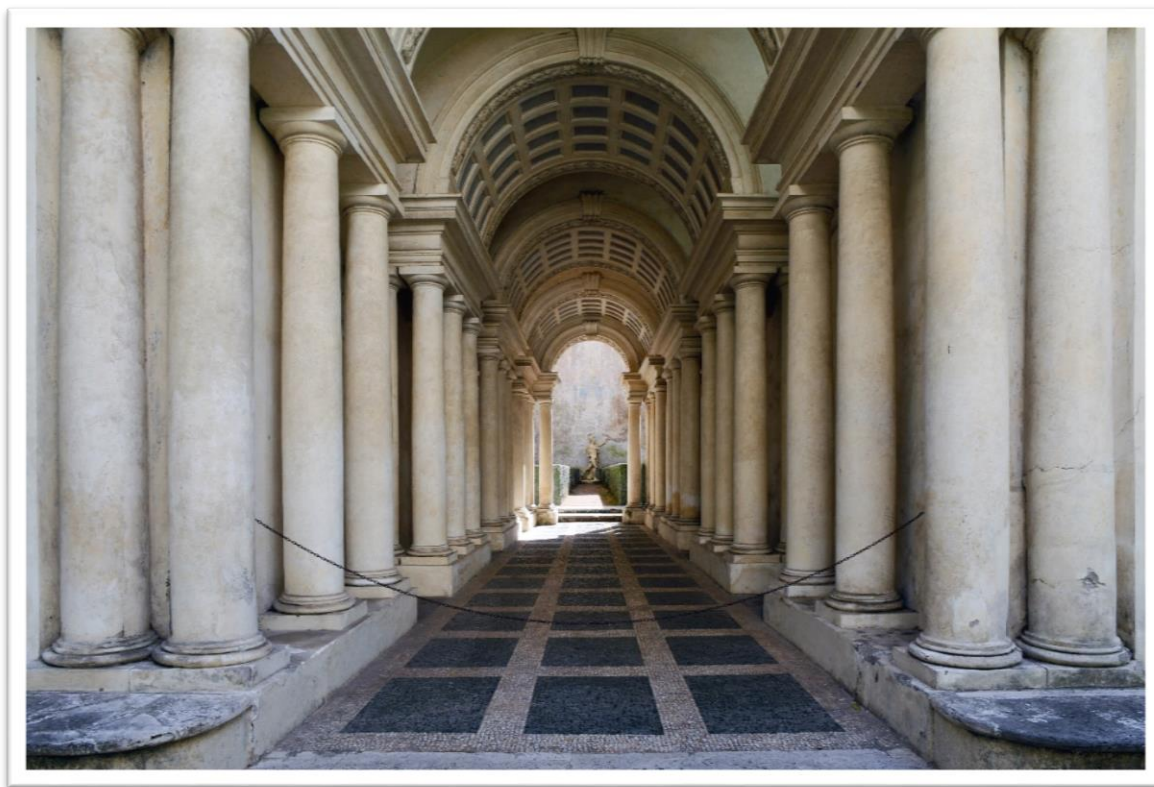
⁵⁸ Impossível não nos lembrarmos do caso de *A Última Ceia* (1495-98) de Leonardo da Vinci (1452-1519), na qual uma letra V é formada pelos braços de Jesus e João, mas de maneira muito mais explícita do que no caso da obra de Velázquez. Seria um V de Vinci?

Essa obra prima de Velázquez, uma das criações máximas do Barroco, coloca o pintor dentro da imagem, não ao modo de um tradicional autorretrato, mas antes como elemento tão importante quanto a própria realeza. É uma mudança de paradigma implícita que vai sendo anunciada: a transição do conceito de artista enquanto artesão e lacaios para o conceito do artista criador, um ser com possibilidades diferenciadas que o coloca em pé de igualdade com a nobiliarquia. Um século e meio depois, o artista, tantas vezes, já será enxergado como superior aos nobres, ao clero e ao homem comum, sendo entendido como um intermediário entre mundos, um criador transcendente. Em *As Meninas* presenciamos muito mais do que um jogo de espelhos: há charadas a serem respondidas, há diversos tipos de contrastes, os servos anões nos trazem um toque do bizarro, o cão sonolento um toque de realidade. A cena milimetricamente planejada ainda assim transmite uma sensação de espontaneidade, e os detalhes abundantes deixam de ser detalhes quando os observamos de perto, descobrindo sucessões de pinceladas imprecisas. Toda a obra é calcada nos jogos ópticos, como se o pintor brincasse com a visão do espectador continuamente, com sombras e reflexos, sugestões implícitas em meio ao que é aparentemente evidente. Diante da impossibilidade de chegar a uma conclusão acerca das metalinguagens implícitas na cena, o espectador coloca-se, enfim, diante de uma ilusão travestida de realidade, mais um exemplo de uma tensão que não pode ser resolvida, tal qual nos alertou Wölfflin.

Outro importante e característico recurso visual do Barroco, largamente utilizado em afrescos, cenários teatrais e em conjunção com a arquitetura, é o *trompe-l'oeil*, também conhecido como *perspectiva forçada*, que visava proporcionar a sensação de profundidade ao observador, recorrentemente pretendendo oferecer a ilusão de amplidão espacial, de infinitude ou de portais de comunicação entre mundos. Por meio da utilização radical dos recursos de perspectiva, e de cores e sombreamento muito bem planejados, o artista almejava atingir a ilusão perfeita, oferecendo um vislumbre da eternidade ou de uma realidade sobrenatural.

[...] *trompe-l'oeil* não é um efeito simples, superficial. Ao integrar muitas artes e espaços (escultura e arquitetura) à composição da pintura, e ao fisicamente aplicar pintura em muros e lugares visando criar mais eficazmente a ilusão do corpo em movimento, ou espaços que são ampliados, duplicados e imaginados, *trompe-l'oeil* torna o limite – e a linha – indeterminado. Pintura ou coluna? Obra de arte ou drama onde a audiência assiste o palco do mundo? (BUCI-GLUCKSMANN, 2013, p. 13, t.n.).

Um majestoso exemplo foi conseguido por Francesco Borromini (1599-1667), um inventivo arquiteto, que com a ajuda de um matemático executou uma surpreendente *trompe-l'oeil* em um corredor do Palazzo Spada, em Roma, fazendo com que uma galeria de apenas oito metros aparente ter mais de trinta. O corredor, cujo início é real e cuja continuação ilusória é criada pela ascensão do piso e rebaixamento do teto, parece desembocar em um jardim iluminado pela luz do dia, no qual se vê uma estátua real, aparentemente mais alta do que um humano, mas que, na verdade, tem apenas sessenta centímetros de altura.



Francesco Borromini
Corredor do Palazzo Spada, Roma (c. 1632),
planejado com efeito de perspectiva forçada (*Trompe l'oeil*)

Pintores e arquitetos barrocos foram mestres em truques de perspectiva, que já eram utilizados de maneiras mais simples desde os tempos da Roma antiga, mas que no século XVII tornaram-se bastante representativos de uma concepção da arte visual que trazia a dupla função de retratar e iludir, imitar a realidade e apresentar vislumbres de irrealidades, um permanente culto à ambiguidade e à concepção do mundo enquanto um grande palco repleto de ilusões, as quais, acima de tudo, possuíam uma grande capacidade de causar espanto nos observadores.

O gosto do homem barroco pela amplidão, pela profundidade, pela infinitude e por todo tipo de artifício visual que proporcionasse a ilusão de contato com outros mundos e realidades foi reflexo também da gradual tomada de consciência da própria pequenez, frente às descobertas do mundo físico, que se acumulavam desde o período das grandes navegações. Foi no século XVII que, a certo ponto, o vislumbre de outros mundos passou da ilusão para a realidade, por meio de uma grande invenção de Galileu Galilei (1564-1642), o telescópio, um instrumento que proporcionou uma reviravolta na maneira como o homem se percebia diante da natureza:

[...] quando ele [Galileu] apontou seu telescópio para o céu noturno [em 1609], recebeu um dos maiores choques em toda a história. Ficou imediatamente claro que os céus comportavam muito mais estrelas do que ninguém jamais vira antes. Existem, genericamente falando, duas mil estrelas no céu noturno visíveis a olho nu. Galileu⁵⁹ viu pelo telescópio que há miríades mais. Novamente, isso teve profundas implicações sobre o tamanho do universo e, conseqüentemente, levou a desafios teológicos (WATSON, 2005, p. 478, t.n.).

O telescópio de Galileu é bastante simbólico do contexto da arte e do pensamento do homem barroco, uma vez que uma de suas ânsias era captar

⁵⁹ Em 1610, utilizando uma versão melhorada de seu telescópio, Galileu descobriu as quatro luas de Júpiter. Desde 1605 ele era o tutor de matemática de Cosimo II de' Medici (1590-1621), e como forma de boa política com a poderosa família fiorentina, Galileu nomeou as luas como *estrelas mediceas*, em homenagem aos quatro irmãos Medici de então. Essa dedicatória consta de seu livro *Siderius Nuncios* (1610), no qual publicou todas as suas descobertas astronômicas. Exatamente na mesma época, porém, o astrônomo alemão Simon Marius (1573-1625), sem o conhecimento da descoberta de Galileu, descobriu também as luas de Júpiter e, seguindo a sugestão de Johannes Kepler (1571-1630), também astrônomo e matemático, nomeou as quatro luas a partir de nomes de amantes de Zeus: Io, Europa, Ganymede e Callisto. Foi esta a nomenclatura que prevaleceu.

e compreender o mundo diretamente através dos sentidos, especialmente a visão. Tal qual um instrumento musical era entendido como uma extensão da voz humana para além do próprio corpo, o telescópio dotava os olhos de um poder extracorpóreo nunca antes experienciado, e proporcionou descobertas de mundos muito além do alcance da visão humana.

O desenvolvimento mais intenso das ciências e das tecnologias foi uma das consequências naturais dessa nova visão de mundo que vinha se formando desde o Renascimento, com o homem mais questionador, mais consciente das leis do mundo físico e de seu poder de criação e inventividade. O período e processo que hoje conhecemos como revolução científica, cujo cerne corresponde ao século XVII, legou ao mundo uma nova maneira de busca pelo conhecimento, a partir da quebra do monopólio das instituições religiosas sobre a ciência, e de uma nova relação do homem com a natureza. As formulações de teorias passaram a ser vinculadas à prática de modo mais orgânico, de modo que a aquisição de conhecimento passou a ser muito mais um processo ativo, exigindo não só a observação e a reflexão, mas o registro e o engajamento corpóreo com os fenômenos físicos. A história da invenção da experimentação foi um processo, acima de tudo, calcado na *práxis* (SMITH, 2004, p. 18).

Nesse cenário, eleva-se a papel fundamental não apenas a figura do cientista, mas também a do artesão, um tipo de profissional que também necessitava, cotidianamente, adquirir conhecimentos diversos e imediatamente convertê-los em substratos práticos, a fim de criar ou aprimorar sua artesanaria. Esse profissional era entendido como aquele que se doava por inteiro à sua prática – colocando-se, acima de tudo, fisicamente em seu engajamento na busca por novas tecnologias, conhecimentos e maneiras de conquista-los –, e como uma espécie de meio termo entre o artista e o cientista, considerando sua produção e sua sede de conhecimento. Os artesãos “*conheciam a natureza por meio da prática de sua arte corpórea, e [...] afirmavam sua habilidade, baseada nesse conhecimento, de produzir obras ao invés de palavras estéreis e teorias*” (SMITH, 2004, p. 238, t.n.).

Dentre tantos tipos de artesãos que atuaram ao longo do Barroco, os construtores de instrumentos musicais se destacam no contexto deste

trabalho. Segundo Cypess, tais construtores possuíam o *habitus*, que seria o íntimo conhecimento do instrumento, “o qual possibilitava a destreza em sua manipulação, e levava a certos tipos de exploração das propriedades físicas e de construção dos instrumentos” (2016, p. 6, t.n.). A engenhosidade destes artesãos, entretanto, normalmente só dava frutos quando o ambiente se mostrava favorável, o que significava, para aquele contexto, que os construtores e inventores de novos instrumentos necessitavam, quase invariavelmente, de patrocínio:

Membros da nobreza, bem como cidadãos ricos e progressistas, clérigos e acadêmicos tornaram-se fascinados com o potencial da maquinaria e dos instrumentos de agir sobre o mundo e de transformar a percepção individual dele. Suas coleções de arte e curiosidades incluíam instrumentos – tanto aqueles que requeriam um agente humano para operá-los quanto aqueles que, por meio de algum motor feito pelo homem, operavam independentemente – que facilitavam a interação entre colecionadores e seus mundos natural e social. Unindo-se no processo de criação, tanto artesão quanto patrono podiam observar e mesmo alterar o curso do mundo natural, e a percepção por meio de processos e instrumentos artísticos e artesanais constituiu uma maneira essencial de experienciar e conhecer o mundo no começo da era moderna. [...] Dell’Antonio argumenta que o ato de ouvir se apresentava aos patronos como uma maneira de participar da música sem cruzar os limites sociais rumo à artesanaria, e que experiências musicais podiam ser colecionadas, tanto quanto artefatos físicos (CYPESS, 2016, p. 6-7, t.n.).

À nossa visão de mundo é algo alheio a compreensão de instrumentos musicais como meio de ampliação do conhecimento, uma vez que, antes, os entendemos como meios de comunicação, ainda que por uma linguagem sem significação intrínseca. Não podemos perder de vista, entretanto, a compreensão em voga naquele momento, segundo a qual a busca pela expressão musical significava, também, o alargamento do próprio conhecimento da realidade, por parte do artesão, do instrumentista e do ouvinte.

As artes visuais barrocas herdaram da tradição artística renascentista justamente essa postura artesanal por parte dos criadores, que viam em suas obras o meio imediato e ideal para expressar novos conhecimentos adquiridos através da observação e da experimentação. No

Renascimento, por exemplo, o domínio da perspectiva não foi difundido graças a uma teorização escrita e publicada, mas sim por meio de sua aplicação prática nas obras, e quando Da Vinci percebeu que contornos demasiadamente definidos em suas pinturas trabalhavam contra a ilusão de verossimilhança das figuras, a técnica decorrente dessa conclusão, o *sfumato*, não foi exposta teoricamente em escritos, tornando-se, antes, disponível para vislumbre e assimilação apenas em suas pinturas. Na virada para o século XVII, e além, os artistas continuaram tendo um quê de artesãos, no sentido de transmitir às suas obras particularidades do mundo físico captadas pelos sentidos, fossem, por exemplo, detalhes anatômicos internos e externos de animais e do ser humano, fosse uma figura mal iluminada em um ambiente quase totalmente escuro.

Talvez uma das práticas que mais represente a visão de mundo do homem barroco, formada por tantos ímpetos e ânsias particulares – alguns dos quais aqui expostos –, seja a criação e manutenção de um espaço físico muito singular, tradicionalmente conhecido como *Wunderkammer* ou *Kunstkammer*⁶⁰. De meados do século XVI até o século XVIII, mas particularmente nos seiscentos, frutificou a prática, especialmente por parte da nobreza, de destinar um ou mais cômodos para a instalação de uma espécie de museu da totalidade do mundo, nos quais eram expostos objetos, e mesmo animais vivos, vinculados a uma variedade de lugares, épocas, povos, ciências e artes. Pinturas e esculturas dividiam espaço com conchas marinhas, moedas de vários países, instrumentos musicais tradicionais e desconhecidos, pedras, tapeçaria, ossos, engenhocas, animais embalsamados, livros e toda sorte de artefatos que representassem a variedade e o exotismo do mundo físico. Uma *Wunderkammer*

[...] constituía um local de estudo e contemplação do papel da humanidade nos mundos social e natural; como Krzysztof Pomian explica, *Kunstkammern* eram “coleções com ambições enciclopédicas, idealizadas como uma versão em miniatura do

⁶⁰ Respectivamente *Câmara das Maravilhas* e *Câmara das Artes*. O termo *Wunder*, ou *maravilha*, refere-se ao fantástico, ao inusitado, ao desconhecido, ao que fascina e causa espanto. Como dissemos mais acima, a sensação de maravilhamento era algo buscado pelo espírito barroco, e muito da arte do período pretendia despertar esse estado em seu público. A *Wunderkammer* é reflexo desta mesma tendência.

maravilhas como verdadeiros monumentos em homenagem a esse sentido tão crucial ao mundo barroco, a visão.

Tanto artista quanto artesão, no Barroco, transitaram em terrenos muito próximos, com a arte trazendo muito de artesanaria, e esta muito do espírito artístico. Ambas as atividades compartilharam algo da ciência, com suas buscas pelo conhecimento, cada qual aplicando suas descobertas em seus produtos particulares, sempre entendendo a obra final como a manifestação máxima do conhecimento adquirido.

Tendo em mente todo esse cenário, podemos imaginar que uma figura rara e de imenso valor para o mundo seiscentista era o indivíduo que trazia em si, ao mesmo tempo, a sensibilidade do artista e a mente inquieta e dedicada do artesão. Um patrono que eventualmente reconhecesse tal conjunto de capacidades unidas em um único ser, e sendo ele mesmo suficientemente sensível e atento, provavelmente faria tudo ao seu alcance para ter esse artista e artesão por perto, lhe proporcionando o alargamento de seus próprios horizontes por meio de suas criações. Veremos mais à frente como essa situação ocorreu no ano de 1688, envolvendo um Príncipe fiorentino portador de um espírito artístico raro, e um artesão – e artista – paduano, que viria a se tornar um dos nomes mais importantes da História da artesanaria de instrumentos musicais.



Jan Brueghel, o Velho (1568-1625) e Peter Paul Rubens
*Visão*⁶¹ (1617)
 65 cm x 110 cm – Museu do Prado, Madrid

⁶¹ Entre 1617 e 1618 os pintores flamengos Brueghel e Rubens, que eram amigos, realizaram juntos o projeto da feitura de cinco telas com as mesmas proporções, que retratariam cenas relacionadas aos cinco sentidos. Seguindo a tradição de obras com tal temática, todas as pinturas possuem a figura de uma mulher nua. Brueghel pintou os cenários, e Rubens os personagens.

2.2 LUZES E SOMBRAS SONORAS: O DELINEAMENTO DA DRAMATICIDADE E DO LIRISMO NA MÚSICA BARROCA

*...para expressar os sentimentos
apropriadamente, o Piano e o Forte estão entre
os elementos mais essenciais da performance.*

Johann J. Quantz, 1752

*Ainda que eu creia que o conceito de estilo
seja necessário ao entendimento da História da música,
não gostaria de elevá-lo ao status de um fato concreto.*

Charles Rosen

Se a arte é reflexo direto dos artistas, e os seres humanos são reflexos diretos da época na qual vivem, sem dúvida as manifestações artísticas constituem registros indelévels de momentos históricos repletos de particularidades sociais e de visões de mundo possíveis apenas em determinados momentos. Ao observarmos tais manifestações, podemos começar a decifrar estruturas de pensamento sobre a arte e a realidade de determinado contexto, e a vislumbrar as mais variadas relações entre arte, artistas, sociedade e épocas. Um espetáculo único como a ópera, por exemplo, só poderia ter surgido em um momento bastante específico, no qual estivessem presentes a convergência entre determinadas concepções sobre as relações entre arte e realidade, certo ideário sobre as significações da vida como um todo e, ainda, um conjunto bastante inovador de técnicas musicais. Toda essa convergência se deu ao longo de cerca de três décadas entre fins dos quinhentos e início dos seiscentos.

Nascida no ambiente de corte, desde seus prenúncios até as obras mais bem-acabadas de Peri, Caccini e Monteverdi, a ópera logo cumpriu seu destino de espetáculo popular. Três décadas após a estréia da *Favola in Musica* de Monteverdi, *L'Orfeo*, foi inaugurado em Veneza o Teatro S. Cassiano, no qual aconteceu a primeira apresentação de ópera para um público pagante, naquele mesmo ano de 1637 (MUIR, 2006, p. 337). Veneza era, naquele

momento, um dos ambientes mais propícios de toda a Itália a receber entusiasticamente um novo e promissor espetáculo, dadas as já comuns práticas carnavalescas que influenciavam permanentemente um comportamento mais libertário de boa parte da população. Além disso, Veneza havia sofrido entre 1605 e 1607 uma interdição papal com o propósito de expulsão de ordens religiosas menores, o que levou a um posicionamento generalizado da população contra a Igreja Romana, incentivando e atraindo para a cidade um bom número de incrédulos e críticos da religião. As décadas que se seguiram à interdição assistiram a uma Veneza tomada pelo sentimento de libertação das amarras dogmáticas e considerável hedonismo.

Muitos dos primeiros patronos de ópera foram notórios libertinos. Pois que a ópera – apesar de seu clamor pela “seriedade”, como algo que se opunha ao teatro cômico – foi desde o início completamente implicada ao comportamento báquico do carnaval de Veneza. A ironia é que a natureza pública das casas de ópera tornava realmente possível a privacidade, especialmente em contraste com as cortes principescas nas quais o príncipe era o patrão maior, conhecido por todos. Nos teatros públicos os patronos podiam disfarçar suas identidades reais, ou ao menos evitar a responsabilidade completa pelo que aparecia no palco. Os membros da mais proeminente academia que produziu as primeiras óperas eram apropriadamente chamados de *Incogniti* (os desconhecidos). [...] A grande realização dramática da ópera veneziana foi utilizar música e espetáculo para aquecer os frios hábitos de dissimulação exigidos pela sociedade polida, apelando diretamente às emoções humanas (MUIR, 2006, p. 333, t.n.).

O conflito entre uma postura de seriedade junto à corte e a conquista de larga aceitação por parte de um ambiente popular libertino, em um primeiro momento da popularização da ópera, é apenas mais um exemplo das contradições que marcaram intrinsecamente a arte barroca.

O período musical que hoje denominamos de Barroco nasceu e se desenvolveu sob o signo da dicotomia, da indefinição e, em certos aspectos, da contradição. Inicialmente, podemos compreender o surgimento do canto monódico declamatório no último terço do século XVI como a aurora da música barroca, uma vez que ali encontramos novos modos de pensamento musical que embasariam, de maneira geral, toda a produção dos dois séculos

seguintes e, a rigor, toda a música tonal até nossos dias⁶². A marca desse novo canto foi a valorização do texto, o que implicou na negação da profusa polifonia renascentista. O Barroco, entretanto, também foi caracterizado pela exploração acentuada do contraponto, de modo que encontramos nesse cenário uma dicotomia estrutural: esse período inaugurou algo tão fundamental para a música que se seguiria quanto foi a melodia acompanhada, ao passo que, simultaneamente, legou à posteridade um repertório altamente marcado pelo contraponto. O fato de compositores e teóricos terem reconhecido o estabelecimento de um estilo novo de composição que se colocava em oposição a outro antigo, e cada um deles os nomeou de maneira diversa, não significou que o antigo tivesse entrado em desuso. Pelo contrário, a teorização do antigo e do novo se fazia necessária justamente devido à convivência de ambos no repertório, cada qual sendo utilizado em maior ou menor proporção de acordo com necessidades específicas de expressão, como nos diz Donington:

O problema básico da polifonia do século XVI era manter intacta a tapeçaria do contraponto ao dotar os temas e entradas com luz e sombra suficientes. Em uma ópera de Monteverdi, o problema básico era moldar uma única monodia expressiva para cada flutuação de sentimento, palavras e drama, com o suporte de harmonias simples, mas extraordinariamente intensas e significantes. No período Barroco, o problema básico não era exatamente nenhum desses, mas algo entre os dois (1963, p. 36, t.n.).

O estilo antigo, o pensamento polifônico, só seria realmente negado, em larga escala, pelas novas gerações de compositores na transição para o Classicismo, de modo que o declínio da polifonia é um dos mais importantes marcadores para o reconhecimento do fim do Barroco. Todos os

⁶² Vale lembrar que o século XVII deveu muito de seu entendimento sobre música, e sobre expressão musical, ao humanismo quinhentista, que foi um dos maiores responsáveis por uma mudança de paradigma quanto à compreensão desta arte. A partir daquele momento “a música passou a ser vista não mais como uma ciência matemática, mas antes como uma arte dominada pelos ideais da eloquência e do poder da retórica” (HANNING, 1984, p. 2, t.n.). Eloquência e retórica são manifestações do discurso, técnicas da oratória, e a música do período foi delineada pelo princípio dos sons musicais enquanto formadores de um discurso. Desse modo, os compositores utilizaram o princípio do discurso mesmo no repertório mais marcadamente contrapontístico.

desdobramentos da música barroca encontraram suas bases na dualidade dos dois estilos, o antigo e o novo, que conviveram na virada para o século XVII, os quais legaram para o século e meio seguinte, ao mesmo tempo, o gosto pelo contraponto e a homofonia melodista.

No que se refere à base da expressão e do entendimento sobre música, o Barroco não se diferenciou do Renascimento, uma vez que a música vocal permaneceu sendo entendida como a mais adequada para externar conteúdos e despertar reações emocionais. Por outro lado, foi nesse período que, pela primeira vez, a música instrumental ganhou tal importância e tamanho repertório, que nela encontramos as bases para a formação de instrumentistas, utilizadas até hoje. Collins no lembra que

Dada a primazia do texto como veículo determinante do afeto e do ethos da música, o próprio conceito de uma música instrumental, solo ou de outro tipo, foi uma contradição direta dos conceitos estéticos que definiam o novo estilo⁶³ (2004, p. 55, t.n.).

Também não podemos definir o Barroco em termos de vertentes sacra ou profana, como poderíamos de maneira mais cômoda rotular a música medieval ou romântica, uma vez que, por um lado, encontramos uma vastidão de música composta para a Igreja, e por outro, uma miríade de música vocal profana na ópera, sem contar a música instrumental que, a rigor, é alheia a tais caracterizações, com exceção da música programática, talvez.

Nos tornamos mais conscientes de tais dicotomias quando precisamos criar definições e delimitações para períodos, estilos e compositores barrocos. Como poderíamos, por exemplo, definir Bach de maneira pontual? Como o expoente máximo do contraponto no Barroco, tecladista de primeira estirpe, criador de um dos mais expressivos corpos de música instrumental da música ocidental? Ou como um dos maiores compositores de música vocal já vistos, pelo volume e pela qualidade de sua obra, produção esta mais inclinada à homofonia do que ao contraponto?

⁶³ O autor se refere ao período da virada para o século XVII (1580-1610), tratando dos primeiros sinais de uma música instrumental que tomava corpo em meio a um ambiente, em princípio, hostil. O *novo estilo* era, portanto, o canto monódico declamatório, que se desenvolveu ao longo do último terço do século XVI, como já vimos.

Poderíamos realizar o mesmo exercício com diversos outros compositores, em cada caso com determinados parâmetros podendo ser aplicados de maneira mais ou menos conflituosa.

Fica claro, portanto, que a indefinição, a instabilidade e a dualidade não devem ser compreendidas como uma fraqueza do Barroco, até porque é apenas a partir da necessidade de rótulos, tão comum em nossos dias, que se configura qualquer dilema classificatório. Os paradoxos barrocos constituem, antes, a essência da riqueza da arte produzida, grosso modo, a partir de meados do século XVI até meados do XVIII, e grande parte do fascínio que esta nos causa advém, inclusive, desta rebeldia intrínseca aos produtos artísticos destes séculos, que parecem só revelar seu esplendor a partir de uma atitude receptiva por parte do espectador ou ouvinte. Compreendemos que nomear a arte barroca de *dicotômica* ou *paradoxal* não deixa de ser, também, um ato limitador, contraditoriamente ao que aqui propomos. Esta é apenas uma tentativa, entretanto, de encontrar algum denominador comum a toda essa produção, a partir de um olhar mais abrangente, que possa nos permitir o exercício de reconhecer os eventuais pontos de encontro das artes, com o propósito de que determinados aspectos de uma nos faça enxergar a outra sob novas luzes.

Realizar correlações entre artes de um mesmo período é algo tentador, embora comumente incorramos na prática de trilhar os caminhos mais óbvios em tal tarefa. Tantas vezes as correlações existem, mas de maneira muito mais discreta do que possamos imaginar. Outras tantas, simplesmente não há como encontrar objetivamente determinado aspecto de uma arte em outra. No que se refere ao Barroco, porém, ao menos um parâmetro de correlação se mostra certo, tanto quanto é evidente, o contraste, e é a partir da observação deste que podemos iluminar a produção musical barroca de modo ligeiramente diverso.

Ao tratarmos de contrastes na música do Barroco, muito facilmente cedemos à tentação de associá-los apenas a elementos musicais mais imediatos, tais como andamento e intensidade. Com relação às dinâmicas, de fato, há contrastes bastante explorados desde o início dos seiscentos, como nos lembra Thiemel:

As indicações de performance *piano* e *forte* são ocasionalmente encontradas em músicas compostas por volta de 1600, para indicar tanto efeitos de eco (como no *Primo libro dele vilanelle* de Bonelli) quanto alternância entre coros (como na *Sonata pian e forte* de Giovanni Gabrieli). No madrigal cômico *Pazzia senile* de Banchieri, as dinâmicas notadas distinguem os personagens uns dos outros, e em *Barca di Venetia per Padova*, do mesmo compositor, pedintes e bêbados cantam *forte* enquanto as melodias dos pescadores são *piano*. Na notação do século XVII, *piano* e *Echo* são frequentemente usados como sinônimos. Em composições genuinamente ao estilo de *Echo*, era suficiente trocar as dinâmicas por instruções apropriadas; quando vozes solistas ou o coro precisavam executar o efeito de eco, isso era indicado pelas palavras *Ecco* ou *piano*, ou ainda mais frequentemente por *proposta – riposta* (2001, não paginado, t.n.).

Um dos recursos cotidianamente utilizados pelos compositores barrocos consistiu no confronto entre grandes blocos sonoros de intensidades opostas, além dos tradicionais confrontos entre *solisti* e *ripieno*. Em relação aos andamentos, pode-se dizer, como exemplo, que a conformação dos concertos e sonatas de todos os tipos, dada ao longo século XVII, baseou-se no contraste entre andamentos rápidos e lentos. Os choques entre tonalidades também eram usados como recurso expressivo, uma vez que o pensamento barroco associava determinados afetos a tonalidades específicas, algo que, de fato, permaneceu no vocabulário tonal ao menos até o século XIX. Tais contrastes, entretanto, apesar de muito aparentes e de contribuírem para a expressividade geral da música barroca, constituem os exemplos menos cruciais no que refere à sua dramaticidade.

Em 29 de maio de 1706, Alessandro Scarlatti (1660-1725) escreveu, de Roma, para o Grão-Príncipe Ferdinando de' Medici em Florença, a respeito do primeiro ato de sua ópera *Tamerlano*, cujo manuscrito lhe enviava:

Vossa Alteza Real encontrará espírito na música, que, em si mesma, é a mais simples possível. Nada de melancólico. E nos trechos em que tal postura seja indispensável, de fato esta não está presente, apesar de parecer que sim: são trechos em que basta que o andamento seja definido com bom gosto, sem enfraquecer o *arioso*. Anotei no início de cada Ária o tempo que se deve seguir; e em pontos apropriados os pianos e os fortes dos instrumentos, que são unicamente o *chiaroscuro*, o que torna agradável qualquer que seja o canto ou som (apud LORA, 2012, p. 315, t.n.).

A técnica do *chiaroscuro*, desenvolvida e largamente utilizada nas artes plásticas renascentistas, especialmente a partir das ousadas imagens de Da Vinci⁶⁴, foi uma das maiores responsáveis, ao lado do domínio da perspectiva, por, definitivamente, extinguir a planificação das imagens, tão característica das pinturas medievais. Em outras palavras, a perspectiva e o *chiaroscuro* levaram as artes visuais da bidimensionalidade para a tridimensionalidade, o que tornou possível o vasto aumento da sensação de realismo proporcionado pelas pinturas. Essa tendência de exploração cada vez mais acentuada dos jogos de luzes e sombras, naturalmente levou ao tenebrismo barroco, uma radicalização desse mesmo preceito.

Ao referir-se ao *chiaroscuro* como condição para a agradabilidade da música, Scarlatti fazia menção a uma tradição musical que fora desenvolvida de maneira relativamente tardia, em comparação com a pintura, uma vez que esta passou a estabelecer-se em paralelo aos processos estilísticos, técnicos e expressivos que levaram ao início do Barroco na virada para o século XVII. A utilização dos contrastes entre *claro* e *escuro*, ou seja, entre *forte* e *piano*, remonta ao novo canto monódico surgido na segunda metade do século XVI. Um testemunho da nova maneira de cantar foi feito por Vincenzo Giustiniani (1564-1637) em 1628, referindo-se aos cantores daquele novo estilo de décadas antes. Segundo ele, os cantores

[...] moderavam ou aumentavam suas vozes, com sonoridade ou suavidade, com peso ou leveza, de acordo com as demandas da peça que estivessem cantando; um trecho podia caminhar lentamente, entrecortado por suspiros gentis, outro podia ser cantado com longas passagens ligadas ou destacadas, em seguida grupos, depois saltos, com longos trilos, seguidos de curtos, e novamente doces passagens cantadas suavemente, das quais, às vezes, ouvia-se um inesperado eco como resposta. Eles acompanhavam a música e o sentimento com feições faciais apropriadas, olhares e gestos, sem movimentos estranhos da boca, das mãos ou do corpo, que poderiam não expressar o sentimento da canção. Eles pronunciavam as palavras de tal maneira clara, que era possível ouvir até as últimas sílabas de cada uma [...] (apud PALISCA, 1991, p. 17, t.n.).

⁶⁴ Veja, dentre tantos exemplos, a obra *Adoração dos Magos* (1481).

Sonoridade, suavidade, peso e leveza são termos que remetem diretamente à utilização de dinâmicas por parte daqueles cantores, como um dos recursos para reforçar a expressão do texto. As palavras tanto de Giustiniani quanto de Scarlatti são bastante reveladoras da essência do pensamento musical seiscentista, que, tal qual a pintura do período, ansiava por despertar os sentimentos a partir de todo tipo de contraste e, em última instância, pela dramaticidade. Fica claro que uma das ferramentas mais importantes da música barroca era, portanto, o jogo contínuo de dinâmicas.

Em 1752, Johann Joachin Quantz (1697-1773) anotou em seu tratado dedicado à flauta, ao tecer considerações sobre o acompanhamento ao cravo:

É verdade que no cravo, especialmente naquele com um único teclado, o volume do som não pode ser aumentado ou diminuído tão bem quanto no instrumento chamado *pianoforte*, no qual as cordas não são beliscadas com penas, mas atacadas com martelos. Entretanto, no cravo a maneira de tocar é mais importante. Assim, passagens marcadas Piano nesse instrumento podem ser melhoradas pela moderação do toque, e pela diminuição do número de partes, e aquelas marcadas com Forte pelo reforço do toque, e pelo aumento do número de partes em ambas as mãos (2001, p. 253, t.n.).

Quantz fez menção indireta ao cravo com dois teclados, ou manuais, nos quais um deles incorpora a ação do outro, de modo que o volume de som é aumentado em um, enquanto o outro mantém o nível normal. Esse recurso é comumente utilizado pelos cravistas essencialmente para estabelecer contrastes entre seções ou em repetições de trechos, e também para eventualmente separar melodia e acompanhamento de maneira mais eficaz, destinando cada um deles a cada teclado. Apesar de falar em diferenças de toque que podem contribuir para pequenas variações de dinâmica neste instrumento, Quantz imediatamente admite que, de fato, a ilusão de dinâmica só será atingida com a utilização de outros recursos, sendo que o acréscimo ou decréscimo de partes é um deles. O exemplo do cravo é simbólico da utilização recorrente, na música barroca, de contrastes dinâmicos em

blocos⁶⁵. A expressividade maior dessa música, todavia, necessitava de um recurso dinâmico que ia muito além dos simples contrastes oferecidos pela justaposição de blocos sonoros:

Com a crescente percepção de que a música do período barroco não foi completamente dominada pelo rígido sistema assim chamado de “dinâmica em terraços⁶⁶”, na qual níveis fixos de som contrastavam com outro, excluindo níveis intermediários e também crescendos e diminuendos, tornou-se cada vez mais claro que uma das grandes preocupações dos músicos ao longo dos séculos XVII e XVIII era com questões relacionadas ao controle refinado da expressão dinâmica (RIPIN, 1979 p. 80, t.n.).

Tal *controle refinado* das dinâmicas associamos à utilização de microdinâmicas. Como vimos anteriormente, é a partir da utilização precisa das microdinâmicas que são conseguidos os efeitos de crescendo e decrescendo das intensidades, bem como o delineamento melódico real, que exige, em certos momentos, variar as dinâmicas de todos os sons de uma melodia, ou trecho dela. Tendo em vista o pensamento musical e a busca expressiva dos séculos XVII e XVIII, é possível postular que a utilização de microdinâmicas foi algo intimamente atrelado à expressão, especialmente no que referia às melodias, de modo que, conseqüentemente, a planificação dinâmica era algo a ser evitado. A necessidade de controle microdinâmico das notas melódicas, por sua vez, tem sua origem na própria essência da melodia, ou seja, a música vocal.

Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), em seu livro *O discurso dos sons*, dedica um parágrafo para tratar do vínculo entre expressão musical e dinâmicas, o qual transcrevemos a seguir:

Agora algumas palavras a respeito da dinâmica. Sobre interpretação, o que todo músico se pergunta inicialmente é: como são as nuances? (e por isso ele entende *forte*, *piano* etc.) Mas, o que que é forte? O que que é doce? É aquilo que é considerado hoje em dia o elemento determinante de uma

⁶⁵ Nos dias atuais, tornou-se muito frequente associar a música barroca ao conceito de dinâmicas trabalhadas apenas em blocos, o que constitui um simplismo extremo.

⁶⁶ Em tradução direta do original, *terrace dynamics*. Esta técnica também é referida, em inglês, como *terraced dynamics*. No Brasil, entretanto, nos referimos mais comumente a esta como *dinâmicas em blocos*, e menos comumente como *dinâmicas em degraus*.

interpretação. Contudo, na música barroca este gênero de dinâmica tem apenas uma importância secundária. Uma obra desta época não será praticamente alterada sendo tocada forte ou fraco. Poderíamos, em muitos casos, simplesmente inverter a dinâmica, quer dizer, tocar *piano* os trechos *forte*, e *forte* as passagens *piano*. Caso sejam tocadas bem e de maneira interessante, mesmo com esta mudança de dinâmica, musicalmente farão sentido. Conclusão: não há uma dinâmica integrada à composição. Naturalmente a dinâmica vai tornando-se, após 1750, cada vez mais um elemento essencial à composição. Contudo, no período barroco ela não desempenha este papel; a dinâmica desse período é a linguagem. Ela é uma microdinâmica que se aplica às sílabas e palavras isoladas. *Esta* foi no período barroco um elemento de extrema importância, apenas não era ainda denominada dinâmica, mas algo pertencente ao complexo da articulação, pois está relacionada às notas isoladas e aos pequenos grupos de notas. Evidentemente, pode-se tocar uma passagem primeiramente *forte* e depois *piano*. Isto não será um atributo da obra ou uma característica da interpretação, mas uma decoração suplementar, um tipo de ornamentação. A microdinâmica, ao contrário, é essencial, pois representa a *pronúncia*, ela deixa transparecer o “discurso sonoro” (1998, p. 60).

Pouco antes dessa passagem, o autor discutia a importância da articulação para a música barroca, considerando-a como a ferramenta mais importante para sua expressividade. É, assim, bastante curioso observar que, em seguida, ele relaciona a microdinâmica diretamente à articulação, fazendo questão de frisar que se trata de um elemento de “extrema importância”, tal qual a própria articulação. Harnoncourt esclarece que o conceito que hoje temos de microdinâmica vem diretamente da linguagem presente na música vocal barroca, uma vez que aquela é a responsável pelo delineamento desta, por meio de sutis variações de intensidade em sílabas e palavras, ou, dito de outro modo, em notas isoladas e pequenos grupos de notas. Essa lógica de delineamento melódico, que em vários pontos acontece nota a nota, foi rapidamente incorporada pelo melodismo instrumental, e é acima de tudo através dela que os instrumentos são capazes de imitar a voz de maneira mais eficaz. Observamos aqui um conceito muito mais refinado de articulação do que aquele com o qual nos habituamos, que trata, grosso modo, da questão do espaçamento entre os sons musicais. A articulação barroca, como se percebe, é algo intimamente conectado à variedade microdinâmica, de modo

que reivindicar a supremacia de um conceito simplista de articulação, que desconsidera a dinâmica como um fator constituinte, consiste em um contrassenso.

Foi o próprio desenvolvimento da homofonia no princípio do Barroco que implicou em uma necessidade crescente de delineamentos melódicos mais expressivos, de modo que a utilização de microdinâmicas se tornou uma das maneiras de fazer com que a carga dramática da poesia cantada fosse externada. A dinâmica natural dos registros vocais⁶⁷ tinha papel preponderante nesse processo, mas o delineamento consciente em pequena escala permitia ao cantor valorizar sílabas e palavras mais expressivas, por meio de pequenos crescendos e decrescendos e pela utilização de acentos. Não bastava, entretanto, que a voz fosse extremamente expressiva e muito bem conduzida, e mesmo o fato de haver uma só voz não era suficiente para uma perfeita entrega dos afetos ao ouvinte. Era necessário, ainda, que não houvesse interferência de outros sons, ou seja, que os instrumentos que realizavam o acompanhamento não interferissem na preponderância da voz solista.

Para que o foco expressivo pudesse recair sobre a voz, era vital, nesse novo estilo⁶⁸, que uma hierarquia sonora fosse estabelecida, de modo a

⁶⁷ Os compositores de música vocal experientes trabalham largamente com as características intrínsecas às vozes. Normalmente, a maior parte do melodismo é destinado à região média da voz, e as regiões extremas são guardadas para momentos mais contrastantes e dramáticos, de acordo com a necessidade de cada texto. Naturalmente, quanto mais aguda a nota, maior a intensidade de som, de modo que um dos grandes desafios do cantor é conseguir imputar dinâmicas atípicas aos registros, como, por exemplo, sons *piano* em notas muito agudas. Os compositores ligados ao início do canto monódico, e do início do Barroco em geral, utilizavam as diferenças naturais dos registros vocais de maneira ainda mais enfática, levando em conta não apenas a dinâmica própria de cada região vocal, mas também – e talvez primordialmente – o timbre. Como assinala Chasin, acerca dos dizeres de Girolamo Mei em uma carta de 1572 a Vincenzo Galilei: “[...] é preciso assinalar de modo claro e direto que o timbre da voz é a categoria que de forma mais imediata e plena espelha o estado da alma. [...] Do grave, médio e agudo provêm sentimentos diversos, algo que nossa própria experiência cotidiana realiza e evidencia. Quando Mei assinala, de um lado, que ‘quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos [*da voz*]; ao revés, quem está triste jamais se aparta dos graves, senão em ligeira distância’, e, de outro, que a condição de mover a alma de outrem ‘com a voz é somente possível com aquelas suas qualidades referidas, isto é, pelo grave, agudo ou médio, qualidades estas que a natureza lhe proveu para este efeito, e que é sinal próprio e natural daquilo que se quer comover no ouvinte’, a imanente condição expressiva da sonoridade da voz assume nítida silhueta teórica” (2004, p. 45).

⁶⁸ O canto monódico da virada para o século XVII, apesar de baseado em uma busca pela simplicidade expressiva, ainda guardava muito de rebuscamento, uma vez que a expressão da voz cantada se baseava em um fluxo que trazia em si uma série de elementos concatenados de maneira orgânica: gradações sutis entre a quase fala e o canto pleno, a fluidez agógica que

criar camadas de relevância e guiar o ouvinte, mostrando-lhe para onde direcionar sua atenção. No estilo antigo, essencialmente contrapontístico, não havia uma hierarquia clara, de modo que as vozes caminhavam de maneira razoavelmente igualitária, e nem mesmo o texto conseguia se sobressair em meio à profusão vocal. Já na estética do novo canto, prevalecia a dualidade de uma única linha vocal contra uma base acórdica discreta, a qual existia essencialmente para apoiar a voz. O responsável – ou ocasionalmente os responsáveis – pelo acompanhamento tinham liberdade para improvisar texturas, e responder ou comentar melodicamente o texto cantado, mas sempre tendo como guia um senso de não interferência na voz, cujo domínio do discurso musical deveria seguir sempre incólume. Dessa forma, a hierarquia era claramente definida, e os ouvintes ouviam ao mesmo tempo o contraste entre instrumento(s) e voz e uma unidade sonora expressiva, essencialmente atentando à voz e, ainda mais precisamente, à poesia. O canto era visto como um apoiador das palavras, e os instrumentos como apoiadores do canto.

Assim, localizamos no contraste entre uma linha melódica altamente expressiva e retórica e um grupo instrumental de apoio (e valorização) desta melodia um elemento fortemente dramático, similar ao que os pintores tenebristas almejavam com seus personagens iluminados contra fundos escuros: a escuridão realça a luminosidade, e o baixo contínuo realça a melodia. Levando em conta tal contexto, podemos imaginar que a polifonia vocal renascentista, que vinha sendo cada vez menos reproduzida ao longo

eventualmente cedia lugar à métrica mais clara, e um delineamento dinâmico bastante livre, altamente vinculado tanto à escrita quanto ao texto. Uma tendência à simplificação deste estilo retórico e declamatório ocorreu após as primeiras décadas do século, e os anos entre 1630 e 1640 viram nascer o *bel canto*, que marcaria definitivamente o restante do Barroco e mesmo o Classicismo: “A simplicidade do estilo bel canto, a qual pode parecer quase banal hoje, deve ser vista na perspectiva do estilo monódico. A melodia assumiu uma fluidez que não era impedida pelas exuberantes coloraturas do cantor, ainda que seções floreadas continuassem a ser empregadas para certas palavras. O virtuosismo espalhafatoso foi abandonado em favor de um idioma vocal mais contido, baseado essencialmente no poder penetrante e sustentado da voz do castrato. Melodias do bel canto eram mais altamente polidas e menos carregadas de uma afetividade ostentadora do que na monodia” (BUKOFZER, 1947, p. 118, t.n.). O *bel canto* consistiu, essencialmente, em uma simplificação didática do canto monódico. Além do delineamento mais claro das linhas vocais, esse novo estilo apresentava também uma harmonia mais propensa a sequências tonais simples, com apelo às cadências perfeitas, além de promover uma separação mais distinta entre os elementos recitados e melódicos do canto, o que levou ao surgimento da fórmula *recitativo e ária*, que inundaria a ópera e a música sacra pelos duzentos anos seguintes.

dos quinhentos, soasse como uma profusão de luminosidades, ou como uma imagem repleta de personagens e cores que pouco alcançava em termos de dramaticidade. As formas de uma pintura barroca típica evidenciam-se graças ao fundo neutro, tal qual uma melodia é evidenciada quando seu fundo, ou seja, o acompanhamento instrumental, mantém-se neutro. Nas pinturas barrocas, porém, as figuras realçadas pelos fundos escuros não são chapadas, pois, nesse caso, teríamos um efeito de bidimensionalidade sem dramaticidade. Da mesma forma, a melodia, realçada pelo fundo dos acompanhamentos, não poderia ser linear. A ilusão de tridimensionalidade das figuras, ainda que realçadas, só era atingida por meio dos delineamentos conseguidos por luzes e sombras aplicados aos detalhes das figuras; similarmente, um efeito de tridimensionalidade na música, algo necessário à conquista da plena dramaticidade, só era realizado a partir dos delineamentos das *luzes* e *sombras* na própria linha melódica, ou seja, a partir da utilização das microdinâmicas. Uma música tridimensional seria, portanto, aquela que causasse impacto no ouvinte, a partir de um senso de realidade, ou verdade, transmitida pelo texto e pelo corpo sonoro, possibilitando-lhe o degustar dos afetos expressos nesse amálgama poético-musical, os quais reverberavam intimamente em sua própria coleção de sentimentos. Toda essa rede de significações foi legada à música instrumental, a qual, mesmo sem o poder da palavra, utilizava os mesmos preceitos para buscar encantar e comover os ouvintes, sobremaneira nos trechos ou movimentos mais marcadamente líricos, ou seja, mais diretamente conectados ao universo da música vocal.

Toda a estrutura da canção acompanhada, que despontou ao longo do último terço do século XVI, foi baseada em um princípio de conquista da dramaticidade por novos meios, princípio este que guiou toda a arte do período. E não foi sem motivos que uma das criações máximas da música barroca, a ópera, tenha surgido justamente na virada para o século XVII, funcionando como um gênero agrupador dos princípios estéticos e técnicos mais importantes de toda a arte do período: a valorização da poesia na busca dos afetos, a teatralidade como espelho do mundo e a utilização de recursos pictóricos visando maior dramaticidade, além de todos os recursos musicais

inovadores que delineavam as escritas para voz e para instrumentos na aurora do século XVII.



Jan Brueghel, o Velho e Peter Paul Rubens
Audição (1617)
65 cm x 110 cm – Museu do Prado, Madrid

CAPÍTULO 3

*Ambiente, patrocínio, invenção
e divulgação de um novo instrumento*

3.1 FLORENÇA, FERDINANDO DE' MEDICI, CRISTOFORI E SUA INVENÇÃO

*Dentre os construtores italianos de teclados,
eu coloco Cristofori em pé de igualdade
com Antonio Stradivarius, que foi seu
exato contemporâneo. Devemos dispende
aos instrumentos de Cristofori o mesmo
respeito e admiração que dispendemos
aos instrumentos de Stradivarius.*

Grant O'Brien,
construtor e restaurador de teclados históricos

Observar a cidade de Florença à distância, a partir de uma das muitas partes elevadas do relevo da região, nos dá uma ideia do impacto que o domo da Catedral de Santa Maria del Fiore deve ter causado a seus habitantes e visitantes, quando foi finalmente terminado em 1436, após exaustivos esforços e aplicações de brilhantes soluções de engenharia, ao longo de quase duas décadas, por parte de Filippo Brunelleschi (1377-1446). A Catedral, e especialmente seu domo de quatro milhões de tijolos, dominam a paisagem, graças às construções bem menos altas que foram mantidas por toda a cidade. Apenas a torre do *Palazzo Vecchio* clama por um pouco da atenção do espectador para si mesma. Para a inauguração oficial do domo, cuja concretização inspirava ares miraculosos à população da cidade, Guillaume Dufay (c.1397-1474) compôs o moteto *Nuper Rosarum Flores*, uma de suas obras mais complexas, importantes e disseminadas. Tanto o domo quanto o moteto são símbolos das conquistas do espírito pós-medieval, e ambos são relacionados ao coração de uma cidade, hoje lembrada como o berço do Renascimento, que contribuiu profundamente para o aflorar de uma nova visão de mundo, graças a um histórico de desenvolvimento financeiro e patrocínio das artes.

Desde a Idade Média, Florença desfrutara de uma posição economicamente privilegiada. Situada na região da Toscana, centro da Itália, com posicionamento geográfico privilegiado para as rotas comerciais, a cidade prosperou enormemente também por meio da indústria têxtil, abrindo

caminho para famílias fundadoras de poderosos bancos – cujos membros circularam nos mais altos escalões do poder – chegarem mesmo a financiar governantes e papados em diversos pontos da Europa, fazendo com que a moeda fiorentina, o florim, se tornasse poderosa e corrente para muito além dos limites da cidade, e mesmo da Itália.

Grande parte da história inicial do capitalismo foi escrita em torno das atividades desses homens. Eles efetuaram a transição do comerciante-aventureiro individual para a empresa com endereço fixo, a evolução da forma de parceria da organização empresarial e o aperfeiçoamento de muitas práticas comerciais, como contabilidade de dupla entrada, seguro marítimo e todos os instrumentos destinados a facilitar transferências monetárias e a extensão do crédito, do cheque à letra de câmbio e ao certificado de depósito. Para fazer tudo isso, os florentinos construíram a estrutura protetora de um sistema judicial que garantiu a santidade dos contratos para todos, fossem comerciantes-banqueiros ou artesãos, permitindo que todos dispensassem o tabelião de transações comerciais. Ao longo do caminho, desafiaram algumas das mais fortes normas, tanto sociais como religiosas, da cultura europeia da época (GOLDTHWAITE, 2009, p. xi, t.n.).

Naturalmente a prosperidade econômica levou ao desenvolvimento de um ambiente de fervilhar intelectual, o qual foi fortemente representado pela arte. Florença, a “Atenas da Idade Média”, viu nascer ou acolheu uma vasta quantidade de artistas e intelectuais que estabeleceram as bases de novas maneiras de pensar a arte, a filosofia e a ciência⁶⁹.

Uma das mais ricas famílias de banqueiros de Florença foram os Medici, cujo poderio político foi, de fato, instaurado a partir dos esforços de Cosimo, o Velho (1389-1464), fazendo com que a família governasse Florença ao longo de três séculos. Cosimo foi um patrocinador das artes e da cultura, chegando mesmo a fundar a primeira biblioteca pública da cidade, mas foi

⁶⁹ Para citar apenas alguns dos nomes mais conhecidos de intelectuais e artistas que nasceram ou trabalharam em Florença, desde fins da Idade Média até o início do Barroco: Dante Alighieri (c. 1265-1321), Giotto (1266-1337), Giovanni Boccaccio (c.1313-1375), Donatello (c. 1386-1466), Sandro Botticelli (c.1445-1510), Amerigo Vespucci (1454-1512), Niccolò Machiavelli (1469-1527), Michelangelo Buonarroti (1475-1574), Raffaello Sanzio (1483-1520), Giorgio Vasari (1511-157), Galileo Galilei (1564-1642), Evangelista Torricelli (1608-1647) e Leonardo da Vinci (1452-1519), além de Brunelleschi e Dufay, citados no texto, e todos os intelectuais e artistas ligados à *Camerata Fiorentina*, sobre a qual já discutimos anteriormente neste trabalho.

seu neto, Lorenzo de' Medici, o Magnífico (1449-1492), quem primeiro soube usar a suntuosidade artística como símbolo do próprio poder, de modo que financiar alguns dos maiores artistas do período – tais como Da Vinci, Michelangelo e Botticelli – significava exaltar e propagandear o nome da família. A certo ponto, Lorenzo esteve “agarrado à ideia de usar arte e mesmo poesia para aumentar a reputação do estado e a legitimidade de seu reinado. [...] Felizmente havia um notável suprimento de artistas de primeira classe [...]” (PARKS, 2006, p. 225, t.n.). No século seguinte, Cosimo I (1519-1574) continuou esse legado de maneira mais simbólica, encomendando obras de arte que retratassem um dos emblemas da cidade, o leão, este sempre representado em um nível inferior ao seu, para enfatizar sua posição superior de monarca, e chegou mesmo a presentear príncipes com leões vivos, gesto claro de imposição de poder (CUOZZO, 2015, p. 53).

Os Medici não vinham de uma linhagem legítima de monarcas, mas souberam impor-se de tal modo no cenário político, graças a sua imensa riqueza, que foram, gradualmente, se tornando os legítimos governantes de Florença. O processo que levou a família da obscuridade à realeza, entretanto, não foi simples:

Os Medici enfrentariam as famílias fiorentinas rivais, que possuíam riquezas, pedigree e história. Eles iriam crescer e alavancar seu dinheiro e poder por meio do Banco Medici (o qual se expandiu pela Europa e durou apenas um século), de casamentos de conveniência, e do apoio financeiro àqueles que, mais tarde, os apoiariam. Os Medici iriam até mesmo se infiltrar no Vaticano, uma família que veria a eleição de quatro papas ao longo de sua história. [...] De fato, a família seria vítima da incompetência, da traição, de assassinatos, e ainda se veria expulsa de Florença várias vezes antes de retornar ao poder (CUOZZO, 2015, p. 7).

Em 1531 eles se tornaram os líderes hereditários do Ducado de Florença, o qual, posteriormente, expandiu-se, tornando-se o Grão-Ducado da Toscana, de modo que a família passou a governar sobre toda a região, estabelecendo uma dinastia que só se encerraria em 1737⁷⁰, com a morte de

⁷⁰ A rigor, esse ramo da família só se extinguiu em 1743, com a morte da irmã de Gian Gastone, Anna Maria Luisa (nascida em 1667). Aqui consideramos o final do reinado dos Medici.

Gian Gastone de' Medici, aos 65 anos. Gian Gastone foi o filho mais novo de Cosimo III de' Medici (1642-1723), que governou durante 53 anos, o reinado mais longo da dinastia, estabelecendo um regime conservador, que assistiu ao acentuado declínio econômico da família, em paralelo àquele da economia da Toscana. Antes de tal declínio, que se tornou mais acentuado a partir da década de 1710, a família Medici ainda seria a responsável pela manutenção de um ambiente propício e prolífico para as artes em Florença, especialmente para a música.

Ferdinando de' Medici (1663-1713), irmão de Gian Gastone, foi o filho mais velho de Cosimo III. Era o herdeiro direto do Grão-Ducado da Toscana, mas nunca chegou a governar por ter falecido dez anos antes de seu pai, tendo sustentado o título de Grão-Príncipe por toda a vida. O adolescente Ferdinando rebelava-se constantemente contra o pai, discordando virtualmente de todas as suas posições políticas. O Príncipe tinha personalidade intimista, desprezava a superficialidade da corte, e escolhia seus poucos amigos antes por afinidades pessoais do que por política. Homem culto e conectado ao seu próprio tempo, ainda assim cultivava uma paixão pela tradição, o que o fazia colecionar manuscritos que contavam a história de sua família e de Florença (PETRUCCI, 1982, p. 109). Ferdinando foi vastamente educado nas artes musicais, e desenvolveu grande interesse e sensibilidade nessa área:

Graças a Ferdinando e à sua paixão pela arte, pela música e pelo teatro, os Medici viveram 30 anos de máximo esplendor antes do declínio. Ferdinando – chamado pelos seus contemporâneos de “Orfeu dos príncipes” – mantinha sua corte separada da de seu pai, e nela a arte e a música tinham importância primordial. O Príncipe tocava vários instrumentos de corda e o cravo como um verdadeiro profissional. Sabia cantar e compor. Segundo uma biografia anônima da época, era capaz de memorizar música à primeira vista. Durante os meses de inverno, todas as noites música de câmara era executada em seu apartamento, no Palácio Pitti (SCHWARZ, 2011a, p. 2-3, t.n.).

As relações do Príncipe com os músicos que o cercavam não eram típicas, considerando que normalmente os nobres entendiam os músicos como artesãos contratados para determinadas finalidades práticas apenas.

Ferdinando, pelo contrário, gostava de ver a si mesmo como um participante ativo da vida musical de sua corte:

Um testemunho excepcional da riqueza de detalhes da atividade musical privada de Ferdinando sobrevive em cinco telas de Anton Domenico Gabbiani de 1685, feitas para decorar a Villa di Pratolino: nelas vemos o próprio Ferdinando cercado por seus músicos em um retrato “de grupo”, a partir do qual transparece bem seu excesso de familiaridade com eles, algo pelo que ele já havia sido repreendido por seu pai. Em uma das telas também se encontra um dos poucos exemplos de execução de música instrumental – a performance de uma “sonata a cinco” com dois violinos, viola alto, viola tenor e violoncelo, e o baixo contínuo realizado por um cravo e um bandolim milanês – geralmente pouco utilizada na corte, o que é evidenciado pelos documentos sobreviventes, que mostram a prevalência quase indiscutível da música vocal (ROGNONI, 2013, p. 44, t.n.).



Anton Domenico Gabbiani (1652-1726)
Sete músicos do Grão-Príncipe Ferdinando (c. 1685)⁷¹
 862 cm x 532 cm – Galleria dell'Accademia, Palazzo Pitti, Florença

⁷¹ Segundo Schwarz, esse famoso quadro “retrata o Príncipe Ferdinando com seus amigos músicos. Ele se volta para a esquerda, em direção ao cantor Vincenzo Olivicchiano. À direita do Príncipe está o busto de Alessandro Scarlatti. O jovem com o *chitarrone* ao centro pode ser Giovanbattista Gigli, alaudista e compositor que havia recentemente chegado da corte de Módena. O violoncelista pode ser Pietro Salvetti, mestre *di cappella* em 1683, e de 1689 a 1691. Ele era também matemático e numismático. Observe a quarta corda do violoncelo coberta de prata, um sistema revolucionário, então recentemente introduzido, para aumentar a sonoridade do baixo sem aumentar a dimensão do instrumento” (2011a, p. 4, t.n.).

A Villa di Pratolino, onde originalmente foram expostas as telas de Gabbiani, situa-se a cerca de doze quilômetros ao norte de Florença, e era lá que Ferdinando passava as temporadas de calor. A Villa, que se encontrava em certo estado de abandono e descuido, foi reformada e redecorada a mando de Ferdinando, que fez dela seu reduto. No prédio principal, que infelizmente foi demolido no século XIX, fez construir um teatro no terceiro andar⁷², e lá promoveu anualmente montagens de óperas, trazendo para Pratolino diversos profissionais para as produções, inclusive do exterior, além dos músicos. Mantinha também um quinteto de cordas, o *Quintetto Mediceo*, ou *Virtuosi da Camera*, para o qual o célebre *luthier* Antonio Stradivari (1644-1737) construiu cinco novos instrumentos:

Em 1690 o Marquês Bartolomeo Ariberti entregou um quinteto de instrumentos de Antonio Stradivari para a corte, como um presente ao Grão-Príncipe. Escrevendo ao mestre de Cremona, Ariberti atestou que ‘os músicos foram unânimes ao expressar sua grande apreciação, declarando os instrumentos como perfeitos, e, acima de tudo, exclamando em uma só voz que eles nunca tinham ouvido um violoncelo com som tão agradável’ (GIORDANO, 2013, p. 61, t.n.).

Ao longo das três últimas décadas de vida do Príncipe, a Villa projetou-se como um dos mais importantes centros culturais da Europa. Um dos grandes compositores do período, Alessandro Scarlatti, era próximo de Ferdinando⁷³, e em 1702 o compositor passou uma longa temporada em Pratolino, junto de seu filho Domenico⁷⁴, cuidando da montagem de sua ópera

⁷² Em 1742 o arquiteto fiorentino Bernardo Sansone Sgrilli publicou um livro com o intuito de registrar uma descrição da Villa di Pratolino, em memória do Príncipe Ferdinando, no qual escreveu sobre o teatro: “Acima deste nível [térreo] estão os mezaninos, e acima destes está o terceiro andar com os mesmos cômodos, sala de estar e salão, como no andar principal, estando sobre o salão o belíssimo teatro, feito construir pelo Sereníssimo Príncipe Ferdinando no ano de 1697, sob a direção do arquiteto Anton Ferri [...]” (1742, p. 8, t.n.).

⁷³ Numerosas cartas trocadas entre A. Scarlatti e o Príncipe Ferdinando encontram-se, hoje, no Arquivo do Estado, em Florença (SCHWARTZ, 2011, p. 4)

⁷⁴ “No outorno de 1702, Scarlatti pai e filho obtiveram permissão para uma licença de quatro meses, e visitaram a corte dos Medici em Florença. Podemos considerar como certo que Domenico não apenas encontrou Bartolomeo Cristofori em Florença durante esses meses, mas também tocou no novo *cravo que faz o piano e o forte* de Cristofori, o qual já existia havia pelo menos dois ou três anos. Em 1705 Domenico visitou Florença novamente em sua viagem a Veneza, e pelo menos ainda uma outra vez em seu caminho de volta de Roma (1709?), onde ele iniciou os serviços à polonesa Rainha Maria Casimira em 1710” (BADURA-SKODA, 2003, p. 332, t.n.).

Flavio Cuniberto. A música dessa obra se perdeu, mas foi preservada a edição original do libreto de Matteo Noris (1660-1725), em cujo frontispício está escrito “*Flavio Cuniberto, drama per musica rappresentato nella Villa di Pratolino*” (NORIS, 1702). Até mesmo o jovem Georg Friedrich Händel (1685-1759) frequentou o círculo musical do Príncipe, tanto que em 1709 este elogiou a primeira ópera do compositor, *Rodrigo*, a qual havia sido composta em Florença naquele ano, e lhe concedeu três elogiosas cartas de recomendação (SCHWARTS, 2011, p. 6). Antonio Vivaldi (1678-1741), por sua vez, em 1711 dedicou a Ferdinando seu conjunto de doze concertos Op. 3, *L’Estro Armonico* (ROGNONI, 2013, p. 38). Tais fatos nos dão uma ideia da relevância das atividades culturais promovidas pelo Príncipe, e de suas relações com alguns dos maiores compositores do período. Mais do que isso, nos permitem vislumbrar um ambiente artístico e musical extremamente fervilhante, que propiciava, incentivava e recompensava a criação e a inventividade em todos os campos.

O apreço de Ferdinando pelo passado, pela tradição e pela cultura, além de sua formação musical, certamente fez dele um atento apreciador da própria coleção de instrumentos musicais, a qual crescia ao longo dos anos, de modo que “Em 1700, Ferdinando possuía pelo menos trinta e três cravos, dois clavicórdios e dois órgãos para contínuo” (PERSONE, 2006, p. 19), sem contar os instrumentos de outras famílias. Muitos desses instrumentos já estavam sob seus cuidados décadas antes, de modo que era imperativo um bom profissional para a realização da manutenção contínua dos mesmos.

Em 18 de dezembro de 1687, Ferdinando partiu de Florença, acompanhado de um séquito de trinta membros, rumo a Veneza, com o propósito de participar das famosas festividades de carnaval daquela cidade, algo que era de seu costume. Os mais de duzentos quilômetros que separam as duas cidades obrigaram a comitiva a algumas paradas, sendo a primeira delas planejada para ser feita em Bolonha, situada a menos da metade do caminho. Antes que o Príncipe chegasse a seu destino, outra parada ocorreu, desta vez em Pádua, cidade da qual partiam embarcações para Veneza, em uma rota que entrou para a História da música graças à célebre obra do

bolonhês Adriano Banchieri (1568-1634), *La Barca di Venetia per Padova*⁷⁵. A passagem de Ferdinando por Pádua nessa viagem, que por muito tempo havia sido apenas conjecturada, hoje podemos considerar como factual, o que se confirma por alguns documentos, sendo um deles o que se descreve a seguir:

Uma pequena publicação de Francesco Alfonso Donnoli, a qual até agora não havia sido levada em conta, confirma [...] que o Grão-Príncipe também passou por Pádua em sua viagem a Veneza, como evidenciado pelo longo título: Ode à Alteza, Sereníssimo Ferdinando Medici, Grão-Príncipe da Toscana, em sua viagem pela Itália, passando Sua Alteza por Pádua a caminho de Veneza. A data da dedicatória é de 17 de janeiro de 1688, o que significa que naquela data o Grão-Príncipe deve ter estado em Pádua, de onde provavelmente partiu rapidamente, dado que Donnoli escreveu: “Mas já vejo de Pádua ir-se a Alteza Vossa Sereníssima para a augustíssima cidade de Veneza” (NISOLI, 2015, p. 14, t.n.).

Esse documento atesta a passagem de Ferdinando por Pádua na ida para Veneza, mas autores⁷⁶ costumam afirmar que foi na viagem de volta que ele provavelmente conheceu um ilustre filho da cidade: Bartolomeo Cristofori⁷⁷.

Em 6 de maio de 1655, Francesco Cristofori e sua esposa Laura – ele com 35 anos de idade e ela com 19 – dirigiram-se até a Igreja de San Luca, em Pádua, para a cerimônia de batizado de seu filho⁷⁸, Bartolomeo, nascido dois dias antes. Ao que tudo indica, Francesco atuava como agente da rica família Papafava, com esta mantendo relações próximas, sendo que o nome de certa Laura Papafava aparece nos registros de batismo de Bartolomeo, em

⁷⁵ *A Barca de Veneza para Pádua* foi publicada pela primeira vez em 1605, e teve uma segunda versão revista e ampliada em 1623. Este famoso madrigal cômico de Banchieri é composto de vinte números, que retratam personagens presentes na barca – como pescadores, um livreiro, um mercador, um soldado e um músico –, além do enredo que transcorre durante a viagem de cerca de quarenta quilômetros.

⁷⁶ Pollens nos lembra que foi o musicólogo Leo Puliti “um dos primeiros a especular que o Príncipe Ferdinando de’ Medici possa ter encontrado Cristofori em sua nativa Pádua enquanto o Príncipe retornava de Veneza em março ou abril de 1688. Não há evidência real, entretanto, de que eles tenham se encontrado nessa ocasião ou nesse lugar” (1995, p. 47).

⁷⁷ Segundo Isacoff, Ferdinando “havia recentemente perdido seu afinador e construtor de cravos, Antonio Bolgioni, e precisava de alguém para cuidar de sua larga coleção de instrumentos de sua corte em Florença” (2011, p. 21, t.n.). Bolgioni faleceu em fevereiro de 1688.

⁷⁸ Em Nisoli (2015, p. 239) consta uma árvore genealógica da família Cristofori. O pai de Bartolomeo, Francesco, viveu entre c. 1620 e 1684, e a mãe, Laura, entre c. 1636 e 1691. O casal teve três filhos: Elisabetta (sem datas), Bartolomeo (1655-1725) e Pietro Filippo (1657-?).

relação ao apadrinhamento. Registros de imóveis e terrenos da família Cristofori, desde o século XVI até o próprio testamento de Bartolomeo, indicam que, provavelmente, Francesco e sua família tinham uma vida bastante confortável, afinal,

Tratar de negócios em nome de Alba [Papafava] e de seus dois filhos, Marsilio e Francesco, era, seguramente, um trabalho para o qual Francesco Cristofori deve ter ganhado a total confiança dos Papafava, e é presumível que seu pagamento fosse proporcional a essa confiança: a família Cristofori deveria ser, portanto, bastante rica, especialmente se pensarmos que suas propriedades localizadas em Grantorto eram todas alugadas, o que contribuía para elevar o padrão de vida da família (NISOLI, 2015, p. 237, t.n.).⁷⁹

A primeira parte da vida de Bartolomeo Cristofori, de seu nascimento até o ponto em que deixou sua cidade natal para fixar-se em Florença, permanece sendo um mistério. Além do registro de batismo, nenhum outro documento se refere diretamente a seu nome no período, de modo que nada sabemos sobre sua educação, seu contato com a música ou sua atividade como construtor de instrumentos. Do mesmo modo, não chegou até nós nenhum instrumento construído por ele no período paduano. O que se pode supor é que Bartolomeo fosse bem conhecido em Pádua, pela competência em seus ofícios e, claro, pelas boas relações da família, o suficiente para chamar a atenção do Príncipe, que estava apenas de passagem pela cidade, rumo a Veneza. Provavelmente houve alguma intermediação entre os dois – sendo que “Alguns autores acreditam que as famílias Papafava, de Pádua, ou Albizi, de Florença, iniciaram as apresentações entre Ferdinando e Cristofori” (PERSONE, 2009, p. 25) –, mas, ainda assim, um especialista em música como Ferdinando muito provavelmente não ofereceria um emprego em sua corte a um *cembalaro* baseado apenas em indicações. Fato é que a oferta aconteceu, e, após certa relutância⁸⁰, Cristofori, perto de completar 33 anos

⁷⁹ O recente artigo de Michele Nisoli (2015) é, até o momento e até o alcance de nosso conhecimento, a única fonte que examina documentos primários relacionados aos bens e às relações da família Cristofori, o que nos ajuda a compreender um pouco melhor o contexto das primeiras décadas de vida de Bartolomeo em Pádua. Por tal razão nos referimos de maneira acentuada a esse trabalho nessa parte do texto.

⁸⁰ Sabe-se disso pelas anotações de Maffei feitas em seu encontro com Cristofori. Este lhe disse, a respeito da oferta de trabalho, feita mais de vinte anos antes, “que foi dito ao Príncipe

de idade, aceitou se mudar para Florença e dedicar seus serviços ao Grão-Príncipe. Na bagagem, Cristofori levou uma ideia que já vinha lhe ocorrendo e instigando: desenvolver um instrumento de grandes proporções, com um mecanismo de martelos amplamente funcional⁸¹.

Uma vez em Florença, comprovadamente já em abril de 1688 (NISOLI, 2015, p. 235), Cristofori inicialmente teve seu atelier montado na *Galleria dei Lavori* no palácio Uffizi, na qual os Medici mantinham oficinas de cerca de uma centena de artesãos de diversas especialidades. Conforme o próprio Cristofori relatou a Maffei posteriormente, ele não apreciou seu ambiente de trabalho, alegando que lhe causava fadiga estar em meio a tanto barulho⁸², de modo que, eventualmente, suas condições de trabalho melhoraram, quando conseguiu que o Príncipe providenciasse para ele um atelier em outro lugar, situado na “*via a canto agli Alberti* (conhecida hoje como *Via de’ Neri*) onde mantinha dois assistentes⁸³, Giovanni Ferrini (?1669-1758) e outro não citado nas fontes” (PERSONE, 2009, p. 25). Ferdinando, ao que parece, não poupou gastos para fazer justiça ao trabalho e ao talento que ele reconhecia em Bartolomeo, pois além de um atelier privado, o Príncipe também lhe forneceu moradia e um pagamento extra para cada instrumento construído, além do fato de que “seu salário era mais alto do que o de qualquer outro artesão em sua corte” (NISOLI, 2015, p. 238).

Além de construir novos instrumentos, o que provavelmente consistia em sua atividade principal, Cristofori era responsável pela manutenção e restauração de instrumentos antigos da coleção e ainda por supervisionar eventuais deslocamentos dos mesmos, o que devia constituir

que eu não queria [aceitar], ao que ele respondeu que ele faria com que eu aceitasse” (OCH, 1986, p. 22, t.n.).

⁸¹ Pedro Persone nos lembra que “Os pesquisadores se sentem completamente seguros ao afirmar que Cristofori teve a ideia de desenvolver uma mecânica a martelos antes de sua mudança para Florença” (2009, p. 26).

⁸² Informação também obtida por Maffei em sua entrevista, e registrada em suas notas (OCH, 1986, p. 22).

⁸³ Lembrando que, seguindo a tradição, os assistentes de artesãos eram, antes, aprendizes dos mesmos. Nos diz Montanari: “De acordo com um autor anônimo de um dicionário de música encontrado entre os papéis do Padre Martini [1706-1784], Cristofori teve dois estudantes: Ferrini Giovanni, morto em Florença, sua terra natal, em 1758, foi um célebre construtor de cravos, um excelente restaurador e o melhor dos dois alunos do paduano Bartolomeo Cristofori; ele construiu cravos com martelos, de acordo com a invenção e padrões de seu mestre [...]” (1991, p. 387, t.n.).

um respeitável volume de trabalho, mesmo com o apoio de seus assistentes, considerando a enorme quantidade de instrumentos na coleção dos Medici e a regularidade das atividades musicais promovidas por Ferdinando, em sua corte e em seu reduto pessoal na Villa di Pratolino. Dois detalhes que normalmente não são citados em estudos, no que se refere às atividades de Cristofori, foram iluminados, entretanto, por um artigo de Alberto Giordano, um construtor de instrumentos de cordas baseado em Gênova: suas ações enquanto instrumentista e enquanto *luthier*⁸⁴.

Cristofori, ao iniciar as atividades em Florença, foi designado a atuar como instrumentista junto ao conjunto de câmara do Príncipe, os *Virtuosi*, ampliando o escopo de sua atuação para além da artesanaria:

[...] ele foi designado pelo Gão-Príncipe para seu assim chamado *Virtuosi da Camera*, um privilégio concedido apenas a um seletos grupo de músicos virtuosos. Tal honra indica que sua atividade como instrumentista era muito apreciada, e ele era muito ocupado também com a vida musical da corte (GIORDANO, 2013, p. 60, t.n.).

Assim, é quase certo que Ferdinando não apenas tenha tomado contato com instrumentos construídos por Cristofori em Pádua, mas também o tenha ouvido tocar, e sua execução atestou sua plena capacidade de atuar junto aos *Virtuosi*, o que provavelmente despertou ainda mais o desejo do Príncipe em ter um artesão e artista tão completo, *cebbalaro* e *cebbalista*, a seu dispor em Florença. Aos nossos propósitos, porém, o mais fascinante é poder entender, a partir de tais informações, a figura de Cristofori não apenas como um grande construtor atento às necessidades musicais de seu tempo e a dos instrumentistas em seu entorno, mas, antes, como um excelente instrumentista que, além disso, era também um construtor de instrumentos absolutamente competente e inventivo. Temos, então, o vislumbre de uma mente que entendia, acima de tudo, de maneira prática, palpável e íntima os

⁸⁴ Em Montanari (1991) encontramos uma lista detalhada dos instrumentos construídos por Cristofori, incluindo seus instrumentos de cordas. Entretanto, ao longo do artigo a autora se restringe a comentar apenas os instrumentos de teclado do construtor. Um exemplo da falta de importância dada às atividades de luteria de Cristofori na literatura.

alcances e as limitações expressivas dos instrumentos de teclado à disposição naquele momento, de acordo com uma visão particular sobre a música.

Outra atividade de Cristofori iluminada por Giordano, e talvez a mais surpreendente, foi sua atuação como *luthier*. O autor trata da relativamente recente descoberta de um violino construído por Cristofori:

Em relação aos cellos e baixos [conhecidos], sabemos que existe um selo de autenticidade “Bartolomeo Cristofori”, e que existem algumas similaridades em relação a materiais e características básicas de construção. Todos os instrumentos estão datados entre 1715 e 1717: o mais antigo desse grupo é um grande contrabaixo, que está agora na coleção da Galleria dell’Accademia em Florença. [...] Um cello datado de 1716 tem algumas características que sugerem um estilo de trabalho mais individual. [...] Apesar do construtor parecer não ter tomado conhecimento da inovação de Stradivari, que reduziu o tamanho dos cellos, esse instrumento foi construído com habilidade e confiança. [...]

As características estilísticas até agora descritas têm numerosos paralelos com o violino aqui apresentado. Agora em propriedade da Fundação Cultural Chi Mei, este é o primeiro violino de Cristofori jamais descoberto: no selo de autenticidade dentro da caixa acústica lê-se ‘Bartholomeus de Cristoforis Florentiae 1705’, e é interessante observar que a inscrição lembra o palavreado utilizado por Cristofori em alguns de seus instrumentos de teclado (GIORDANO, 2013, p. 61-62, t.n.).

O que violinos, violas, violoncelos e contrabaixos teriam a inspirar, ou ensinar, a um construtor mais voltado para as teclas? Apesar dos instrumentos de arco de Cristofori, hoje conhecidos, datarem do primeiro quinto do século XVIII, é muito provável que desde muito antes ele já tivesse se aventurado na luteria, afinal os instrumentos descritos por Giordano são obras de um artesão maduro, não de um amador. A familiaridade de Cristofori com o universo dos instrumentos de arco deve, também, ser considerada como um importante diferencial: um *cembalaro* experiente e um *cembalista* competente e sensível, unidos em uma mesma pessoa, certamente cederam espaço para o *luthier* contribuir com essa intrigante personalidade na incessante busca por um teclado cantante, que poderia se expressar de maneira próxima a um violoncelo, por exemplo, como Maffei descreveu o fortepiano em seu artigo.

Mais de dez anos de Florença se passaram na vida de Cristofori antes que ele fosse capaz, finalmente, de traduzir suas ideias e inquietudes em um protótipo físico de um teclado com martelos, que seria gradualmente aperfeiçoado nos anos seguintes. É a partir de um registro em um inventário de instrumentos dos Medici, realizado em 1700⁸⁵, que conhecemos a data de surgimento do piano, e sua primeira descrição, a qual transcrevemos abaixo a partir do artigo de Pedro Persone (2009, p. 25):

Um Arpicembalo recém inventado por Bartolomeo Cristofori, que produz o fraco e forte, com dois jogos de cordas em uníssono, com o tampo harmônico de cipreste sem rosácea, com lateral e moldura parcialmente torneada com tiras de ébano, com alguns saltarelos com pano vermelho [abafadores] que tocam nas cordas e alguns martelos que produzem o piano e forte, e todo o mecanismo é coberto por uma folha de madeira do cipreste filetada com ébano, com teclas em bucho e ébano sem rachaduras que começam no *cisolfaut* na oitava do baixo e terminam no *cisolfaut* com 49 teclas branco e preto, com os dois blocos negros nas extremidades para elevar e obstruir [o teclado] com dois botões pretos acima, com o comprimento três *braccia* e sete oitavos [217.6cm], a largura frontal de um *braccio* e seis *soldi* [98.6cm], com sua estante da música da madeira de cipreste, e sua contra caixa externa de madeira branca, e de sua tampa de couro vermelho forrada com tafetá verde e orlada com fita de ouro.

⁸⁵ No diário de Francesco Maria Mannucci (1678-1753), compositor ligado à corte de Ferdinando, relativo ao dia 15 de fevereiro de 1711, encontrou-se o seguinte registro: “Antes de sair, vi o senhor Cristofori chegar correndo aos aposentos reais, para falar com o Grão-Príncipe, trazendo consigo uma tecla com mecanismo de martelo, de tamanho menor que o comum, e me disse que este era melhor para atacar as cordas do que aqueles que ele mesmo usara em seus novos cravos com piano e forte, fabricados na oficina por vontade do Serenissimo Grão-Príncipe Ferdinando, começando dois anos antes do jubileu” (OCH, 1986, p. 16). Vem também do diário de Mannucci a informação sobre a segunda visita de Maffei a Cristofori em 1711, pouco antes da publicação do artigo. Hoje paira a dúvida sobre a veracidade desses relatos, uma vez que registros epistolares do próprio Maffei mostrariam que ele não estava em Florença naquela época, embora isso também não seja conclusivo. Durante muito tempo a informação advinda do registro de Mannucci foi tomada como indicativo de datação do protótipo do fortepiano – “dois anos antes do jubileu”, ou seja, 1698, algo que faz sentido, considerando que o registro no inventário dos Medici refere-se a um instrumento “recém inventado”, o que podemos considerar como pelo menos um ou dois anos antes, dada a complexidade de realização deste novo mecanismo, tão detalhado, mais ainda em se tratando do protótipo. Hoje, entretanto, procura-se não mais utilizar tal informação para a datação, pois, como diz O’Brien, “o espúrio, ainda que muito citado, *memorial* de Francesco Mannucci, conhecido apenas a partir [do trabalho] de Fabbri, não pode servir como testemunho contemporâneo crível” (2001, não paginado, t.n.).

Muito se especulou sobre o papel do Príncipe Ferdinando na invenção do fortepiano, e durante algum tempo muitos creram que ele teria encomendado a Cristofori um cravo com dinâmicas. Entretanto, após a descoberta das anotações pessoais de Maffei, realizadas a partir da entrevista com Cristofori em 1709, esse mito foi desconstruído, uma vez que Maffei iniciou suas notas com estas palavras:

Christofori [ilegível] Bortolo Cristofali, paduano contratado do Sereníssimo Príncipe, inventou, por nenhum motivo alheio a ele [por vontade própria], o cravo com piano e forte; até o momento ele já construiu três deles, dois foram vendidos em Florença, e um ao cardeal Ottoboni (OCH, 1986, p. 21, t.n.).

Apesar disso, não é exagero considerar a influência positiva de Ferdinando em todo o processo, sendo ele, como já dissemos, um legítimo protetor, apoiador e incentivador dos artistas em sua corte, especialmente daqueles que ele mais apreciava. No caso de Cristofori, visto pelo Príncipe não só como artista, mas também como construtor e inventor, o apreço e o incentivo recebidos, além de todas as condições propícias, o levaram a gozar de considerável liberdade em seu trabalho, dando vazio à sua verve criadora. Como bem pontua Giordano, devemos considerar que, “sendo diretamente empregado pelo Grão-Príncipe (e após sua morte pela própria corte), Cristofori tinha o privilégio de administrar seus negócios com um bom grau de independência, sem se prender às regras da maioria dos construtores” (2013, p. 61, t.n.). Desse modo, não é exagero afirmar que o ambiente da corte de Ferdinando, repleto de raro espírito de devoção às artes e à inventividade, tanto quanto as diferenciadas condições de trabalho oferecidas a Cristofori, contribuíram de modo decisivo para a concretização de uma ideia que acompanhara o *ceimbalaro* desde seus anos em Pádua. Ferdinando foi, assim, ainda que indiretamente, um personagem decisivo para a inauguração da história do fortepiano.

Com a morte do Grão-Príncipe em 1713, Cristofori encontrou tempos mais difíceis financeiramente. Por três anos, trabalhou essencialmente como afinador do Grão-Duque Cosimo III, pai de Ferdinando, e apenas em 1716 dele recebeu nova nomeação, sendo ela a de guardião, atividade que

parece não ter lhe obrigado a construir ou afinar instrumentos. Ela implicava que ele fosse o responsável por manter os registros dos empréstimos ocasionais de instrumentos, e registrá-los nos inventários, de modo que era antes uma atividade burocrática (SCHWARZ, 2011b, p. 6, t.n.).

Os três únicos fortepianos de Cristofori que chegaram até nossos dias são da década de 1720⁸⁶, quando ele já contava entre 65 e 71 anos, e certamente seu assistente, Ferrini, o ajudou na construção dos mesmos. Apesar de ter se tornado muito conhecido na Itália, sua fama esteve quase totalmente ligada às suas atividades gerais junto aos Medici e à construção dos instrumentos tradicionais. Pelo tom do artigo de Maffei, como veremos mais à frente, podemos inferir que após a primeira década de vida do fortepiano Cristofori já sentia o peso da falta de reconhecimento por sua invenção, e muito provavelmente tornou-se ainda mais amargurado ao longo das três décadas seguintes.

A alguns meses de completar 76 anos, Cristofori – artista e artesão – morreu em 27 de janeiro de 1731. No ano seguinte surgiria o primeiro conjunto de obras especialmente pensadas para seu instrumento⁸⁷, as doze sonatas de Lodovico Giustini, publicadas na mesma Florença que o acolhera ao longo de mais de meio século, dando início a um repertório gigantesco e de inestimável valor para toda a História da música. Sem filhos, o *cebbalaro* deixou todos os seus bens para sua sobrinha Laura, e uma herança de inestimável valor para a posteridade, um instrumento que definiria grande parte dos rumos da música dos dois séculos seguintes, um teclado que segue cumprindo seu destino, *cantando* ininterruptamente, por todo o planeta, a todo instante.

⁸⁶ Os três fortepianos feitos pelas mãos de Cristofori encontram-se nos seguintes museus: Metropolitan Museum de New York (1720), Museo Nazionale degli Strumenti Musicali de Roma (1722) e Musikinstrumenten Museum da Universidade de Leipzig. A análise desses instrumentos, todos do período tardio do construtor, segue causando admiração nos especialistas, que reconhecem no bem-acabado mecanismo desenvolvido e aperfeiçoado por Cristofori o trabalho de um construtor de primeira categoria.

⁸⁷ Rosamond Harding nos lembra que o instrumento para o qual Giustini escreveu suas sonatas “sem dúvida foi construído por Cristofori ou por algum de seus pupilos, e deve ter sido afinado em temperamento igual, uma vez que ocorrem modulações para as tonalidades distantes de si maior e sol sustenido maior” (1932, p. 198, t.n.).



O fortepiano mais antigo de Cristofori (1720) que chegou até nós.
The Metropolitan Museum of Art, New York.

3.2 MAFFEI, O ARTIGO E A HIPÓTESE DE OCH

*A produção desses sons
maiores ou menores
depende da variedade da
força com que as teclas
são pressionadas pelo músico,
e a partir deste controle
é possível sentir não só o piano,
e o forte, mas a gradação
e a diversificação da voz,
como se faria em um violoncelo.
Alguns professores não
dedicaram a esta invenção
todos os aplausos que ela merece [...]*

Scipione Maffei, 1711.

Não são raros os exemplos de personagens históricos que passaram à posteridade a partir da conexão, direta ou não, com outros personagens de maior relevo. Na música são comuns casos de poetas que provavelmente teriam sido muito pouco lembrados, ou mesmo esquecidos, não tivessem seus poemas sido musicados por grandes compositores. Mais raras, entretanto, são certas colaborações que acabam por favorecer a ambos em termos de registro e posterior valoração histórica. Um encontro entre um inovador e talentoso construtor de instrumentos e um escritor e jornalista, em algum ponto do ano de 1709, legou à posteridade um importante documento que ajudaria a divulgar e validar a autoria de um novo instrumento que havia sido criado poucos anos antes, e, ao mesmo tempo, lançar luzes sobre uma figura bastante interessante que, provavelmente, teria sido muito menos lembrada sem tal colaboração.

Scipione Maffei – ou Francesco Scipione, Marquês de Maffei –, nascido em proeminente família de Verona, um espírito aparentemente curioso e repleto de talentos, chegou a ser soldado voluntário na Bavária, interessou-se fortemente por arqueologia, atuou como jornalista e escritor e ganhou popularidade em vida por sua peça *Merope* (1713), uma obra importante dentro do período da reforma teatral italiana. Maffei vinha se

dedicando ao estudo do teatro italiano do século anterior, compilando obras que julgava de maior qualidade, e convencendo-se de que o drama feito na Itália em seu tempo encontrava-se decadente, repleto de pastiches inexpressivos. Sua *Merope* foi pensada como prova de que era possível conquistar o grande público com um enredo bem construído, e ainda sem um romance sequer ao longo da obra. De fato, a peça foi um sucesso: teve quarenta sessões em um carnaval, foi continuamente editada até fins do século XIX, traduzida para diversas línguas, e mesmo adaptada pelo próprio Voltaire para o francês (PHILLIMORE, 1891, p. 181-182). Tendo recebido uma formação humanista e participado da célebre *Accademia degli Arcadi*⁸⁸ na Roma de virada de século, Maffei era também típico filho de seu tempo, respirando o início dos ares iluministas, o que se refletiu em uma curiosidade científica e crescente gosto pela arqueologia, realizando várias investigações na área, desde sua cidade natal, Verona, até outros países. Apesar de ser reconhecido pela história da literatura italiana, e mesmo por suas contribuições arqueológicas, o nome de Maffei tornou-se consideravelmente mais disseminado graças à história da música. Maffei foi o autor do libreto da ópera *La Fida Ninfa*, estreada em sua cidade natal em 1732, com música de Antonio Vivaldi (1678-1741). Entretanto, é por estudiosos dos eventos relacionados ao surgimento do fortepiano que o nome do escritor veronês é mais recorrentemente lembrado na música.

O periódico *Giornale de' letterati d'Italia* foi fundado em 1710 em Veneza, e teve constância de publicações ao longo de sua primeira década de vida, embora edições mais esporádicas tenham surgido até a década de 1740. Os principais nomes envolvidos na concepção e execução do *Giornale* foram, além do próprio Maffei, Antonio Vallisneri (1661-1730), médico e biólogo, e Apostolo Zeno (1669-1750), escritor e filólogo que teve larga atuação enquanto libretista, tendo desempenhado um importante papel na reforma da ópera

⁸⁸ Essa *Accademia dos Arcades*, iniciada em 1656 sob patrocínio da Rainha Cristina da Suécia, recém-convertida ao catolicismo, foi uma das mais representativas do período, com enfoque na literatura, sempre a partir de preceitos neoclássicos do Arcadismo, inspirando-se nas tradições greco-romanas, recorrentemente evocando uma idealizada pureza pastoril. O Arcadismo atingiu seu auge em meados do século XVIII, quando os movimentos sociais radicalizados do Iluminismo passaram a associá-lo ao antigo regime. A partir daí as manifestações arcádicas precisaram adquirir nova roupagem para ressurgir após a Revolução Francesa.

italiana da primeira metade dos setecentos. As intenções de Zeno para com o periódico eram amplas, e já estavam em seus planos havia anos:

Em 1710, quando Zeno e Scipione Maffei iniciaram a publicação do bimestral *Giornale de' letterati d'Italia*, Zeno estava em busca de um meio de comunicação com o público literato que fosse mais tangível e imediato do que aquele que o drama oferecia. Em uma carta de 14 de abril de 1703 a Anton Francesco Marmi, ele expressou a intenção de criar um jornal que não seria apenas dele, mas de todos os italianos. Sua esperança era a de criar um senso coletivo de identidade (muito do que o movimento arcadiano pretendeu almejar) entre a *intelligentsia* (SELFIDGE-FIELD, 2005, p. 86, t.n.).

Apesar de ter sido um dos idealizadores do periódico e de ter ele próprio viajado a Florença a fim de conseguir o endosso do Grão-Príncipe Ferdinando de' Medici para a publicação, Maffei colaborou mais incisivamente com o *Giornale* apenas ao longo de seus primeiros números, uma vez que em 1710 instalou-se momentaneamente em Viena com o propósito de se dedicar mais enfaticamente ao estudo do drama italiano. Foi pela época em que Zeno e Maffei traçavam planos para o periódico que aconteceu o encontro deste com Cristofori, muito provavelmente na primavera de 1709 (SELFIDGE-FIELD, 2005, p. 87), o que nos leva a crer que Maffei já estava produzindo material específico para publicação no potencial novo periódico, muito embora o artigo só tenha surgido dois anos depois, já no quinto volume do *Giornale*. Transitando constantemente entre as principais cidades italianas, e também importantes centros de países vizinhos, Maffei certamente mantinha-se bastante atualizado sobre inovações e tendências culturais e científicas de seu tempo, o que pode explicar o interesse em conhecer e entrevistar o criador de um novo instrumento que, ao menos em Florença e adjacências, deveria estar sendo suficientemente comentado para chamar a atenção de alguém como Maffei. O contato direto com o Príncipe Ferdinando, o patrão de Cristofori, pode também ter instigado o interesse do escritor.

Os fatos concernentes à relação Cristofori/Maffei, no que diz respeito a encontros pessoais e à preparação do artigo, são relativamente complexos e nebulosos, e só puderam ser melhor esclarecidos a partir da publicação do importante artigo de Laura Och em 1986, no qual a autora

trouxe à luz as anotações realizadas por Maffei quando do encontro com Cristofori, e levantou, por meio da análise e comparação entre as notas e o posterior artigo, algumas hipóteses bastante plausíveis.

À época do encontro com Maffei, Cristofori já tinha construído três fortepianos, mas todos haviam sido vendidos ou enviados como presentes por seu patrão, de modo que muito provavelmente Maffei não pôde conhecer esse novo instrumento, e suas notas baseiam-se nas descrições do inventor. O artigo, intitulado *Nuova invenzione d'un Gravecembalo⁸⁹ col piano, e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali* (Nova invenção de um cravo com piano, e forte; acrescido de algumas considerações sobre os instrumentos musicais), consiste, de fato, no primeiro documento público que trata da invenção de Cristofori. Escrito em prosa arcadiana elegante, antes mesmo de apresentar o novo instrumento ou seu inventor, o texto localiza na variedade de dinâmica a essência da expressão musical:

É sabido pelos apreciadores da música que uma das principais técnicas utilizadas pelos peritos nesta arte, o segredo de singularmente deleitar o ouvinte, consiste no uso do *piano* e do *forte*; seja na proposta e na resposta, seja quando, com engenhoso decrescendo, deixa-se o som pouco a pouco diminuir, para, em um instante, recuperá-lo estrepitosamente [...]. Ora, de tal diversidade e possibilidade de alterações do som – nas quais são excelentes, dentre outros, os instrumentos de arco –, o cravo é completamente privado (MAFFEI, 1711, p. 144-145, t.n.).⁹⁰

A imediata comparação do novo instrumento com as possibilidades expressivas naturais dos instrumentos de arco, e ao mesmo tempo com a impossibilidade de variação dinâmica do cravo, é um indicativo de uma preocupação mais ampla com a questão da expressividade na música, um reflexo dos ideais estéticos em voga em princípios do século XVIII. Após apresentar o inventor, o “Sr. Bartolommeo Cristofali, natural de Pádua, cravista empregado do Serenissimo Príncipe da Toscana” (MAFFEI, 1711, p. 145, t.n.), e após descrever as diferenças de dinâmica possíveis no novo

⁸⁹ Na segunda edição deste mesmo artigo, em 1719, Maffei altera a grafia deste termo para o mais comum, *Gravicembalo*, o qual constitui uma corruptela do termo mais exato, *Clavicembalo*, que designa o instrumento que chamamos de *cravo*.

⁹⁰ O texto completo do artigo traduzido encontra-se na seção seguinte deste mesmo capítulo.

instrumento a partir da variedade da força que se aplica nas teclas, novamente a associação com um instrumento de cordas é feita, o violoncelo.

A falta de reconhecimento para com essa nova criação, que ainda persistiria por algumas décadas, é imediatamente explicada pela resistência desses *professores* em conhecer melhor o instrumento, dando tempo para que os ouvidos se acostumem a uma nova sonoridade, evitando um julgamento fácil. O texto também expõe a falta de consciência generalizada sobre as dificuldades que Cristofori precisou superar para conseguir construir este *cravo com forte e piano*, e ainda sobre o quanto o construtor possuía uma *maravilhosa delicadeza das mãos*, algo que lhe permitiu alcançar precisão na manufatura de sua invenção. Outra comparação com o cravo, agora em termos de timbre: este apresentaria um som *brilhante*, enquanto que o fortepiano teria uma qualidade sonora mais doce, motivo pelo qual teria sido imediatamente criticado, por apresentar uma sonoridade demasiado débil em relação ao cravo. Maffei em seguida afirma que o instrumento, mesmo com sua suavidade, pode sim produzir sonoridades muito mais intensas, mas que, entretanto, cabe ao instrumentista estudá-lo e compreender como fazê-lo.

Mais à frente o artigo apresenta uma descrição detalhada do mecanismo do instrumento de Cristofori, e ainda um diagrama de suas partes, com os nomes de cada componente. É especialmente devido à riqueza de detalhes da descrição que Laura Och (1986) levanta suspeitas quanto à sua autoria: ao compará-la com as anotações de Maffei, de dois anos antes, fica claro que a descrição publicada é detalhada demais para ter sido realizada praticamente de memória, já que o trecho das anotações destinado à descrição do mecanismo é mínimo, além de esta parecer demasiado precisa e especializada para ter sido concebida por alguém que, mesmo sendo um erudito, não era músico, nem muito menos tinha familiaridade com a construção de instrumentos de teclas.

O manuscrito representa, portanto, a fase preparatória do escrito de Maffei sobre o pianoforte. Mas ao leitor que o observe, ainda que rapidamente, de certo não escapará o fato de que sobre o novo instrumento, após a menção inicial, nada mais é dito nos apontamentos de Maffei. Na verdade, uma frase posteriormente riscada, mas ainda assim claramente legível, suscita imediatamente a suspeita de que aquela descrição do

pianoforte que Maffei ostentadamente atribui a si mesmo (e que afirma ter realizado “a partir de apenas algumas memórias feitas ao examiná-lo” e a partir de um desenho “grosseiro” de Cristofori) tenha sido, na realidade, realizada pelo próprio construtor: “Fazer com que o artífice elabore um documento, anotando a essência da invenção, no que consiste a qualidade e quais foram as maiores dificuldades”.

No artigo sobre o gravicembalo col piano e forte Maffei pretende, evidentemente, guardar para si a admiração dos leitores, atribuindo a ele mesmo, como vimos, tanto a descrição do mecanismo do instrumento quanto o esquema explicativo. Outros estudiosos já haviam apresentado algumas dúvidas sobre a paternidade real do esquema, o qual, por sua precisão técnica, alude imediatamente à intervenção direta de um especialista (OCH, 1986, p. 19, t.n.).

A autora deduz que, a certo ponto, Maffei, ciente de sua incapacidade de dominar minimamente os aspectos técnicos da descrição que Cristofori lhe fizera do mecanismo, e de reproduzi-la sem nem mesmo ter visto o instrumento, quase assume desistir do projeto, o que só não fez por, provavelmente, ter intuído que o assunto era suficientemente importante, tendo planejado, assim, insistir para que Cristofori realizasse uma descrição do instrumento (OCH, 1986, p. 20). Após apresentar toda a sequência de fatos, documentos e expor algumas incongruências entre as anotações e o artigo, Och expõe sua visão do provável acordo entre Maffei e Cristofori em relação à publicação:

De Cristofori Maffei queria sobretudo a descrição [do mecanismo]. Obtendo-a, o erudito a prepara para a impressão: insere uma introdução na qual explica as motivações estéticas e as características fônicas do novo instrumento, acrescenta uma roupagem literária ao escrito de Cristofori e naturalmente atribui a si mesmo o mérito e enfim, quase como um apêndice, adiciona um resumo da conversa que teve com o *cembalaro*. Cristofori não se opôs, uma vez que seus méritos de inventor são reconhecidos, além da situação se apresentar como uma oportunidade de desfrutar de uma pitada de notoriedade, e Maffei passa à história como o autor da primeira descrição do pianoforte. O único passo em falso foi haver riscado muito imprecisamente do manuscrito aquela anotação (“fazer com que o artífice elabore um documento” etc) que poderia suscitar suspeitas em torno da autenticidade da própria descrição (OCH, 1986, p. 20, t.n.).

A teoria de Och, além de bem sustentada pelos documentos, soa plausível também por trazer à tona o elemento humano da relação: por um lado um erudito que muito provavelmente percebeu a importância do invento e, consciente de como se constrói a história por meio de documentos, quis aproveitar a oportunidade para deixar seu nome gloriosamente associado ao novo instrumento; por outro lado, um construtor e inventor consideravelmente consciente de suas habilidades diferenciadas, e certo da importância de sua invenção, encontrou alguma justiça nessa inesperada promoção, surgida cerca de uma década após seu primeiro fortepiano ter sido finalizado, algo que contrastava com uma aparentemente fria recepção do meio musical imediato a seu instrumento.

Para nossos propósitos é importante examinar a possibilidade levantada por Och, e ainda estendê-la: não seria todo o documento baseado nas falas e pensamentos de Cristofori, e não apenas a descrição e o esquema? É tentador analisar o texto à luz dessa possibilidade, pois, então, encontraríamos motivações estéticas diretamente advindas da percepção de Cristofori sobre sua época, especialmente aquela de sua formação, afinal o inventor foi essencialmente um filho dos seiscentos, contando já com 45 anos na virada de século. Encontraríamos também um construtor queixoso da falta de reconhecimento para com seus esforços e da falta de apreciação de seu instrumento, ao mesmo tempo que, com uma percepção aguçada, fazia questão de deixar claro que se o novo instrumento não soava a contento isso se devia mais à inaptidão de tecladistas viciados em suas próprias técnicas e concepções do que a limitações reais do próprio instrumento. Considerando as suposições de Och, não nos parece estranho pensar em um Maffei que aproveitou tudo o que pôde de conversas com o construtor, incluindo aí aspectos de motivação estética e de pensamentos sobre o meio musical, passando por algumas falas bastante pessoais que combinam mais com um criador amargurado do que com um escritor alheio àquela realidade específica, chegando, finalmente, a todas as considerações sobre o novo instrumento e sobre questões também técnicas de afinação, mais ao final do artigo. Mais do que tentador, provavelmente seja mesmo necessário passar a analisar o artigo a partir da premissa de que este foi fruto, em última instância, de uma

coautoria, ainda que Cristofori não tenha sido oficialmente reconhecido como fonte real de uma série de informações e pensamentos.

3.3 TRADUÇÃO DO ARTIGO DE SCIPIONE MAFFEI (1711)

Considerações gerais sobre a tradução

Acerca da tradução que segue, gostaríamos de, antes de apresentá-la, tecer algumas considerações. Primeiramente, é importante apontar que a preocupação maior foi a de expor o conteúdo do artigo de Maffei da maneira mais clara possível em nosso idioma, e, jamais, elaborar uma tradução que seguisse também o estilo do autor, algo que estaria além de nossas capacidades. Seu estilo rebuscado, com um gosto por inversões frasais e de adjetivos, tantas vezes dificulta o entendimento, de modo que, em alguns trechos, optamos por utilizar a ordem direta, sem que isso comprometesse o sentido do que estava sendo exposto. Maffei também se vale de períodos bastante longos, nos quais se observa o uso acentuado da vírgula, do ponto e vírgula e dos dois pontos, algo que também contribui para uma certa sensação de confusão para nós, leitores habituados a construções menos extensas, com uma lógica de pontuação mais moderna, e por isso também optamos, de maneira bastante frequente, por utilizar uma quantidade maior de pontos finais, dividindo longos períodos em trechos menores, de acordo com a lógica do texto, apenas para torná-lo mais palatável e próximo de nossos padrões. Por outro lado, mantivemos a paragrafação original, não constatando uma necessidade real de dividir o texto original em mais parágrafos. Uma série de pequenas adaptações menores foram necessárias para clarear o sentido do texto, uma vez que, em diversos pontos, uma tradução mais direta implicaria na utilização de expressões ou de maneiras de se exprimir que pouco têm a ver com nosso idioma e com nossa época. Não sendo nossos propósitos de cunho literário, primamos sempre mais pelo sentido geral do que pelo purismo linguístico. Explicações mais pontuais sobre decisões relacionadas à tradução, e ainda outras informações sobre o texto, encontram-se na forma de notas de rodapé. Para consultar o texto original, caso o leitor considere pertinente, o mesmo encontra-se transcrito na íntegra no anexo deste trabalho.

GIORNALE
D E'
LETTERATI
D' I T A L I A
T O M O Q U I N T O .
ANNO MDCCXI.
SOTTO LA PROTEZIONE
D E L
SERENISSIMO
PRINCIPE DI TOSCANA

IN VENEZIA MDCCXI.
Appresso Gio. Gabbriello Ertz.
CON LICENZA DE' SUPERIORI,
E CON PRIVILEGIO ANCHE DI N. S.
PAPA CLEMENTE XI.

**JORNAL DOS LITERATOS DA ITÁLIA,
QUINTO VOLUME, 1711, VENEZA**

ARTIGO IX.

*Nova invenção de um cravo com piano e forte;
acrescido de algumas considerações sobre os instrumentos musicais.*

SCIPIONE MAFFEI⁹¹

Se o mérito de uma invenção deve ser medido pela novidade, e pela dificuldade⁹², esta, que ora apresentamos, certamente não é inferior a qualquer outra que se tenha visto ao longo de muito tempo. É sabido pelos apreciadores da música que uma das principais técnicas utilizadas pelos peritos nesta arte, o segredo de singularmente deleitar o ouvinte, consiste no uso do *piano* e do *forte*⁹³; seja na proposta e na resposta, seja quando, com engenhoso decrescendo⁹⁴, deixa-se o som⁹⁵ pouco a pouco diminuir, para, em um instante, recuperá-lo estrepitosamente: tal artifício é utilizado frequentemente, causando maravilhamento nos grandes concertos de Roma, para incrível deleite dos que gostam da perfeição da arte. Ora, de tal

⁹¹ Nesta primeira edição do artigo, Maffei não assume a autoria, aparecendo no índice (*Tavola de libri, trattati, ec.*) o nome do próprio Cristofori como autor, da seguinte maneira: Cristofari (Bartolomméo).

⁹² O termo *difficuldade* (*difficoltà*) deve ser entendido, aqui, no sentido da quantidade de obstáculos que foram superados para que a invenção pudesse ser levada a cabo.

⁹³ Em uma segunda edição de seu artigo, realizada em 1719, além de duas pequenas correções (*Bartolommeo* para *Bartolomeo* e *Gravecembalo* para *Gravicembalo*), e alterações na paginação, Maffei “[...] fez apenas um acréscimo ao texto: na sétima linha do texto de 1719, após ‘*o piano, e o forte*’, ele adicionou ‘*que corresponde ao claro, e ao escuro da pintura*’. Aparentemente ele teve interesse suficiente nessa publicação a ponto de adicionar essa ilustração” (WRIGHT, 2015, p. 3, t.n.). É importante também lembrar que, à época da primeira edição do artigo, Maffei não havia ainda alcançado qualquer notoriedade, enquanto que, oito anos depois, ele se tornara bastante conhecido na Itália e em outros países graças ao grande sucesso de sua peça *Merope* de 1713. Isso pode explicar o fato de que apenas na segunda edição seu nome constou como autor do artigo. Vale notar, ainda, que o acréscimo de texto citado vai ao encontro de uma preocupação estética ainda vigente por aqueles dias, e que encontraria desdobramentos ao longo do século: a busca por contrastes marcantes entre luzes e sombras pronunciadas, o que foi primordialmente alcançado na música barroca pelo grande contraste entre uma voz solista e o acompanhamento do baixo contínuo. Realizamos tal relação no Capítulo 2 deste trabalho, mais especificamente em 2.2.

⁹⁴ ...*degradazione*. A *degradação* do som corresponde, em termos musicais, a um *decrescendo*.

⁹⁵ O autor utiliza a palavra *voce*, que a princípio seria melhor traduzida por *voz*, costumeiramente como sinônimo de *som*. Optamos por utilizar a palavra *som* nesses casos, reservando a palavra *voz* para suas aplicações mais comuns na música: a referência à voz humana e a referência a vozes na escrita musical em si.

diversidade e possibilidade de alterações do som – nas quais são excelentes, dentre outros, os instrumentos de arco –, o cravo é completamente privado, e quem quer que propusesse fabricá-lo de modo a apresentar tais características acabaria com a reputação de possuir uma imaginação por demasiado tola⁹⁶. Contudo, uma invenção assim ousada foi não apenas felizmente planejada como executada em Florença pelo Sr. Bartolommeo Cristofali⁹⁷, natural de Pádua, construtor de cravos⁹⁸ contratado pelo Sereníssimo Príncipe da Toscana. Até o momento ele já construiu três, que possuem o tamanho normal dos outros cravos⁹⁹, e todos funcionam perfeitamente. A produção desses sons mais ou menos intensos depende da variedade da força com que as teclas são pressionadas pelo músico, e a partir desse controle é possível sentir não só o *piano*, e o *forte*, mas a diminuição e a diversificação do som, como se daria em um violoncelo. Alguns professores não dedicaram a esta invenção todos os aplausos que ela merece, primeiramente porque não se deram conta de quanto engenho foi necessário para superar as dificuldades e de quanta maravilhosa delicadeza das mãos foi necessária para realizar com exatidão o trabalho, e em segundo lugar porque o som de tal instrumento, sendo diferente do ordinário, lhes parece muito suave e tedioso. Este, porém, é um sentimento que se produz ao primeiro contato das mãos com o instrumento, uma vez que estamos muito habituados à sonoridade brilhante¹⁰⁰ dos outros cravos; os ouvidos, entretanto, rapidamente se adaptam ao som, e a ele se afeiçoam de tal maneira que dele não podem mais se libertar, passando a não mais lhes agradar os cravos comuns. E devemos acrescentar que ele soa ainda mais docemente quando o ouvimos a uma certa distância. Colocam-se, também, argumentos opostos aos que dizem não possuir este instrumento um som grande, sem os fortes dos outros cravos. A isso se responde, primeiramente, que, creiam ou não, é possível a qualquer interessado conseguir mais som, se souber como produzi-

⁹⁶ ...una vanissima immaginazione.

⁹⁷ Na segunda publicação do artigo, o nome *Bartolommeo* é corrigido para a grafia corrente, sem a consoante dobrada, como já vimos. Quanto a *Cristofali*, essa é uma das variantes da grafia mais comum do nome de família, sendo que mesmo em seu registro de batismo vemos a grafia *Cristofani* (PERSONE, 2006, p. 18).

⁹⁸ Como visto anteriormente, Cristofori foi designado a atuar como tecladista quando do início de suas atividades na corte do Príncipe Ferdinando, além de manter suas atividades como construtor e mantenedor de sua coleção de instrumentos. Neste ponto do texto, Maffei utiliza o termo *cembalista* ao referir-se a Cristofori. Apesar de ele também ter sido um *cembalista* (tocador de cravo), com o passar do tempo a grande fama de Cristofori foi conseguida por meio de suas atividades como *cembalaro*, ou seja, construtor de cravos (teclados), o que nos leva a questionar se Maffei realmente queria se referir ao Cristofori instrumentista neste trecho, algo que nos parece dissonante do contexto do artigo. Podemos também considerar a possibilidade de que, naquele momento, pudesse haver um intercâmbio de significados entre os termos. Seja como for, optamos por traduzir o termo *cembalista* como *construtor de cravos*, visando adequar o significado à nossa compreensão do propósito geral do artigo.

⁹⁹ Foram necessárias algumas décadas, a partir do surgimento do fortepiano, para que a nova invenção fosse vista e suficientemente aceita como um instrumento realmente diferente do cravo, com características próprias, definidas e distintas. Maffei segue a nomenclatura corrente naquele momento, que ainda denota um entendimento do fortepiano como um novo tipo de cravo apenas.

¹⁰⁰ A tradução mais fiel do termo original usado por Maffei seria *prateada* (*argentino*). Entretanto, optamos por um termo razoavelmente equivalente e mais próximo de nosso entendimento.

lo, atacando as teclas com ímpeto. Em segundo lugar, que devemos compreender as coisas como elas são, e não considerar ter certa finalidade algo que foi feito para outra. Trata-se de um instrumento apropriado para câmara¹⁰¹, não sendo adaptável à música de igreja, ou a uma grande orquestra¹⁰². Quantos instrumentos há que não são utilizados em tais ocasiões e que, portanto, não se considera entre os mais prazerosos?¹⁰³ É certo que para acompanhar a um cantor ou a um outro instrumento, ou mesmo para um concerto moderado¹⁰⁴, ele serve perfeitamente, ainda que não correspondam tais práticas à sua função primeira, qual seja, ser ouvido só, como o alaúde, a harpa, a viola de seis cordas e outros instrumentos mais suaves. Mas, de fato, a maior oposição que se colocou contra este novo instrumento é o desconhecimento universal de como tocá-lo em um primeiro contato, pois não basta saber tocar perfeitamente outros instrumentos de teclado. Por tratar-se de um instrumento inédito, faz-se necessário uma pessoa que tenha realizado um estudo particular para entender a força adequada para regular os diversos ataques que se deve dar às teclas, para que se consiga realizar nos lugares e tempos corretos os decrescendos graciosos, e que escolha execuções¹⁰⁵ apropriadas e delicadas, separando e fazendo com

¹⁰¹ Provavelmente aqui o autor utiliza a palavra *câmara* para indicar um ambiente de menores proporções, em oposição a igrejas e a teatros grandes. Como ficará claro em seguida, para o autor a finalidade primeira do instrumento não seria a *música de câmara*, na acepção moderna do termo, mas sim a música solo. Daí depreende-se a diferença de utilização do termo.

¹⁰² “Em seu *Musica Mechanica Organoedi* [1768], capítulo 529, [Jakob] Adlung [1699-1762] descreve o primeiro piano inventado em Florença por Bartolomeo Cristofori, utilizando o artigo e o diagrama de Scipione Maffei (*Giornale de' Letterati d'Italia*, 1711) e a versão alemã de Johann Ulrich König incluída no *Critica Musica* de Johann Mattheson. [...] Ele escreve que o som é mais agradável a uma certa distância do instrumento. O som é mais forte ou mais fraco dependendo da força do toque do músico. Ele aponta o uso correto do instrumento para música de câmara e não para *musica forte*, e que todos os pontos de fricção do instrumento são abafados por couro ou tecido. Adlung também menciona o efeito de vibração por simpatia das cordas” (DEGIAMPIETRO; MONTANARI, 2003, p. 19).

¹⁰³ Uma construção rebuscada, com dupla negativa, de difícil interpretação. Entendemos que o autor queira afirmar que o fortepiano seria um desses instrumentos dos mais prazerosos, ainda que não fosse utilizado em igrejas ou em grandes orquestras, algo que ele considera raro. O original: “*Quanti strumenti vi sono, che non si usano in tali occasioni, e che non pertanto si stimano de' più dilettevoli?*”

¹⁰⁴ O autor parece querer se referir à situação do fortepiano atuando como solista em um concerto com um grupo orquestral de proporções medianas.

¹⁰⁵ A frase original fala em escolher *coisas* (*cose*) apropriadas e delicadas. Em Persone (2006, p. 131) e Rimbault (1860, p. 97), ambas traduções para o inglês, encontramos o termo traduzido como *pieces* (*obras musicais*), e na tradução para o alemão de König (1725, p. 337) encontramos a palavra *Stücke*, com a mesma conotação. Considerando o contexto do trecho, no qual o autor descreve as características necessárias à execução adequada ao fortepiano, nos parece, entretanto, que entender *cose* como *obras musicais* faz com que esta frase destoe deste mesmo contexto. Assim, optamos por *execuções*, imaginando que o autor provavelmente se referia a opções genéricas de execuções “apropriadas e delicadas” que o instrumentista deveria adotar. Assumindo tal significado, esta frase conecta-se com aquelas que a antecedem e sucedem, mantendo a coerência do trecho como um todo. Apesar de nossa escolha, admitimos que também seja possível traduzir o termo como *peças/obras*, de acordo com uma compreensão ligeiramente diferenciada do trecho.

que as vozes caminhem ao máximo, e que os temas sejam percebidos em mais lugares¹⁰⁶.

Voltemos o olhar para a estrutura particular deste instrumento. Se o artífice que o inventou fosse capaz de descrevê-lo tão bem quanto soube perfeitamente fabricá-lo, não seria difícil descrever aos leitores a invenção. Como nisso ele não teve sucesso, julguei ser impossível [a mim] representá-la de modo que se pudesse dimensionar a concepção e o empenho¹⁰⁷ que foram empregados na tarefa, mais ainda por não possuir o instrumento diante de meus olhos, dispondo apenas de algumas notas feitas ao examiná-lo, além de um diagrama grosseiro feito pelo inventor. Portanto, primeiramente diremos que ao invés dos saltadores¹⁰⁸ usuais, que fazem soar [a corda] com a pena¹⁰⁹, há uma fileira de martelinhos que percutem as cordas por baixo, revestidos com camurça na região de ataque. Cada martelo tem a extremidade presa a uma peça giratória, que lhe dá mobilidade, sendo que tais peças são unidas e presas a um suporte. Ao lado da peça giratória, e por baixo da base da haste do martelo, há um suporte que se projeta, o qual, ao receber o impulso vindo de baixo, empurra o martelo, fazendo-o percutir a corda com força proporcional ao impulso que foi dado pela mão, e assim surge um som mais ou menos intenso, de acordo com a vontade do músico. É ainda mais fácil fazê-lo percutir com muita violência, uma vez que o martelo recebe o golpe perto de seu pivô, ou seja, perto do centro de sua trajetória circular, de modo que até um impulso fraco faz com que este raio de círculo se mova impetuosamente¹¹⁰. O que golpeia o martelo sob a extremidade da referida saliência é uma lingueta de madeira, colocada sobre uma alavanca que se conecta à tecla, e que por esta é levantada quando o executante a pressiona. Esta lingueta, porém, não descansa sobre a alavanca, sendo ligeiramente levantada e amarrada a duas peças finas em formato de mandíbula, lá colocadas para tal propósito, uma de cada lado. Por ser necessário que o martelo se afaste imediatamente da corda após atacá-la, dela se separando mesmo antes que o dedo do executante solte a tecla, e por ser necessário que o martelo rapidamente esteja livre para retornar ao seu lugar, a lingueta que

¹⁰⁶ Ao falar em separação de vozes e em temas ou *sujeitos* (*soggetti*) que devam ser ouvidos em mais lugares (em vozes que não a superior, provavelmente), o autor parece se referir a uma escrita polifônica como exemplo, provavelmente uma fuga. Nesse sentido os “decrescendos graciosos” ocorreriam em uma voz para que outra apresentasse com mais nitidez o sujeito. Ao mesmo tempo, podemos entender o trecho “fazendo com que as partes caminhem” como uma referência à condução de frases, algo intrinsecamente ligado às dinâmicas.

¹⁰⁷ ...*l'idea, è forza*.... Os termos *ideia* e *força* parecem não traduzir adequadamente a dualidade apresentada no original. Consideramos que *concepção* e *empenho* cumprem melhor a tarefa.

¹⁰⁸ Esta peça do mecanismo do cravo por vezes também é chamada de *saltarelo*, um termo advindo diretamente do italiano.

¹⁰⁹ Lembrando que originalmente eram pontas de penas de aves ou pedaços de couro que, como plectros presos ao saltador, pinçavam as cordas do cravo, produzindo o som. Hoje estes plectros são feitos de material plástico.

¹¹⁰ De fato, o martelo equivale ao raio de uma circunferência, sendo o pivô, onde ele se prende, o centro da mesma. Temos aqui uma explicação física, que faz o leitor compreender a engenhosidade do mecanismo de Cristofori e as relações entre a força de ataque de uma tecla e sua proporcional resultante de dinâmica. A circularidade envolvida nesse mecanismo apresenta-se ainda mais engenhosa se comparada à ação do saltador do cravo, que age não circularmente, mas a partir de relações de perpendicularidade entre as partes.

o atinge, portanto, é móvel, e conectada desta maneira move-se para cima e o ataca firmemente; mas uma vez dado o golpe ela desengata repentinamente, ou seja, segue em frente, e, estando inteiramente livre, desce solta e retorna, recolocando-se sob o martelo. Tal efeito foi conseguido pelo artífice pela utilização de uma mola de arame de bronze presa à alavanca, que ao se distender toca com a ponta a parte inferior da lingueta, e ao fazê-lo com alguma força a empurra e a pressiona contra outro fio de cobre, em pé e firme do lado oposto. Devido à estabilidade deste apoio dado à lingueta, devido à mola sob ela e também devido ao equilíbrio do conjunto, este se apresenta ora firme e ora flexível, como é necessário. Para que o martelo, ao cair de volta após a percussão, não ricocheteie e bata novamente na corda, faz-se com que ele desça e repouse sobre pequenos cordões de seda cruzados, que o recebem sem ruído. Neste tipo de instrumento é necessário suprimir, isto é, parar, o som, o qual confundiria as notas seguintes se continuasse, motivo pelo qual as espinetas¹¹¹ possuem tecidos nas extremidades dos saltadores. Uma vez que também é necessário, neste novo instrumento, amortecê-lo rapidamente e por completo, cada uma das alavancas citadas acima possui uma peça em forma de cauda, e sobre tais peças é colocada uma fileira, ou seja, um registro de saltadores, os quais, devido à sua utilidade, podem ser chamados de abafadores. Quando as teclas estão em repouso, estes tocam as cordas com o tecido que lhes reveste, evitando a vibração que ocorreria como decorrência do soar de outras; mas quando a tecla é acionada elevando a extremidade da alavanca, a peça em forma de cauda conseqüentemente é abaixada, e com ela o abafador, deixando a corda livre para o som, o qual, em seguida, se extingue assim que a tecla é solta, com o abafador voltando a subir para tocar a corda. Mas para conhecer mais claramente cada movimento desta máquina, e a engenhosidade de seu interior, lance mão do diagrama e observe as denominações de cada uma de suas partes.

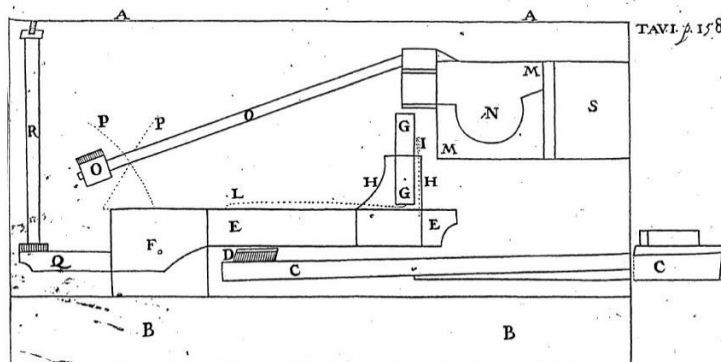
Explicação do diagrama.

- A. corda.
- B. moldura, ou cama do teclado.
- C. tecla comum, ou primeira alavanca, que com o bloco [na outra ponta] eleva a segunda.
- D. bloco da tecla.

¹¹¹ Não apenas as espinetas, mas todos os instrumentos da família do cravo possuem esta parte do saltador revestida com tecido, um pouco acima do plectro, que entra em contato com a corda ao fim da descida do saltador, fazendo com que esta pare de vibrar.

- E. segunda alavanca, que tem de cada lado presa uma peça em forma de mandíbula, as quais suportam a lingueta.
- F. pivô da segunda alavanca.
- G. lingueta móvel, a qual, quando levantada pela segunda alavanca, atinge e força o martelo para cima.
- H. peças pequenas [finas] em forma de mandíbula, entre as quais a lingueta gira em um pivô.
- I. fio firme de cobre prensado na parte de cima, que mantém a lingueta firme.
- L. mola de fio de cobre que passa por baixo da lingueta e a mantém firmemente pressionada contra o fio que está por trás dela.
- M. suporte onde ficam as extremidades circulares dos martelos.
- N. parte circular dos martelos, que descansam no suporte.
- O. martelo, que quando é empurrado para cima pela lingueta percute a corda com a camurça que reveste seu topo.

- P. cordões de seda cruzados, sobre os quais repousa a haste do martelo.
- Q. final da segunda alavanca [peça em forma de cauda], que abaixa quando a tecla é pressionada.
- R. registro [fileira] de saltadores, ou abafadores, que são abaixados quando as teclas são pressionadas, deixando livres as cordas, voltando rapidamente aos seus lugares para interromper o som.
- S. parte do quadro que fortalece o suporte.



O mecanismo do fortepiano de Cristofori, conforme o diagrama publicado por Maffei em 1711¹¹²

Após isso tudo, devemos ainda observar que a placa na qual ficam as cravelhas, ou pinos de metal, nos quais se fixam as cordas, nos outros cravos encontra-se por baixo dessas mesmas cordas, e aqui ficam por cima; os pinos a atravessam e as cordas se prendem a eles por baixo, sendo que este espaço inferior é necessário para comportar a totalidade do mecanismo de ação do teclado. As cordas são mais grossas do que o normal, e, para que sua tensão não danifique a tábua harmônica,¹¹³ elas não são presas a esta, mas um pouco mais acima. Em todos os pontos de contato, ou seja, em todos os lugares que possam gerar ruídos, estes são impedidos pela utilização de couro

¹¹² No original, o diagrama aparece duas páginas após o fim do artigo. Optamos, aqui, por apresentá-lo próximo à *explicação* com o propósito de facilitar a relação entre ambos e, por consequência, a compreensão.

¹¹³ ...*al fondo*.... Maffei se refere não ao fundo do instrumento, que seria o final da cauda, mas à parte inferior de toda a caixa, ou seja, à tábua harmônica.

ou de tecido, especialmente nos furos por onde passam os pivôs, sendo que camurça foi colocada por toda parte com singular maestria, e os pivôs passam em meio a ela. Esta invenção foi realizada pelo artífice ainda de uma outra forma, tendo ele construído outro cravo, também com *piano* e *forte*, com uma estrutura diferente e um tanto mais simples; no entanto, a primeira permanece sendo a mais aplaudida.

Sendo este engenhoso homem também excelente na manufatura do cravo comum, vale notar que ele discorda dos construtores modernos, que, em sua maioria, os constroem não só sem rosáceas, mas também sem qualquer outra forma de escape do som da caixa do instrumento. Não que ele pense ser necessário um furo assim tão grande, como eram as rosáceas feitas pelos antigos, ou que seja necessário fazer a abertura naquele lugar, que fica mais exposto a receber a poeira. Ele tem por hábito, entretanto, fazer dois pequenos furos na parte da frente, ou seja, do fecho frontal, deixando-os ocultos e protegidos. Ele afirma ser preciso uma abertura deste tipo em alguma parte do instrumento porque, ao tocá-lo, a tábua harmônica deve vibrar e soar¹¹⁴, e sabemos que esta assim se comporta pela vibração de qualquer coisa que se coloque sobre ela quando alguém toca. Mas se não houver furo algum, não podendo o ar do interior escapar, permanecendo imóvel e áspero, a tábua harmônica não vibrará, de modo que o som resultante será um tanto tedioso e curto, e não ressoante. Se uma abertura for feita, entretanto, será possível perceber um melhor rendimento da tábua harmônica, o que fará a corda vibrar mais intensamente, resultando em um som maior; e aproximando o dedo deste furo será possível sentir uma brisa, o escape do ar, quando alguém tocar. A este propósito não queremos deixar de dizer que, como se sabe, belíssimas luzes da Filosofia natural surgiram pela investigação das afeições¹¹⁵ e efeitos do ar e do movimento. Uma grandíssima fonte, apesar de ainda um tanto desconhecida, de descobertas e de conhecimento sobre isso consiste na observação detalhada das variadas e admiráveis operações do ar soprado nos instrumentos musicais, no exame de sua construção, e na reflexão sobre o que causa sua perfeição ou imperfeição, e sobre como alterar sua construção: por exemplo, como as variações de som que ocorrem em instrumentos que têm alma, como é o caso daqueles de arco, se esta se move apenas um pouco isso faz com que uma corda se torne mais sonora, e outra mais apagada¹¹⁶; também as alterações e a diversidade de sons que os instrumentos ganham a partir das diferenças de tamanho, e particularmente os cravos, que podem ter suas tábuas harmônicas mais grossas ou mais finas, e ainda mil outras considerações. Não devemos esquecer também que, segundo a opinião universal, são sempre imperfeitos os cravos novos, e que adquirem perfeição apenas com um longo tempo. Este artífice, entretanto, afirma que é capaz de construí-los de modo que apresentem de imediato uma sonoridade tão boa quanto a dos instrumentos antigos. Afirma ele que a falta de boa sonoridade dos novos [instrumentos]

¹¹⁴ ...*il fondo dee muoversi, e cedere.*

¹¹⁵ Provavelmente uma referência do arcadiano Maffei à ideia filosófica clássica de *affezioni*, que seriam as qualidades intrínsecas de algo a serem descobertas com os sentidos.

¹¹⁶ O autor utiliza algumas vezes o adjetivo *ottuso* para qualificação de sons, sendo que o termo pode ser traduzido de maneiras diversas, a depender do contexto: tedioso (desinteressante), apagado (menos brilhante), fechado etc.

advém principalmente da qualidade elástica, que se mantém por algum tempo na lateral curva e na ponte; pois quando estas aplicam força sobre a tábua harmônica para retornar à sua forma original o som não chega perfeito, e que se essa elasticidade for inteiramente retirada delas antes que se as coloque em operação, tal defeito desaparecerá, algo que atesta pela sua prática. A boa qualidade da madeira também contribuirá, o que explica porque Pesaro¹¹⁷ passou a fazer uso de baús antigos que encontrou em celeiros de Veneza e Pádua, os quais eram, em sua maior parte, de cipreste de Candia [Creta] ou Chipre.

Não desagradará aos amantes da música que algo se diga sobre um outro cravo raro, que ainda se encontra em Florença em mãos do Sr. Casini¹¹⁸, muito estimado Mestre de Capela. Ele possui cinco teclados, ou seja, cinco conjuntos completos de teclas, dispostos um acima do outro em degraus, e podemos chamá-lo de instrumento perfeito, sendo cada nota dividida em seus cinco quintos, de modo que é possível circular e percorrer todos os tons sem atingir nenhuma dissonância, e sempre encontrando todos os acompanhamentos perfeitos, como nos faz sentir seu proprietário, que o executa com excelência. Os cravos comuns, bem como todos os instrumentos de teclado, são muito imperfeitos, pois as notas não são divididas em suas partes, e muitas cordas não apresentam a quinta justa, de modo que é necessário empregar uma mesma tecla para o sustenido e para o bemol. Para evitar em parte este defeito algumas espinetas antigas, especialmente as construídas por Undeo¹¹⁹, possuem algumas das teclas negras cortadas e divididas em duas, algo que muitos professores de fato não compreendem; verdadeiramente isso ocorre porque, por exemplo, há pelo menos um quinto de tom de diferença entre o sustenido de um *Gesolreut* e o bemol de um *Alamirè*¹²⁰, daí a necessidade de duas cordas. Da imperfeição acima mencionada sucede o fato de que um cravo ou uma teorba não são capazes de afinar completamente com um violino, ainda que os ouvidos não percebam isso em um concerto, e ainda o fato de que, similarmente, não se componha usando muitas notas negras, algo que é feito com reserva e somente por alguns Mestres, apenas quando ao texto bem convém um som falso e desagradável. Tal imperfeição dos instrumentos que possuem teclas também causa aquilo que frequentemente percebemos quando a composição é movida,

¹¹⁷ Dominicus Pisaurensis ou Domenico da Pesaro (1533-1575), célebre construtor veneziano de instrumentos de teclado.

¹¹⁸ Giovanni Maria Casini (1652-1719), organista, compositor e *Maestro di Cappella* fiorentino. Foi tido como o maior organista da Itália em seu tempo, e teve relações próximas com a família Medici. Maffei se refere, neste ponto, a um famoso cravo criado pelo professor de Casini, o também fiorentino Francesco Nigetti (1603-1681). “[...] Por mais de 30 anos ele [Nigetti] se dedicou à construção e ao aperfeiçoamento de um instrumento inspirado em Vicentino, um ‘cembalo omniscordo’ chamado ‘Proteus’, o qual era muito difícil de tocar. Ele possuía cinco manuais para a divisão de cada grau da escala em cinco partes, para uma suposta imitação dos três *genera* gregos e para a produção de semitons menores e maiores; após sua morte, o instrumento passou para seu aluno G. M. Casini, e depois para Bresciani [...]” (STRAINCHAMPS, 2001, não paginado, t.n.)

¹¹⁹ Referência a Donatus Undeus ou a seu filho Hieronymus Undeus de Bergamo (Bergomensis), ambos construtores de cravos dos séculos XVI e XVII.

¹²⁰ Respectivamente as notas sol e lá, em uma nomenclatura antiga que foi utilizada na Itália até meados do século XIX, e que remonta ao método de solmização proposto por Guido d’Arezzo em princípios do século XI.

como diz o dialeto fiorentino, ou, como diz a língua comum, transposta¹²¹, pois caindo naquelas cordas que não possuem a quinta, a falsidade do som ofende o ouvido. Isso não acontecerá com o violino, que, por não possuir teclas, poderá encontrar tudo em seu lugar, e qualquer que seja o tom emitirá sons perfeitos. O cravo do qual falamos, por conseguinte, além do deleite do perfeito som [que oferece], pode ser útil a muitas especulações da teoria musical. Não se deve imaginar que sua afinação seja muito difícil, pois, de fato, é mais fácil, uma vez que ela é realizada sempre por meio de quintas perfeitas. Já nos instrumentos [de teclado] comuns devemos sempre atentar para tornar a quinta mais baixa, e a quarta e a terça maior mais altas, além de outros muitos cuidados.



¹²¹ ...quando il componimento è spostato, come parla il dialetto Fiorentino, o come dice la lingua comune, trasportato...

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ARTIGO

O artigo de Maffei permanece sendo a mais antiga, primária e importante fonte à disposição no que concerne à invenção de Cristofori, em termos de pensamento musical e detalhamento do novo instrumento. Após mais de três séculos de sua origem, e tantas pesquisas documentais sobre o assunto, é pouco provável que ainda possa existir ou vir à luz algum documento mais pontualmente revelador do que o escrito de Maffei. Ao mesmo tempo, a grande possibilidade de que esse texto possa conter mais dos pensamentos do próprio Cristofori do que se supunha até o estudo de Laura Och (1986), como já mencionamos, traz a necessidade de que nos debrucemos sobre ele com redobrada atenção. É com base nessa muito provável coautoria de Cristofori, ainda que provavelmente feita sem o seu consentimento formal, que passamos a observar o artigo a partir de agora.

Inicialmente, é importante que tentemos compreender as motivações de Maffei ao assumir claramente a autoria do texto apenas quando da segunda edição do artigo, em 1719. Na edição de 1711, como já vimos, no índice aparece o nome de Cristofori como autor, e isso poderia levar a algum questionamento da hipótese de Och, afinal estaria claro, ali, que Maffei estava creditando o texto ao inventor. Entretanto, tal crédito não se alinha ao próprio texto, no qual Cristofori é apresentado na terceira pessoa, e no qual, a partir de certo ponto, o autor deixa claro não ser o próprio inventor, quando fala da incapacidade deste em descrever sua própria invenção, trazendo para si a tarefa de tentar fazê-lo de maneira mais acertada. Essa diferenciação clara entre inventor e interlocutor nos faz imaginar possíveis explicações para o fato de Cristofori ter sido inicialmente creditado como autor. Já o fato de Maffei ter-se dado o crédito na segunda edição, quando passara a ser um festejado e conhecido autor teatral, parece ser mais revelador de suas intenções originais, de modo que se não somos capazes de explicar porque ele creditara Cristofori anteriormente, podemos perceber sua intenção primeira a partir da não continuidade do crédito. Nesse sentido, a hipótese de Och se sustenta: Maffei,

de fato, pretendeu, desde o início, levar todo o crédito pelo artigo, ainda que o nome de Cristofori apareça no índice da primeira edição, por alguma razão que foge à nossa compreensão.

Apesar do estilo rebuscado de escrita característico da época, do contexto e do próprio Maffei, e apesar de ser possível observar algumas fraquezas na estrutura do texto como um todo, como veremos à frente, o artigo mostra-se espantosamente objetivo ao apresentar prontamente ao leitor as grandes problemáticas que envolviam o surgimento desse instrumento, a saber, a importância da diferenciação dinâmica na expressão musical e a ausência de dinâmicas no cravo. Quase imediatamente o autor nos diz: “É sabido pelos apreciadores da música que uma das principais técnicas utilizadas pelos peritos nesta arte [...] consiste no uso do *piano* e do *forte* [...]”, e, logo na sentença seguinte, completa: “Ora, de tal diversidade e possibilidade de alterações do som [...] o cravo é completamente privado [...]”. Nesses dois trechos reside parte essencial da problemática estética daquele momento, a qual emoldurou o surgimento do fortepiano. Parece-nos duvidoso crer que Maffei chegaria a tais conclusões por ele mesmo, ainda que sendo uma pessoa culta, uma vez que as duas frases acima vinculam-se a questões demasiadamente técnicas, mesmo para alguém razoavelmente instruído na arte musical naquele contexto. Muito provavelmente – e aqui nos permitimos tais licenças suposicionais a partir do estudo de Och, como já explicamos – Cristofori tratou enfaticamente do assunto em seu encontro com Maffei, explicando a problemática e contextualizando sua invenção, especialmente sua importância naquele cenário.

Ainda no primeiro parágrafo, quando o autor passa a realizar as primeiras explicações técnicas sobre a produção do som no novo instrumento, curiosamente ele retira o foco da possibilidade deste em oferecer os contrastes dinâmicos básicos, direcionando-o para algo mais pontual, a capacidade do fortepiano em oferecer as gradações de dinâmica:

A produção desses sons maiores ou menores depende da variedade da força com que as teclas são pressionadas pelo músico, e a partir deste controle é possível sentir não só o *piano*, e o *forte*, mas **a diminuição e a diversificação do som, como se daria em um violoncelo** (grifo nosso).

A comparação do novo instrumento com o violoncelo é reveladora, sendo este um dos instrumentos tradicionalmente mais conectados à ideia do *cantabile*, por sua grande maleabilidade de controle dinâmico. Esse é o terceiro ponto base para a compreensão do contexto que envolvia Cristofori e sua invenção, e que se relaciona mais diretamente com o que tratamos neste trabalho. Portanto, na primeira página do artigo temos claramente apresentado o tripé conceitual que define a situação da família das teclas naquele momento, e a importância do fortepiano no preenchimento de uma lacuna: a questão da diferenciação dinâmica – especialmente as gradações – como elemento expressivo essencial, a ausência da possibilidade de realização de tal diferenciação no cravo e a apresentação ao mundo de um novo instrumento que, pelo contrário, oferecia tal possibilidade, tal qual um dos grandes instrumentos cantantes de outra família, o violoncelo. No sentido da rapidez com que essa problemática tripartite é apresentada, o texto é impactante, e mais ainda se considerarmos que, antes mesmo de tratar dos detalhes técnicos da invenção em si, o autor prefere mostrar ao leitor uma situação musical específica, relacionada à expressividade, para realçar a importância do novo instrumento, comparando-o com outros dois já consagrados, um deles amplamente dotado de recursos de dinâmica, e outro na situação oposta. Trata-se mesmo de uma tática argumentativa bastante incisiva, e baseada em considerações – reiteramos – por demais pontuais para alguém que não era profissional da música em sentido algum. Após tanta objetividade, a segunda metade do parágrafo e o seguinte, antes que se inicie a descrição do mecanismo, passarão a apresentar um tom mais pessoal, com ênfase na defesa contra críticas lançadas ao fortepiano e, por derivação, a seu inventor.

O fato do texto se iniciar exaltando o mérito da invenção, não só devido à novidade em si, mas também pela “dificuldade” que ela apresentou para ser levada a cabo, é um possível indicativo do quanto Maffei deve ter ouvido de Cristofori acerca da engenhosidade e dedicação que lhe foram necessárias ao longo do processo, o que deve ter, de algum modo, impressionado o primeiro, a ponto de abrir a apresentação do texto com uma referência a tal questão. Fica claro que o propósito do artigo não reside apenas

na apresentação da invenção aos leitores, em termos de suas características gerais, diferenciais e possibilidades; reside, igualmente, em realizar uma imediata defesa contra as críticas que já haviam se avolumado ao longo da primeira década de vida do fortepiano, e que, ao que parece, incomodavam seu inventor. Desse modo, após as primeiras considerações sobre questões musicais expostas nas linhas iniciais do artigo, surge uma defesa com ares de queixa: “Alguns professores não dedicaram a esta invenção todos os aplausos que ela merece [...]”, imediatamente relatando como uma das causas para tal descaso a falta de consciência de tais professores sobre a quantidade de trabalho dispendido e da qualidade da perícia de Cristofori que possibilitaram a realização do instrumento, algo que parece vir muito mais diretamente das reclamações do próprio inventor do que de uma posterior análise de Maffei. A habilidade e o conhecimento do Cristofori *cembalero* são evocados em outros pontos do texto, seja de maneira explícita, como nestes trechos: “Sendo este engenhoso homem também excelente na manufatura do cravo comum, vale notar que ele discorda dos construtores modernos” e “não se deram conta de quanto engenho foi necessário para superar as dificuldades e de quão maravilhosa delicadeza das mãos foi necessária para realizar com exatidão o trabalho [...]”, ou de maneira mais sutil, como neste outro: “sendo que a camurça foi colocada por toda parte com singular maestria”. O estilo rebuscado de Maffei pode, certamente, explicar tal excesso de adjetivações, presente no texto como um todo; isso não exclui, entretanto, a provável intenção de propagandear a figura do inventor, com o intuito de, ao mesmo tempo, validar ainda mais o novo instrumento. Assim, o estilo árcade de escrita mescla-se a uma intenção quase palpável de exaltação de Cristofori, algo que pode ter sido diretamente requisitado por ele próprio, e provavelmente o foi, dada a aura de queixa contra a falta de reconhecimento para com seu trabalho que envolve o artigo.

O único ponto no qual o inventor sofre algum tipo de crítica do autor, onde percebemos significativa mudança de um narrador implícito (Cristofori) para o oficial (Maffei), acontece quando este se propõe a explicar o mecanismo do instrumento:

Voltemos o olhar para a estrutura particular deste instrumento. Se o artífice que o inventou fosse capaz de descrevê-lo tão bem quanto soube perfeitamente fabricá-lo, não seria difícil descrever aos leitores a invenção. **Como nisto ele não teve sucesso**, julguei ser impossível [a mim] representá-la de modo que se pudesse dimensionar a concepção e o empenho que foram empregados na tarefa, mais ainda por não possuir o instrumento diante de meus olhos, dispondo apenas de algumas notas feitas ao examiná-lo, além de um diagrama grosseiro feito pelo inventor (grifo nosso).

Tais palavras preludiam a parte técnica do artigo, na qual o inovador mecanismo de Cristofori passará a ser descrito. O trecho nos soa como uma cláusula de proteção contra más compreensões que se possa fazer da descrição que seguirá, ou contra imprecisões e erros na própria descrição. A referência à incapacidade de Cristofori em descrever sua própria invenção em detalhes nos parece bastante intrigante: por que Maffei apresentaria ao leitor uma insatisfação pessoal para com o inventor, completamente desnecessária no contexto do artigo, e ainda se colocaria na posição de alguém sem meios para realizar uma boa descrição, além de um suposto rascunho e sua própria memória? A resposta parece residir na própria descrição que se segue, a qual, ainda que nem sempre tão clara, mostra-se excessivamente detalhada para um leigo, mais ainda para um que não tinha o instrumento diante de si. Apresentar tal detalhamento, que fora precedido por um aviso feito por alguém que pretendia se eximir de responsabilidades, nos parece um joguete, uma maneira de auto exaltação mascarada das próprias virtudes intelectuais. É, de fato, difícil crer que um leigo pudesse compreender tão bem um mecanismo complexo como aquele de Cristofori, a ponto de ser capaz de descrevê-lo muito posteriormente à conversa com o construtor, baseando-se apenas em um diagrama e na memória, algo que nos leva de volta à suposição de que a descrição, além do diagrama, teria sido, na verdade, realizada por Cristofori e, provavelmente, lapidada por Maffei. Considerando esse quadro, não nos parece incongruente a postura do autor de querer diminuir a importância do inventor justamente no ponto que lhe era concernente, a descrição, mantendo intactos todos os méritos de Cristofori apenas enquanto artesão.

Outros pontos do texto nos quais parecemos ouvir ecos dos pensamentos e dizeres de Cristofori são aqueles em que encontramos o rebater

de críticas à invenção. Provavelmente a mais contundente resposta presente no texto seja esta:

Colocam-se, também, argumentos opostos aos que dizem não possuir este instrumento um som grande, sem os fortes dos outros cravos. A isso se responde, primeiramente, que, creiam ou não, **é possível a qualquer interessado conseguir mais som, se souber como produzi-lo**, atacando as teclas com ímpeto. Em segundo lugar, que devemos compreender as coisas como elas são, **e não considerar ter certa finalidade algo que foi feito para outra** (grifos nossos).

A especificidade dessas observações também soa distante daquela que um leigo poderia oferecer como respostas a críticas. De maneira geral, utiliza-se, como defesa do fortepiano, a premissa de uma generalizada incompreensão da proposta e dos recursos desse novo instrumento, que provavelmente vinha recebendo críticas infundadas de tecladistas que não entendiam os diferenciais do fortepiano como algo realmente relevante e que, ainda pior, não tinham o menor conhecimento empírico sobre o mesmo. Pode-se imaginar que devem ter sido comuns situações de tecladistas que, ao terem um primeiro contato com o instrumento, não conseguiram qualquer bom resultado simplesmente por não saberem como tocá-lo apropriadamente, o que levou à seguinte observação: “[...] a maior oposição que se colocou contra este novo instrumento é o desconhecimento universal de como tocá-lo em um primeiro contato, **pois não basta saber tocar perfeitamente outros instrumentos de teclado**” (grifo nosso)¹²². Apesar de todas as semelhanças entre o cravo e o fortepiano, as diferenças entre eles falam muito mais alto, de modo que, especialmente para os tecladistas naquele contexto, o novo instrumento provavelmente lhes pareceu tão diferente ao toque a ponto de rapidamente o

¹²² Podemos, de fato, imaginar o grau de estranheza que devam ter sentido os cravistas e organistas daqueles dias ao tomarem contato com esse novo instrumento e suas diversas sutilezas de toque, dentro de um leque de possibilidades dinâmicas bem maior do que aquelas oferecidas pelo clavicórdio, cujas nuances transitavam entre sons suaves e muito suaves, apenas. É possível considerar, ainda, a questão do orgulho dos tecladistas já estabelecidos em seus instrumentos, que provavelmente viam no fortepiano uma mudança expressiva demasiadamente apelativa, algo que deve ter feito alguns dos mais sensíveis dentre eles perceber claramente uma mudança de paradigma se iniciando, e pressentir o que de fato aconteceria algumas décadas à frente: a generalizada predileção pelo fortepiano em detrimento do cravo.

acusarem de todo tipo de imperfeições. Observamos, então, reminiscências da voz de Cristofori nesta explanação, provavelmente tornada mais polida por Maffei:

Por tratar-se de um instrumento inédito, faz-se necessário uma pessoa que tenha realizado um estudo particular para entender a força adequada para regular os diversos ataques que se deve dar às teclas, para que se consiga realizar nos lugares e tempos corretos os decrescendos graciosos, e que escolha execuções apropriadas e delicadas, separando e fazendo com que as vozes caminhem ao máximo, e que os temas sejam percebidos em mais lugares.

A defesa do fortepiano é complementada, nessa mesma seção do texto, com uma rápida explanação sobre as finalidades ideais do instrumento, que teria a função primeira de funcionar como solista, mas que também se adequava muito bem a acompanhar cantores e ainda outros instrumentistas, e mesmo atuar junto a um conjunto instrumental de proporções moderadas. Mesmo a suavidade do som do fortepiano, em comparação ao som brilhante do cravo, é defendida como um importante diferencial e como algo planejado pelo construtor, afastando o julgamento, provavelmente corrente naquele contexto, de que se tratava simplesmente de um instrumento com som débil e desinteressante. Pelo contrário, seu som mais suave, se apreciado ao longo de algum tempo, passaria a ser percebido como extremamente prazeroso, de modo que “os ouvidos [...] a ele se afeiçoam de tal maneira que dele não podem mais se libertar, passando a não mais lhes agradar os cravos comuns.”

Após a explicação sobre o mecanismo e a apresentação das partes do diagrama, rapidamente Maffei encerra a função primeira do artigo e cessa a explanação sobre o fortepiano. Segue-se um longo parágrafo no qual são apresentados pensamentos e técnicas de Cristofori concernentes à construção do cravo comum, com uma rápida digressão acerca da “Filosofia natural” e dos estudos sobre o comportamento do ar nos instrumentos, voltando aos cravos por meio de uma conexão desse assunto com as tábuas harmônicas dos mesmos. A partir desse trecho, que passa a destoar do texto apresentado até então, temos a sensação de que Maffei pretende utilizar informações extras vindas de Cristofori, sobre sua experiência como construtor de cravos,

visando, talvez, uma maior abrangência de seu artigo. Isso fica ainda mais claro quando deparamos com o parágrafo que segue, o último, no qual o autor passa a descrever um instrumento de teclado inusitado que provavelmente havia conhecido em uma de suas visitas a Florença, o cravo omnicordo, com seus cinco teclados e afinação em frações de tom. Nesse ponto, Maffei abandona também a figura de Cristofori, e passa a discorrer sobre um assunto totalmente alheio à invenção do fortepiano. Não apenas ele se distancia da invenção como, em certa medida, retira um pouco do brilho que havia cuidadosamente imputado ao novo instrumento nas primeiras páginas, ao afirmar que

Os cravos comuns, bem como **todos os instrumentos de teclado, são muito imperfeitos**, pois as notas não são divididas em suas partes, e muitas cordas não apresentam a quinta justa, de modo que é necessário empregar uma mesma tecla para o sustenido e para o bemol. (grifo nosso)

Exaltando o diferencial da afinação exata, possível unicamente nesse instrumento absolutamente singular, como sinônimo de perfeição para um instrumento de teclas, Maffei automaticamente diminui, de modo implícito, a importância do grande diferencial expressivo do fortepiano, tão cuidadosamente explicada no início do artigo. Teria ele ficado realmente tão impressionado com o cravo omnicordo ou, podemos conjecturar, teria ele caído na armadilha estilística da exaltação fácil também deste instrumento, que lhe rendeu um parágrafo a mais em seu artigo? É muito provável que, estando na corte de Ferdinando, Maffei tenha tido contato também com Casini, o proprietário do instrumento, e tenha feito com ele algo similar ao que fez com Cristofori: a partir de uma conversa, e uma provável visita ao cravo omnicordo, o escritor provavelmente colheu informações especializadas e, posteriormente, as moldou no artigo, acrescentando ainda mais brilho à aura de *connoisseur* que pretendia imputar a si mesmo.

Maffei, atestando sua visão leiga sobre o universo musical e sobre os instrumentos de teclas, apresentou a seus leitores de então uma chamada para uma nova e importante invenção, mas que, de fato, consistia antes em uma coletânea de novidades vistas em Florença, em grande parte alicerçada

nos dizeres de um construtor de lá, aproveitando o ensejo para realizar uma autopromoção velada.

Apesar dessa miscelânea de intenções, o mérito de Maffei permanece incólume: o escritor foi o grande responsável pelo registro da autoria da invenção, e pela divulgação de seu princípio mecânico em um artigo cuja tradução para o alemão serviria de base para a disseminação da criação de Cristofori, inicialmente na Alemanha, e depois por toda a Europa. No *Giornale* permaneceu impresso para a posteridade um escrito que atesta o surgimento de um instrumento repleto de novas possibilidades expressivas, que viria, dentro de pouco tempo, revolucionar o universo da música para teclas.

CAPÍTULO 4

*O primeiro século de vida do fortepiano:
da obscuridade à supremacia*

**Relatos e considerações sobre o declínio do cravo
e a recepção do fortepiano ao longo do século XVIII**

*Este instrumento burguês
jamais destronará o majestoso cravo.*

Claude Balbastre, 1774

O artigo de Maffei nos faz saber, dentre tantas informações, que os primeiros dez anos de vida do fortepiano representaram para Cristofori um grande sucesso pessoal, manchado, porém, por seu descontentamento pelas críticas recebidas e pela incompreensão da importância e refinamento de sua criação. Ao longo daquele decênio, apenas três fortepianos existiram no mundo. Décadas à frente, antes do final do século, o instrumento já era o teclado mais utilizado em toda a Europa, e sua popularidade só aumentava. A história da ascensão da criação de Cristofori ocorreu em paralelo àquela do declínio do cravo, de modo que para compreendermos melhor o processo que levou à supremacia do fortepiano precisamos, ao mesmo tempo, tomar ciência dos indícios que apontavam para o iminente crepúsculo do cravo.

O século XVIII testemunhou um momento simultaneamente confuso e definidor para os instrumentos de teclas. Por um lado, era corrente uma certa generalização na destinação das obras para teclados, que muitas vezes eram direcionadas literalmente a qualquer um deles, e daí a generalidade de termos, como *cembalo* – que poderia se referir, ao mesmo tempo, a instrumentos tão intrinsecamente diferentes quanto o cravo e o fortepiano – ou *klavier* – que era usado em referência a absolutamente qualquer instrumento de teclas em algumas regiões. Sobre isso, escreveu Forkel em 1781:

O simples uso da palavra Clavier não sugere nada, e é de fato descuidado e estranho que um compositor tão frequentemente escreva “Sonatas para Clavier” sem indicar, ao mesmo tempo, para qual tipo elas realmente se destinam. Porque faz diferença se eu componho para cravo [*Flügel*], fortepiano ou clavicórdio;

cada composição para cada um desses instrumentos deve ser diversa em seu caráter (apud SKOWRONECK, 2010, p. 29, t.n.).

Ainda sobre a generalidade no uso dos termos, e sobre os vários termos aplicados ao fortepiano, explica Rosenblum:

Referências casuais a instrumentos de teclado em frontispícios, manuscritos, artigos e em cartas eram comuns ainda na década de 1790 e além, em parte devido à falta de um nome amplamente reconhecível para o novo instrumento [o fortepiano]. Os nomes *pianoforte* e *fortepiano* foram usados inicialmente nas regiões central e norte da Alemanha na década de 1740, mas seu uso consistente não ocorreu antes do fim do século. No sul da Alemanha e na Áustria esses nomes eram usados apenas ocasionalmente mesmo no terceiro quarto do século, e na Itália não até sua última década. Ao invés deles, o piano era chamado de *cimbalo di piano e forte*, *cembalo di martellati* [ou *marteletti*], *cembalo*, *clavicembalo*, *clavecin*, *instrument*, *Flügel*, *Clavier*, *Hammerclavier*, *Hammerflügel* ou *cravo de martelos* [*hammer harpsichord*]. [...] Haydn, Mozart e seus contemporâneos ainda usavam *Clavier* ou *Cembalo* como um termo genérico para instrumento de teclado em manuscritos e em referências a obras que eram inquestionavelmente destinadas ao piano. [...] De acordo com um costume mais específico da época, *Cembalo* sem dúvida significava cravo; para muitos escritores – especialmente no norte da Alemanha – um *Clavier* era um clavicórdio. Infelizmente, escritores eram frequentemente inconsistentes ou involuntariamente confusos (1991, p. 6, t.n.).

Por outro lado, o pensamento musical dava sinais, havia décadas, de mudanças para breve, o que vinha trazendo novas aplicações expressivas para esses instrumentos, por meio de um processo que, gradualmente, enfatizou a percepção de certas características de alguns deles como limitadoras de expressão, causando, por consequência, um olhar mais atento à identidade e às possibilidades de cada teclado. O processo histórico que faria com que um século à frente o cravo, e em certa medida também o órgão, se tornasse um instrumento associado unicamente à música do passado, se mostrava de maneira consideravelmente clara já na aurora dos setecentos, algo que se pode constatar, inclusive, documentalmente. Assim, é importante tomarmos ciência da maneira que o cravo era avaliado em relação às suas possibilidades expressivas naquele momento.

Um documento revelador sobre o assunto consiste em um relato de Giovanni Maria Casini¹²³ (1652-1719), parte do qual transcrevemos abaixo a partir do artigo de Rosalind Halton (2002, p. 41-42). Casini relata detalhes de uma reunião com o Príncipe Ferdinando de' Medici em 1707, nos aposentos reais, da qual participaram outros músicos, incluindo o compositor Giacomo Antonio Perti (1651-1756), apontando que, inclusive, foi-lhe solicitado que lesse uma carta de Alessandro Scarlatti em certo momento. Eis um trecho de seu relato sobre a reunião:

[...] após várias discussões sobre música e sobre vozes, passamos a falar sobre como seria possível expressar a linguagem do coração com instrumentos, variando entre o delicado toque de um anjo e as violentas erupções da paixão. E conversamos sobre todos os tipos de instrumentos de teclado e suas limitações; e, finalmente, surgiram elogios ao grande órgão e ao omnicordio de Nigetti, e meu.

Foi dito que o cravo não é completamente capaz de expressar o todo do sentimento humano. Foi nesse ponto que Jacomo Perti falou sobre instrumentos de cordas unidos em maravilhoso concerto, e ele disse que este podia contemplar o coração humano em sua completude.

Mas o Serenissimo Príncipe desejou voltar ao tema, uma vez que estávamos conversando sobre outros instrumentos, isto é, os de teclado. Então fomos todos ver os instrumentos do Serenissimo Senhor Príncipe, sendo que Bartolo Cristofori lançou-se às explicações, de modo particularmente detalhado (t.n.).

A referenciada inabilidade do cravo de completamente *expressar o todo do coração humano*, entendida naquele contexto como uma limitação, é algo profundamente revelador, especialmente se atentarmos para o fato de que essa conversa aconteceu exatamente no coração do ambiente de Cristofori, e chegou mesmo a incluí-lo em certo momento, como visto. Àquela altura alguns exemplares de seu fortepiano já haviam sido construídos, e apenas dois anos depois Maffei já entrevistaria o *cebbalero* para seu artigo. É tentador imaginar

¹²³ Casini foi citado por Maffei em seu artigo de 1711, conforme vimos anteriormente na seção 3.3 deste trabalho. O compositor havia recebido como herança de seu antigo professor, Francesco Nigetti, um curioso e raro teclado por ele idealizado e construído, o omnicordio (ou omnicordio, como aparece no relato de Casini), com cinco manuais e teclas correspondentes à quinta parte de cada altura. O fiorentino Casini atuou como organista e mestre de capela da Catedral de Florença, e manteve vínculos estreitos com a corte dos Medici.

o teor das explicações de Cristofori ao grupo – incluindo o Príncipe – sobre vantagens e limitações de cada teclado, e as relações destes com a música do período. Revelador também é o que o grupo entendia como condição à expressão dos sentimentos, opinião, aliás, que se alinhava com o pensamento corrente de todo o Barroco: grandes contrastes, ou, em outras palavras, uma música capaz de transitar entre *o delicado toque de um anjo e as violentas erupções da paixão*.

De acordo com esse pensamento, que vinha sendo reforçado havia um século, e que não era privilégio dos músicos fiorentinos, um instrumento de sonoridade essencialmente planificada, em termos dinâmicos, passaria a ser, gradualmente, e de maneira inevitável, preterido em função de outros meios – ou instrumentos – de expressão:

Cravistas eram inevitavelmente deixados de lado em obras com ênfase expressiva. Considerando que a busca da música em princípios do século XVII era evidenciar a emoção dilacerante do coração, deve muito bem ter existido um senso de frustração entre os cravistas, os quais necessitavam adaptar sua execução a simulacros de meios de expressão mais facilmente aplicáveis em outros tipos de instrumentos (SELFRIDGE-FIELD, 2005, p. 88, t.n.).

Os anseios estéticos da escrita instrumental barroca, como já vimos, não encontravam plena realização nas teclas, uma vez que nem o cravo nem o órgão eram capazes de delineamentos melódicos baseados em microdinâmicas, sendo, assim, inaptos para a imitação do canto. O clavicórdio, com suas sonoridades demasiadamente suaves, era dificilmente audível em qualquer salão destinado à apresentação pública, e plenamente inaudível em teatros, apesar de oferecer controle dinâmico. O fortepiano, por sua vez, só se tornaria um instrumento suficientemente compreendido e aceito algumas décadas à frente, quando a sensibilidade Barroca já se eclipsava, a partir daí ganhando vasto repertório original.

A linearidade dinâmica do cravo era algo que trazia preocupações, inclusive de cunho didático, a compositores, que buscavam, em seus textos, abordar a questão. Um exemplo disso encontramos em duas passagens de François Couperin (1668-1733), separadas por poucos anos. Na primeira

delas, extraída do prefácio do volume *Pièces para cravo*, o compositor admitiu que tal limitação do cravo era algo a ser levado em consideração pelos intérpretes, uma vez que dependia deles, essencialmente, a realização expressiva do instrumento:

O cravo é perfeito em seu âmbito e brilhante por si mesmo; mas como não se pode aumentar ou diminuir seus sons, eu serei eternamente grato a qualquer um, que com infinita arte, sustentada pelo gosto, tenha sucesso em fazer este instrumento capaz de expressão (1713, n.p., t.n.).

Neste outro trecho constante de *A arte de tocar o cravo*, Couperin externou um tanto mais diretamente sua insatisfação acerca da expressão de seu instrumento, novamente desvinculando dela a questão das dinâmicas:

Os sons do cravo são determinados, cada um em particular, e por consequência não são capazes de crescer, nem de diminuir. Tem parecido insustentável, até agora, que alguém possa vir a dotar este instrumento de alma! (1716, p. 15, t.n.)¹²⁴.

Benedetto Marcello (1686-1739), segundo Newman, também entendia os limites expressivos do cravo, considerando-se o ideal estético daquele momento:

Marcello preferia a sequência tradicional de movimentos *da chiesa*, lento-rápido-lento-rápido, em suas sonatas para cello e naquelas para flauta. Mas nas sonatas para teclado, apesar de uma coerência menor tanto no número quanto na ordem de seus movimentos, a sequência lento-rápido-rápido(-rápido) parece prevalecer. Sem dúvida, Marcello deu preferência a movimentos rápidos nessas sonatas por enxergar o cravo como

¹²⁴ Acerca dessas duas citações de Couperin, precisamos realizar um esclarecimento. É certo que o compositor tinha grande apreço por seu instrumento, tendo dito também em *L'art de Toucher le Clavecin* que as desvantagens do cravo (a planificação dinâmica e a inadequação ao instrumento do toque de notas repetidas) eram compensadas pelo seu brilho, nitidez, precisão e extensão (COUPERIN, 1716, p. 35). Os trechos citados, em uma primeira análise, levam a crer que Couperin se referiu antes aos intérpretes que ele ouvira, que não eram capazes de extrair a expressividade do cravo, do que ao instrumento em si. Ambos os trechos, entretanto, revelam a honestidade do compositor em trazer à discussão uma limitação do instrumento, para então propor, a partir de sua própria experiência enquanto instrumentista, soluções para contornar a planificação sonora do cravo. De acordo com nossa interpretação, portanto, ainda que Couperin entendesse o cravo como instrumento plenamente capaz de expressão, ele reconhecia que, ao menos em certo sentido, o instrumento era limitado, cabendo aos intérpretes suplantarem tal limitação pela utilização de outros recursos.

um veículo mais apropriado para passagens vivazes do que para o lirismo (1957, p. 33, t.n.).

Lirismo é a palavra-chave para nossos propósitos, consistindo na essência da música do primeiro barroco, primordialmente vocal, e também naquela da música instrumental dos séculos XVII e XVIII, que buscava, nas passagens expressivas – ou seja, passagens de caráter marcadamente vocal – alcançar algo da expressão do canto, o ideal máximo da música do período.

Foi justamente a capacidade de lirismo de um fortepiano que chamou a atenção de Charles Burney (1726-1814), que aos vinte anos já se tornara conhecido por suas habilidades como cravista e organista. Em suas memórias, ele relatou que, em 1746, teve contato com aquele que, segundo ele, fora o primeiro fortepiano a ser levado para a Inglaterra, mais especificamente para a mansão de Fulke Greville, em Wilbury, o qual havia contratado Burney como seu tutor musical pessoal. O instrumento, construído por um religioso inglês que vivia em Roma, um certo Padre Wood, era quase certamente uma cópia de um instrumento de Cristofori¹²⁵, e assim Burney o descreve:

O toque era muito imperfeito, e o mecanismo desajeitado; então nada, a não ser movimentos lentos, podiam ser executados nele. Entretanto, nas peças lentas, tais como a marcha dos mortos em Saul, a marcha de Arne em Zara, e alguns poucos trechos patéticos em óperas italianas, ele tinha um magnífico e novo efeito de 'Chiar'oscura' [sic], o qual ele era capaz [de oferecer] com pouco treino. Era preciso experiência para tocar nele – algo que, por viver na casa e tentar os efeitos, e descobrindo aos poucos a força ou a delicadeza de toque do qual ele era capaz, eu obtive considerável crédito em atingir (apud LAURENCE, 1998, p. 5, t.n.).

Ainda que sendo apenas uma sombra do instrumento original, essa cópia conseguiu traduzir a essência da criação de Cristofori: a capacidade de evocar o lirismo vocal, por meio de sutis contrastes dinâmicos, em um jogo de luzes e sombras sonoras. Décadas mais tarde, em 1773, Burney relatou que assistiu a um recital de uma criança com cerca de nove anos de idade

¹²⁵ Lembremos que um dos três primeiros pianos construídos por Cristofori foi enviado pelo Príncipe Ferdinando ao Cardeal Ottoboni, em Roma, na década de 1710.

[...] que tocou duas lições [Sonatas] de Scarlatti, e três ou quatro de M. Becke, em um Piano forte pequeno e ruim. A limpeza da execução da criança não me surpreendeu tanto, embora incomum, quanto sua expressão. Todos os pianos e fortes foram judiciosamente empregados; e havia tais gradações em algumas passagens, e força dadas a outras, que nada a não ser o melhor ensino, ou os mais naturais sentimento e sensibilidade poderiam produzir. Eu perguntei ao Sr. Giorgio, um italiano que a acompanhava, em qual instrumento ela comumente estudava em casa, ao que ele respondeu 'no clavicórdio'. Isso me fez entender sua expressão, e me convenceu de que crianças devem aprender nele, ou em um Piano Forte, muito cedo, e ser obrigadas a dar expressão ao Minueto da senhora Coventry¹²⁶, ou qualquer que seja sua primeira música; caso contrário, depois de um prolongado estudo em um cravo monótono, apesar de útil para fortalecer a mão, o caso estará perdido (apud SKOWRONECK, 2010, p. 30, t.n.).

As propriedades expressivas do fortepiano já haviam conquistado Johann Quantz décadas antes, que demonstrou seu gosto pelo instrumento enquanto acompanhador em seu tratado de 1752:

Em um cravo com um teclado, passagens marcadas Piano podem ser produzidas por um toque moderado e pela diminuição do número de partes, aquelas marcadas Mezzo Forte pela duplicação do baixo em oitavas, as marcadas Forte da mesma maneira e também inserindo algumas *consonâncias* pertencentes ao acorde na mão esquerda, e aquelas marcadas Fortissimo por arpejamentos rápidos dos acordes de baixo para cima, pela mesma duplicação das oitavas e consonâncias na mão esquerda, e por um toque mais forte e veemente. Em um cravo com dois teclados, tem-se a vantagem adicional da possibilidade de utilizar o teclado superior para o Pianissimo. Mas em um *pianoforte* tudo o que é necessário pode ser alcançado com a maior conveniência, pois este instrumento, de todos que são designados pela palavra teclado, tem o maior número de qualidades necessárias para um bom acompanhamento, e seus efeitos dependem apenas do executante e seu julgamento. O mesmo é verdade para um bom clavicórdio no que se refere à execução, mas não no que diz respeito ao efeito, uma vez que lhe falta o Fortissimo (2001, p. 259, t.n.)¹²⁷.

¹²⁶ Maria Coventry (1733-1760), ou Condessa Coventry, muito popular por sua beleza, foi autora de um simples minueto que acabou ganhando ares de música folclórica. Esta pequena peça aparentemente foi muito utilizada como repertório para crianças, além de ter sido usada como tema para variações do compositor Joseph Tacet.

¹²⁷ É oportuno nos lembrarmos de que Quantz era contratado da corte do Rei Frederick II da Prússia (O Grande), ocupando, inclusive, a posição de seu professor de flauta. Este foi o mesmo monarca que acolheu e aprovou os fortepianos de Gottfried Silbermann, cujos modelos

Nem todos, porém, entendiam o clavicórdio e o fortepiano como instrumentos que pudessem conviver. A ascensão deste último, em dado momento, passou a incomodar não só aos amantes do cravo, mas também àqueles que viam o clavicórdio como o instrumento de teclas mais plenamente capaz de expressão. Um exemplo é relatado por Skowronek, acerca da impaciência de Carl Friedrich Cramer¹²⁸ (1752-1807), que era o editor do periódico *Magazin der Musik* (*Revista da Música*):

[...] ao longo de 1783, Cramer permitiu que vários construtores de instrumentos anunciassem em sua revista, avaliou o trabalho de construtores especialmente talentosos, e contribuiu pessoalmente com um longo relatório sobre um *Bogenhammerclavier*¹²⁹; no fim do mesmo ano, ele perdeu a paciência com todos aqueles modismos na construção de instrumentos, e escreveu: “É, de fato, algo triste para a música encontrar esse tipo de instrumento [o fortepiano] dominando tantas nações, e mesmo a Alemanha, a verdadeira morada do clavicórdio, e perceber, especialmente mais ao sul, vinte bons pianoforte – fortpiens, clavecin-royals, ou qualquer outro nome que deram a esse dúlcimer – para cada clavicórdio tolerável.” Não nos preocupemos com as objeções de Cramer às mudanças na moda; o que é importante é que a maré estava definitivamente mudando. Especialmente no sul da Alemanha, fortepianos estavam substituindo clavicórdios em número ainda maior (2010, p. 46).

A Alemanha, de fato, nutria enorme apreço pelo clavicórdio, e não apenas o relato de Cramer é sinal disto. Poucos anos depois deste, em 1789, surgiria o tratado de Türk, *Escola de Teclados*, no qual ele deixou clara a maneira como enxergava os cravos:

melhor acabados agradaram a J. S. Bach em sua visita à Potsdam em 1747, visita esta que gerou a composição da *Oferenda Musical*. Quantz, portanto, certamente tinha contato cotidiano com os bons fortepianos de Silbermann, algo que nos ajuda a compreender sua aprovação do instrumento. Mais detalhes sobre Silbermann logo à frente.

¹²⁸ Este não é o Cramer conhecido dos pianistas, que seria Johann Baptist Cramer (1771-1858), o qual era de fato pianista, aluno de Muzio Clementi e admirador de Beethoven. Foi, inclusive, o editor da publicação do 5º. Concerto para piano do compositor na Inglaterra, e é creditado como sendo o autor do apelido pelo qual o concerto ficou conhecido: “Imperador”.

¹²⁹ Uma variante de instrumentos de teclado cujas cordas são tocadas por rodas que giram incessantemente graças a ação de pedais; ao pressionar uma tecla, uma roda é abaixada e fricciona a corda correspondente, funcionando como um arco infinito, daí a palavra *Bogen* (arco) no nome do instrumento. Instrumentos com este princípio têm origens que remontam ao Renascimento, e mesmo Leonardo da Vinci esboçou o projeto de um, chamado de *Viola Organista*.

Não se deve tocar apenas no cravo, pois isso pode prejudicar uma boa interpretação. Quem não pode possuir os dois, opte pelo clavicórdio. Quanto melhor for o instrumento melhor será o aprendizado, pois em um bom clavicórdio o estudante terá mais gosto de praticar, e aprenderá a tocar com maior expressão do que se produzisse ruídos em uma caixa velha e miserável, como frequentemente é o caso (1789, p. 11-12, t.n.).

Depois de Cristofori, um dos construtores que mais contribuíram para melhorias e para a popularização do fortepiano no século XVIII foi Gottfried Silbermann. O construtor saxão tinha experiência com todos os tipos de teclados, e estabelecera sua grande reputação como o maior construtor de órgãos da região central da Alemanha. Ele mantinha uma relação próxima com o poeta e escritor Johann Ulrich König (1688-1744), que em 1725 teve sua tradução para o alemão do artigo de Maffei publicada no periódico *Critica Musica* de Mattheson. O contato com a descrição da invenção de Cristofori despertou a imaginação e a curiosidade de Silbermann, que em 1732, um ano após a morte do *cembalero* paduano, realizou sua primeira tentativa de construção de um fortepiano. O experiente construtor de teclados, porém, não conseguiu bons resultados em um primeiro momento, como nos faz saber o relato de Johann Friedrich Agricola (1720-1774), encontrado no tratado *Musica mechanica organoedi* de Jakob Adlung de 1768:

O Sr. Gottfried Silbermann, a princípio, construiu dois destes instrumentos [fortepianos]. Um deles foi visto e tocado pelo Capellmeister, Sr. Joh. Sebastian Bach. Ele elogiou e, de fato, admirou seu som; mas reclamou que este era muito fraco no registro mais agudo, e muito duro de tocar [ou seja, que o mecanismo era muito pesado]. Isso foi recebido de maneira negativa por Silbermann, que não podia suportar ter qualquer falha encontrada em suas manufaturas. Deste modo, ele permaneceu bravo com o Sr. Bach por um longo período. E ainda assim sua consciência lhe disse que o Sr. Bach não estava errado. Então ele decidiu lhe dar crédito, o que significou não disponibilizar mais nenhum destes instrumentos, passando a estudar arduamente como eliminar os defeitos que o Sr. Bach apontara. Ele trabalhou nisso por muitos anos. E não tenho dúvidas de que esta foi a real causa deste adiamento, uma vez que eu mesmo ouvi o Sr. Silbermann francamente admiti-lo. Finalmente, quando o Sr. Silbermann conseguiu muitas melhorias, especialmente quanto à mecânica, ele vendeu um para a corte do Príncipe de Rudolstadt. Pouco depois, Sua

Majestade o Rei da Prússia encomendou um desses instrumentos, e, ao receber a mais graciosa aprovação de Sua Majestade, este encomendou muitos mais ao Sr. Silbermann. O Sr. Silbermann também teve o louvável desejo de mostrar um destes instrumentos mais recentemente construídos ao Capellmeister Bach, que o examinou; e ele recebeu, desta vez, sua mais completa aprovação (apud DAVID; MENDEL, 1998, p. 335-336, t.n.).

Bach, de fato, apreciou o fortepiano tardio de Silbermann, a ponto de intermediar a venda de um deles em 1749. O relato de Agricola é bastante importante para o reforço da compreensão de Bach como um tecladista e criador, antes de tudo, aberto às possibilidades expressivas de todos os teclados que lhe eram disponíveis. Apesar de ter sido um organista ímpar e de ter usado o cravo cotidianamente, sua sensibilidade, como já vimos, lhe fazia louvar a expressão do clavicórdio, algo que nos permite compreender melhor sua aprovação do fortepiano de Silbermann na década de 1740. Infelizmente, Bach conheceu um bom fortepiano muito tardiamente, a poucos anos de sua morte em 1750. Neste ponto, é tentador considerar o quanto o *Kantor* de Leipzig muito provavelmente teria apreciado os fortepianos de Cristofori, já muito bem-acabados e melhorados na década de 1720.

O relato sobre o tardio aceite do fortepiano por parte Bach, bem como o de Burney sobre seu primeiro contato com o fortepiano, se inserem no corpo dos primeiros documentos que registraram esse período de transição de gosto e de concepções expressivas em relação aos teclados, parte de um processo que, ano após ano, eclipsava o brilho do outrora supremo cravo. A própria escrita para teclas passava por um momento de grandes experimentações, fruto direto da instabilidade estilística patente que acometeu a música entre 1755 e 1775 (ROSEN, 1998, p. 44), um momento no qual o discurso do Barroco tardio já não agradava plenamente às novas gerações de compositores, e um estilo clássico mais marcado ainda se configurava. A intensificação da busca instrumental pelo lirismo, pela expressividade dos *cantabili* – pela emulação da expressão vocal, enfim – constituiu um duro golpe para o cravo. O repertório destinado ao instrumento declinou drasticamente nesse período, e mesmo sua existência física estava ameaçada:

Nem todos os instrumentos de teclado se adaptaram tão bem em face do fervilhar estilístico. Quando o estilo colorido e intrincado dos cravistas do início do século XVIII foi obscurecido pelos desenvolvimentos na Itália e na Europa central, o cravo barroco francês [...] perdeu sua razão principal de existência. Cravos de outras nações sofreram o mesmo destino, conforme as texturas límpidas baseadas na expressividade dinâmica prevaleceram sobre o contraponto e os floreios ornamentais, para os quais o som claro, mas rígido do cravo era requintadamente apropriado. Mozart algumas vezes tocou cravo em público até fins de 1787, mas, por aquela época, este não era mais o instrumento predileto para concertos. O último cravo italiano conhecido, construído por Vincenzo Sodi, data de 1792; a produção de cravos cessou na Inglaterra por volta de 1809 (LIBIN, 2003, p. 2, t.n.).

Essa *expressividade dinâmica* citada por Libin, então adaptada aos padrões setecentistas de melodismo, mas cujas bases residiam no melodrama do início dos seiscentos, era a essência do lirismo almejado pela música instrumental de então. Isso nos permite supor, sem risco de exageros, que os instrumentistas daquele período fossem, de maneira geral, bastante sensíveis às possibilidades expressivas dos instrumentos, uma vez que necessitavam, a partir deles, dar vida à música e mover os sentimentos dos ouvintes. Ripin afirma que um dos maiores desafios dos instrumentistas ao longo dos séculos XVII e XVIII foi, justamente, cuidar do controle refinado das dinâmicas, e não seria de se espantar que

[...] fossem criados instrumentos que suprissem esta necessidade, ainda que não exista qualquer registro claro da existência destes antes da época da invenção de Cristofori¹³⁰.

¹³⁰ Registros diversos nos fazem saber que desde meados do século XV a ideia de um teclado com mecanismo de martelos rondava o imaginário de músicos e construtores. Algumas tentativas chegaram a ser feitas, mas nenhum desses instrumentos sobreviveu até nossos dias, permanecendo apenas algumas descrições dos mesmos. Além disso, diversos projetos foram idealizados e apresentados ao longo do tempo, mas, até onde se sabe, nunca construídos. Como diz Surace: “Uma considerável quantidade de controvérsia se iniciou a partir da afirmação de que, de fato, Cristofori tinha inventado o primeiro piano. No primeiro quarto do século XVIII, três construtores colocam-se como prováveis candidatos a desafiar Cristofori. O primeiro foi Jean Marius, um construtor francês, que submeteu quatro planos de *clavecins à maillets* (cravos de martelos) para serem examinados pela Academia de Ciências em fevereiro de 1716; então Gottfried Silbermann de Freiberg, na Saxônia, que aparentemente leu sobre a invenção de Cristofori no segundo volume de *Crítica Musica*, publicado por Johann Mattheson em 1725 em Hamburgo. O artigo de Maffei tinha sido traduzido para o alemão pelo amigo de Mattheson, Johann Ulrich König, que fora poeta da corte de Dresden. Em 1732 Silbermann já tinha construído seus dois primeiros pianos, aos quais se seguiram muitos

Assim, apesar de ser certamente verdade que os principais instrumentos do período Barroco, o órgão e o cravo, fossem incapazes de produzir nuances de dinâmica, isso era sentido como um defeito pelos músicos do período (1979, p. 80-81, t.n.).

A evidência de que a maioria dos compositores das novas gerações entendia o cravo como limitado e mesmo inapropriado, em termos desta expressividade dinâmica, é revelada pelo seu gradual abandono, especialmente a partir da década de 1750, momento no qual exemplares de fortepianos não-cristoforianos melhor acabados em termos de construção, e mais satisfatórios no que se referia à mecânica e à sonoridade, foram surgindo de maneira mais abundante por toda a Europa. A partir daí o fortepiano passou a ser utilizado com cada vez maior frequência em concertos públicos. Encerrava-se o período de percepção deste instrumento como mera curiosidade, uma espécie de cravo diferenciado, e iniciava-se outro, no qual tanto público quanto profissionais passavam a reconhecer a identidade do fortepiano como instrumento realmente diverso do cravo, com sonoridade e capacidades expressivas próprias e características definidoras, apesar das diferenças encontradas nos instrumentos dos diversos construtores. Foi de maneira mais clara a partir da década de 1760 que teve início o processo gradual de substituição do cravo pelo fortepiano, não apenas nos ambientes musicais, mas também no imaginário de músicos e apreciadores.

Alguns poucos eventos selecionados servirão para ilustrar a gradual suplantação do cravo pelo piano. A introdução do piano em concertos públicos foi registrada em um certo número de cidades: Viena, 1763; Londres, 1767; Paris e Dublin, 1768. Entretanto, tecladistas da estatura de Mozart e Clementi continuaram tocando em cravos e clavicórdios, bem como em

outros posteriormente. E, finalmente, Christoph Gottlieb Schröter, nascido em Hohenstein na Saxônia, construiu um modelo de pianoforte que foi exibido na corte de Dresden em 1721. Alfred Hipkins duvida que Marius tenha jamais construído um pianoforte, e é certo que Schröter nunca o fez. Ele, posteriormente, afirmou que “como prova eu tenho sido capaz de demonstrar que aqueles pianos que Silbermann construiu para Frederick, o Grande, em Potsdam, são cópias, que ainda existem, dos instrumentos de Cristofori. Não existe qualquer outra reclamação [de autoria] – seja inglesa, francesa ou germânica – que seja hoje seriamente considerada” (2003, p. 101, t.n.). De fato, foi Cristofori, com sua clareza de pensamento e técnica primorosa de construção, o primeiro a alcançar a realização de um instrumento plenamente funcional, que vinha sendo longinquamente vislumbrado havia séculos. Para conhecimento mais detalhado de tais projetos e registros de teclados com martelos pré-cristoforianos, recomendamos o esclarecedor artigo de Pedro Persone, “A aurora do (forte)piano”, *Per Musi*, n. 20, 2009.

pianos, pelo menos até o fim da década de 1780. Joseph Haydn, em 1790, precisou alertar sua amiga próxima e patrocinadora vienense, Marianne von Genzinger, para que trocasse seu cravo por um piano de seu construtor favorito, Johann Schantz. Frederick, o Grande, apesar de todo seu entusiasmo pelos pianos de Silbermann, dos quais é dito que ele possuiu quinze, ainda encomendou cravos de cinco oitavas e meia a Shudi, da Inglaterra, durante as décadas de 1760 e 1770. Haydn procurou um instrumento similar em 1775 para seu empregador, o Príncipe Esterhazy. (Esses grandes cravos eram destinados especialmente à música orquestral e de câmara.) Leopold Mozart encomendou um cravo da oficina dos irmãos Friederici (Christian Ernst e Christian Gottfried) em Gera, Saxônia, em fins da década de 1770. Em 1791 Haydn regeu do piano nos concertos Salomon em Londres, trocando o cravo que era usado nos ensaios. Em 1793 a execução da ode anual de aniversário para George III da Inglaterra utilizou um piano, ao invés de um cravo, pela primeira vez. Finalmente, em 1799, o Conservatório de Paris trocou o prêmio para cravo por um para piano, e indicou seu primeiro professor deste instrumento, o compositor François Adrien Boieldieu (SCHOTT, 2003, p. 166, t.n.).

Na França, o último bastião do cravo, a década de 1760, porém, marcava ainda apenas o início da história de construção de fortepianos naquelas terras. Mesmo em tal ambiente, um dos mais hostis, o instrumento encontrava gradual aumento de sua aceitação, a despeito dos preconceitos das gerações mais antigas de artistas:

A maior parte dos músicos e escritores franceses desdenhavam do recém-chegado, apesar de sua crescente popularidade. Depois de ouvir um piano inglês ser tocado em Tuileries em 1774, Balbastre teria dito a Pascal Taskin: “nunca esse intruso irá destronar o majestoso cravo¹³¹” [...]. Esse comentário é surpreendente, uma vez que o inventário acima citado [feito por sua esposa em 1763] sugere que Balbastre possuía um pianoforte, e que poucos anos depois deste comentário, ele comporia peças para o instrumento. Em 1775, Voltaire referiu-se desdenhosamente ao fortepiano como um “instrumento feito por caldeireiros, se comparado ao cravo”. Chevalier de Piis o caracterizou desta maneira: “Orgulhoso de seus sons aveludados que nascem sem esforço, arrasta-se com uma apatia inglesa, desafiando, filho ingrato, o frágil cravo” (POLLENS, 2005, p. 222, t.n.).

¹³¹ Há uma pequena divergência sobre esse comentário de Balbastre. Em Schott (2003, p. 166), consta que o comentário teria sido: “Este instrumento burguês jamais destronará o majestoso cravo.”

O desdém dos franceses provavelmente era reflexo da percepção de que uma nova configuração composicional tomava corpo por toda a Europa, configuração esta que, pela primeira vez desde a origem do cravo, colocava em cheque sua antes cultuada versatilidade, e questionava sua expressividade à toda prova. A partir da década de 1770, com a linguagem que hoje entendemos como clássica já muito melhor delineada, a música europeia, de maneira geral, passou a mais marcadamente se desconectar das técnicas e preceitos tipicamente barrocos, enquanto que, ao mesmo tempo, glorificava o extremo lirismo, além de texturas mais transparentes com acompanhamentos homogêneos e discretos. O baixo contínuo, uma das grandes marcas da música barroca – se não a maior –, já não era mais utilizado, e uma sombra de sua função sobreviveu apenas nos acompanhamentos de recitativos em óperas e música sacra. Por motivos de mercado, até fins do século muitas partituras de música originalmente pensada para o fortepiano era vendida como também apropriada para o cravo, algo que a própria escrita dessas obras desmentia. Os grandes compositores do Classicismo foram, assim, os maiores responsáveis pela definitiva inversão de status do cravo e do fortepiano.

Johann Christian Bach (1735-1782), filho mais novo do Mestre de Eisenach, teve papel decisivo na configuração do estilo clássico. Em seus anos de formação passados na Itália, de 1754 a 1762, apaixonou-se pela ópera, gênero que passou a abordar juntamente com a música sacra. Seu gosto pelo lirismo foi transportado para sua música instrumental, tendo Johann Christian, em vida, vastamente apreciado por seu melodismo singelo e profundamente expressivo. Produziu muitas obras para fortepiano, e seus concertos para o instrumento influenciaram marcadamente aqueles de Mozart, sobremaneira em relação aos movimentos lentos e passagens líricas em geral. Este, que ficou conhecido como o “Bach inglês”, foi um dos primeiros a oferecer um concerto de fortepiano solo em Londres, cidade na qual passaria a conquistar grande admiração do público.

Quando [...] Johann Christian Bach, escolheu tocar um “Solo no Piano Forte” em Londres em 1768, não foi porque ele desprezava os cravos ingleses do período, com suas sonoridades

suntuosas. Ele tocou em um pequeno *square piano*¹³² de [Johannes] Zumpe [1726-1790], um instrumento modesto sob qualquer parâmetro, com sonoridade fraca e mecânica primitiva, muito menos refinada do que a de Cristofori. O desejo de apresentar uma novidade certamente teve um papel, mas o mais importante, acima de tudo, eram as novas capacidades do novo instrumento, ainda que limitado, de permitir o exercício do controle dinâmico no delineamento das frases e no balanço das partes. Nesse aspecto, apenas o clavicórdio podia igualar o piano, mas em um nível de volume muito inferior (SCHOTT, 2003, p. 166, t.n.).

Os filhos de Bach, especialmente Johann Christian e Carl Philipp Emanuel, desempenharam papéis cruciais na transição entre os mundos Barroco e Clássico na música, cujos estilos marcadamente galante e intimista, respectivamente, forneceram substância para as facetas luminosa e dramática da música clássica. Carl Philipp, vinte e um anos mais velho do que Johann Christian, foi o primeiro compositor de grande porte a escrever para todos os teclados de maneira específica, indicando claramente nas edições a quais instrumentos suas obras eram destinadas. Sobre sua música para teclas nos diz Rushton:

A música de teclado mais característica de Emanuel Bach não é brilhante, como a de Scarlatti, ou monumental, como a de seu pai, mas introspectiva. Suas técnicas preferidas, como o “pedal aberto (forte)” no piano, ou o vibrato (“Bebung”) no clavicórdio, são as de efeito mais sutil, antes aliciando o ouvinte para o mundo expressivo do compositor que despertando admiração. [...] A “sensibilidade” [do estilo “Empfindsamkeit”] reflete-se nos elementos superficiais e estruturais da música, cuja natureza caprichosa deriva da magistral capacidade de improvisação atestada por Burney. Bach substituiu a incrustação ornamental

¹³² O *square piano* é um instrumento cuja caixa é retangular e similar à do clavicórdio. Possui uma mecânica adaptada, em geral mais simples e ineficiente do que a mecânica original de Cristofori. O *square piano* mais antigo que sobreviveu até nossos dias data de 1742, construído por Johann Söcher. Este tipo de piano passou a se tornar bastante popular a partir da segunda metade do século XVIII, especialmente na Inglaterra, na França e na Itália, por apresentar um custo bem menor do que o piano no formato tradicional, e por sua sonoridade ampla e agradável, ainda que com limitações mecânicas. Johannes Zumpe foi um construtor exclusivamente de *square pianos*, tendo desenvolvido um mecanismo mais próximo da tradição de Cristofori. Seus instrumentos foram os mais populares na Inglaterra a partir da década de 1760, quando ele fundou uma oficina em Londres. Até meados do século XIX, o *square piano* foi o teclado doméstico mais comum, até o piano vertical passar a ocupar o posto de teclado mais barato e adaptável às moradias. Na língua portuguesa esse instrumento é referido como *piano de mesa*, muito embora seja amplamente desconhecido, especialmente no Brasil.

do barroco e do rococó pela ornamentação expressiva, com uma liberdade que prefigura o rubato de Chopin (1991, p. 84).

Além de sua grande produção para teclado, outra grande contribuição de Carl Philipp para o universo do fortepiano foi o reconhecimento que lhe concedeu em seu *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, admitindo-o, finalmente, como um instrumento de expressão diferenciada e legítima. Seu primeiro conjunto de obras específicas para fortepiano surgidas em 1779, *Für Kenner und Liebhaber (Para Profissionais e Amadores)*, traz uma série de sonatas e peças com momentos de intenso lirismo. Sobre o estilo de execução de Carl Philipp, nos diz Schonberg:

Como tecladista [...] Bach aparentemente não era tão técnico quanto seu pai, Haendel ou Scarlatti foram. O que mais atraía seus ouvintes era a expressividade de sua execução. Charles Burney, uma testemunha confiável e experiente, impressionou-se com a originalidade de sua abordagem. “Sua performance de hoje,” Burney escreveu em seu *O Presente Estado da Música*, “me convenceu daquilo que eu já havia sugerido antes a partir de suas obras: de que ele é não apenas um dos grandes compositores que jamais existiram, para instrumentos de teclado, mas o melhor tecladista em relação à expressão; outros, talvez, tenham execuções mais rápidas: ele, entretanto, possui todos os estilos, ainda que se relacione particularmente ao expressivo.” (2006, p. 28, t.n.).

O *Ensaio...* de Carl Philipp desempenhou papel preponderante na formação de Johann Gottfried Eckard (1735-1809), que em sua juventude usava apenas seu tempo livre do trabalho de gravador para estudar música e teclado. Eckard, o segundo compositor a escrever específica e oficialmente para o fortepiano, foi levado para residir em Paris aos 23 anos de idade pelo conceituado fabricante de teclados Johann Andreas Stein (1728-1792) e tendo lá vivido até o fim da vida,

[...] tem significância histórica por dois motivos: ele foi o primeiro compositor em Paris a conceber sonatas para piano, e anteviu a grande popularidade que o piano desfrutaria, muitos anos antes de seu instrumento ser aceito nos salões e salas de concerto de Paris. Infelizmente, apenas três obras suas foram publicadas: as seis sonatas Op. 1 (1763), duas sonatas Op. 2 (1764) e um conjunto de variações (1764) sobre o ‘Menuet d’Exaudet’ [...]. Apesar do frontispício do Op. 1 especificar

apenas o cravo, o prefácio de Eckard estende a performance da obra também ao piano; e sua meticulosa indicação de gradações de dinâmicas (por exemplo na sonata no. 6, segundo movimento), uma prática previamente desconhecida nesse período, claramente demonstra sua preferência pelo segundo instrumento. Piano e cravo são ambos especificados no frontispício de seu Op. 2, e a música revela uma ainda maior consideração pelas características idiomáticas do novo instrumento (TURRENTINE, 2001a, não paginado, t.n.).

Assim como Eckard, Leopold Kozeluch (1747-1818) é um nome de grande importância – e também pouco lembrado – no que se refere à história do piano, mais especificamente ao desenvolvimento de uma escrita idiomática do instrumento, e também à sua popularização. Natural da Boêmia, Kozeluch instalou-se em Viena em 1778, conseguindo se estabelecer rapidamente como um requisitado professor e compositor, bem como um aclamado pianista, chegando mesmo a fundar uma editora musical em 1785. O compositor

[...] foi um dos mais proeminentes representantes da música tcheca na Viena do século XVIII. Sua influência como pianista e professor de piano foi tal que relatos contemporâneos o louvaram por ter contribuído com o desenvolvimento de um estilo idiomático do piano e por ter desencorajado o uso do cravo em favor do instrumento. Como compositor, ele se dedicou quase exclusivamente à música secular [...]. Seu principal interesse residiu na música para piano – sonatas, trios e concertos – mas ele escreveu quase a mesma quantidade de música sinfônica e vocal; ele também compôs para o palco, mas a maior parte de seus balés e todas as suas óperas, com exceção de uma, se perderam, tornando difícil mesurar suas conquistas nesses gêneros (POŠTOLKA, 2001, não paginado, t.n.).

De fato, o estilo clássico, e mais precisamente o estilo vienense, devem muito a compositores tchecos. Além de Kozeluch, é importante destacar a contribuição de Joseph Anton Steffan (1726-1797), que também deixou sua região natal ainda rapaz para estabelecer-se em Viena em 1741, tendo alcançado certa notoriedade como professor de teclado, apesar de ter morrido na obscuridade. Picton nos lembra que suas obras maduras, compostas a partir dos anos 1770,

[...] foram concebidas para o piano, com estilização apropriada e um uso idiossincrático de dinâmicas. O estilo de Štěpán em

todos os gêneros apresenta uma transformação bem-sucedida em uma maneira clássica que é próxima a Mozart em seus temas cantabile e cromatismo melódico, e a Haydn no estilo tecladístico e engenhosidade estrutural, com ainda muitos paralelos estilísticos (2001, não paginado, t.n.).

Carl Philipp e Johann Christian Bach, Eckard, Kozeluch e Steffan são, de fato, alguns dos nomes mais proeminentes no amplo contexto de transição entre o período final do Barroco e o Classicismo, entre duas maneiras amplas de pensar a música, em certa medida distintas. O estilo clássico, que seria coroado com a música de Beethoven, e de algum modo também com a de Schubert, foi gerado e cristalizado a partir da convergência dos estilos pessoais de cada um desses compositores. Foi provavelmente Joseph Haydn, entretanto, o maior responsável por assimilar tantas influências e consolidar o estilo com composições que formam um dos corpos de produção mais significativos de todo o século, algo que explica a associação imediata que hoje realizamos entre o compositor, o período e o estilo clássicos.

Embora as primeiras sonatas de Haydn sejam híbridas em seu estilo, e possam, de fato, ainda comportar algo da linguagem clavicinística, a maior parte de sua produção para teclas foi composta especificamente para fortepiano. Embora não seja algo documentado, é bem provável que Haydn tenha iniciado seu contato com o instrumento no mínimo desde a década de 1760, talvez antes¹³³. A escrita de suas sonatas, já no início da década seguinte, nos revela uma música muito mais apropriada ao fortepiano do que ao cravo, repleta de lirismo e, em geral, indicações claras de dinâmica, além de texturas de acompanhamentos com figurações rítmicas insistentes e densas, algo que pressupõe uma diferenciação dinâmica bem mais acentuada para que não haja interferência no melodismo. Já suas obras maduras, da década de 1780 em diante, constituem exemplos de música perfeitamente inserida no contexto expressivo do fortepiano, não apenas pelo melodismo e pelas dinâmicas, mas ainda por sua utilização como imitador de outros instrumentos, e mesmo da orquestra, algo que caracterizou grandemente a

¹³³ Apesar de fortes indícios de que Haydn não tardou a adotar o fortepiano em sua prática e como destinatário principal de suas obras para teclado, a discussão sobre o assunto permanece em aberto. Para uma compreensão mais aprofundada das relações de Haydn e sua música com os teclados, recomendamos a leitura de Rosenblum, 1991, p. 19-21.

literatura pianística do Classicismo, e que encontraria enorme desenvolvimento na produção para piano de Beethoven e Schubert.

Mozart também assimilou uma quantidade vasta de influências, de maneira direta ou indireta. Sua música de juventude traz muito da marca de Johann Christian e da música italiana pré-clássica. Quando conheceu Haydn em 1784, já era um compositor maduro, mas certamente incorporou algo do estilo haydniano, a quem muito admirava em todos os sentidos, e em seus últimos anos o contato com a música do velho Bach lhe inspirou experimentações no contraponto. O pequeno Wolferl, como era chamado familiarmente, conheceu as teclas por meio do cravo, e em diversas ocasiões tocou órgão, especialmente durante as inúmeras viagens que fez com o pai em sua juventude, instrumento pelo qual nutriu sincera admiração. O clavicórdio, porém, era seu mais íntimo meio de expressão nas teclas, cotidianamente, desde muito cedo. Mozart nasceu em um mundo no qual o fortepiano começava a se firmar como teclado tão respeitável quanto os outros, de modo que o cravo não lhe causou nenhum apelo particular, embora tenha continuado a tocá-lo mesmo em sua vida adulta. Sua obra madura para teclas tem caráter indiscutivelmente pianístico, e constitui um dos pontos altos de todo o repertório para o instrumento. Mais do que ocorre em Haydn, a linguagem mozartiana para teclado já incorpora toda a essência expressiva do fortepiano, e em suas sonatas, concertos e música de câmara com piano o lirismo atinge um grau de eloquência nunca antes experimentado por qualquer teclado. Apesar disso,

[...] apenas no autógrafo de seu último concerto para piano (K 595 em si bemol maior) Mozart, finalmente, anotou *Piano forte* ao invés de *Cembalo*. Ninguém poderia considerar seriamente que seus predecessores tivessem sido concebidos para cravo, ou, de fato, tocáveis nesse instrumento (SCHOTT, 2003, p. 165, t.n.).

Em 1777, Mozart conheceu Johann Andreas Stein, um construtor de teclados fixado em Augsburg, dos mais importantes da história do instrumento, responsável pelo desenvolvimento do chamado fortepiano vienense, estabelecendo as bases dos instrumentos que foram apreciados por

Haydn, Mozart e Beethoven em sua primeira fase. Na década de 1770 ele desenvolveu o mecanismo conhecido como *Prellmechanik* (também conhecido como *Mecânica Vienense*), aperfeiçoando o processo de escape, o que permitia a repetição de uma mesma nota em sequências mais rápidas, além de proporcionar maior estabilidade mecânica. Stein foi também o primeiro a desenvolver um mecanismo equivalente ao moderno pedal de reverberação, mas acionado pelo joelho do instrumentista, a partir do princípio de Silbermann, que conseguia um efeito similar, mas com a desvantagem do acionamento manual. As inovações de Stein logo passaram a ser copiadas por toda a Europa. É bastante reveladora a empolgação do compositor com o novo fortepiano que conhecera em sua visita, conforme comunicou a seu pai em uma carta de 17 de outubro de 1777:

Desta vez iniciarei de uma vez pelos pianofortes de Stein. Antes de conhecer seus instrumentos, os teclados de [Franz Jakob] Späth [1714-1786] sempre foram os meus favoritos. Mas agora eu prefiro muito mais os de Stein, pois eles têm abafadores muito melhores do que os instrumentos de Regensburg¹³⁴. Quando eu toco forte, eu posso manter meu dedo na nota ou elevá-lo, mas o som cessa no momento em que o produzi. Não importa como eu toque as teclas, o som é sempre uniforme. Ele nunca oscila, nunca é mais forte ou mais fraco ou completamente ausente; em uma palavra, ele é sempre uniforme. É verdade que ele não vende um pianoforte desse tipo por menos de 300 florins de ouro¹³⁵, mas as dificuldades e o trabalho que Stein enfrenta em sua construção são algo que não se pode pagar. Seus instrumentos têm essa vantagem especial sobre os outros, pois são feitos com o mecanismo de escape. Apenas um construtor entre uma centena se preocupa com isso. Mas sem o escapamento é impossível evitar ruídos e vibrações depois que a nota é atacada. Quando se toca as teclas, os martelos descem de volta novamente, assim que atacam as cordas, não importando se as teclas permanecem sendo pressionadas ou se são soltas. Ele me disse que quando ele terminou de construir um desses teclados, ele se sentou e experimentou todos os tipos de passagens, rápidas e com saltos, e continuou aprimorando e trabalhando até que não tivesse mais o que fazer. Pois ele trabalha unicamente com interesse na música, e não por seu lucro pessoal; caso contrário, ele teria concluído seu trabalho muito antes. Ele diz frequentemente: “Se eu mesmo não fosse tão apaixonado amante da música e não

¹³⁴ Cidade natal de Späth, localizada na Baviera, sudeste da Alemanha.

¹³⁵ Na tradução para o inglês de nossa fonte, aparece o termo *Gulden*, que significa *moeda de ouro*, enquanto que no original Mozart escreve *Fl.*, que seria o florim. Naquele momento era utilizado o chamado *florim de ouro*.

tivesse considerável habilidade ao teclado, eu certamente teria perdido a paciência com meu trabalho muito tempo atrás. Mas eu gosto de um instrumento que nunca desaponta o músico, e que seja durável.” E seus instrumentos certamente são duráveis. Ele garante que suas placas de som nunca irão quebrar ou rachar. Quando ele termina de construir uma delas para um instrumento, ele a coloca ao ar livre, exposta à chuva, à neve, ao calor do sol e a todo tipo de diabo para observar se ela racha. Então ele coloca placas e as cola, para tornar o instrumento muito forte e firme. Ele adora quando ela racha, pois então ele se assegura de que nada mais pode acontecer a ela. Na verdade, frequentemente ele mesmo a corta, e depois a cola novamente e a fortalece dessa maneira. Ele terminou de construir três pianofortes desse tipo. Hoje eu toquei em um novamente (apud SCHINDLE, 2003, p. 240, t.n.)¹³⁶.

As qualidades dos instrumentos de Stein exaltadas por Mozart nos fazem saber do gosto do compositor por instrumentos de boa estabilidade mecânica, o que lhe permitia maior controle das nuances pelo toque, além de uniformidade da qualidade sonora. É exatamente o tipo de instrumento ideal para sua música, recorrentemente marcada pela dramaticidade e pelo lirismo.

Contemporâneo de Mozart, Muzio Clementi (1752-1832) – um romano que viveu na Inglaterra dos seus quinze anos até o fim da vida –, teve uma importância na história do piano muito maior do que se pode supor pelo seu relativo esquecimento nos dias de hoje, sendo essencialmente lembrado por suas sonatinas e pela sua coletânea de peças didáticas, o *Gradus ad Parnasum*. Clementi compôs mais de uma centena de sonatas, nas quais explora, já de maneira clara, as possibilidades expressivas do fortepiano, de modo que tais obras representam um importante marco na cristalização de uma técnica mais específica do instrumento, nesse sentido pareando com as obras de seus contemporâneos mais ilustres da Primeira Escola de Viena. Sua longa vida de oitenta anos, considerando a média daqueles tempos, o fez ser

¹³⁶ Na mesma carta, mais à frente, Mozart expressa seu apreço pelo órgão: “Quando eu disse ao Sr. Stein que gostaria de tocar em seu órgão e que o órgão era minha paixão, ele admirou-se muito e disse: ‘O quê? Um homem como você, um grande tocador de clavicórdio [Clavierist], quer tocar em um instrumento que não tem doçura, nem expressão, nem *piano* nem *forte*, e que soa sempre da mesma maneira?’ – ‘Mas tudo isso nada significa; pois para meus olhos e ouvidos o órgão é o rei dos instrumentos’” (apud NOHL, 1865, p. 72, t.n.). Não podemos duvidar do apreço de Mozart pelo órgão, ao mesmo tempo em que, entretanto, não podemos deixar de notar que seu maravilhamento era de outra ordem, uma admiração que se estendia também ao aspecto visual. Em se tratando dos teclados de cordas, entretanto, fica claro que seus julgamentos recaiam mais objetivamente sobre questões musicais e, nesse sentido, seu gosto pelo clavicórdio e pelo fortepiano são legítimos.

testemunha viva de uma grande mudança de estilos de composição para fortepiano, juntamente com mudanças significativas na construção do instrumento. Com seu tino desenvolvido para negócios, na década de 1790 fundou sua própria empresa, a *Clementi & Company*, atuando paralelamente no mercado de edições musicais e de construções de pianos. Gradualmente foi abandonando sua bem-sucedida carreira de virtuose para se dedicar mais aos negócios, à composição e ao ensino¹³⁷. Devido ao conjunto de suas atividades ligadas à música e a seu instrumento, Clementi passou a ser chamado, ainda em vida, de “Pai do Pianoforte” (SCHOETTLER, 2003, p. 78). Nesse sentido, é correta a análise de Schonberg, ao afirmar que

[...] a história da performance pianística se inicia com Mozart e Clementi. Com Clementi, na verdade, pois mesmo Mozart não começou a se concentrar no piano até meados da década de 1770. Como a maioria dos músicos de seu tempo, ele havia sido treinado no cravo, no clavicórdio e no órgão. Mas ele foi o último dos grandes músicos dos quais se pode dizer isso, e seu período de vida viu o virtual desaparecimento do cravo e do clavicórdio¹³⁸. A partir de 1800, o piano se tornou o mais popular dos instrumentos, e o pianista o mais popular dos instrumentistas (2006, p. 13, t.n.).

O primeiro século de vida do fortepiano se encerrou de maneira gloriosa com a produção da fase inicial de Beethoven – aliás, um grande admirador das sonatas de Clementi –, que comporta as primeiras sonatas solo, além daquelas para violino, violoncelo e trompa, vários conjuntos de variações, os dois primeiros concertos, os trios do primeiro opus, uma série de obras de juventude e ainda diversas canções, nas quais o piano já ia sendo utilizado de maneira diferenciada, abrindo as portas para o *lied* schubertiano que desabrocharia em breve. Sessenta e oito anos após as primeiras obras para fortepiano, que muito pouco traziam da idiomática do instrumento, surgiam,

¹³⁷ Clementi foi o professor de vários nomes de uma nova geração de pianistas que foram responsáveis por um grande desenvolvimento na técnica do instrumento, algo que seria decisivo para a música romântica para piano. Entre os mais ilustres alunos de Clementi, destacam-se Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Johann Nepomuk Hummel, John Field e Carl Czerny.

¹³⁸ Vale lembrar que, ao contrário do que fica aparente nas palavras de Schonberg, o clavicórdio ainda permaneceria bastante utilizado domesticamente até meados do século XIX, especialmente entre os germânicos.

por exemplo, a Sonata Op. 26 – da *Marcha Fúnebre* – e o 3º Concerto, em 1800, composições já da fase média de Beethoven, que exploraram os limites do piano de maneira intensa, e que permanecem no repertório como obras fundamentais e exemplares da utilização das potencialidades do instrumento.

Das sonatas de Giustini à primeira metade da produção de Beethoven, menos de setenta anos, o fortepiano já havia sido agraciado com um volume invejável de obras, em termos de quantidade e, antes, de qualidade, e se tornado o instrumento pessoal de grande parte dos compositores. No prazo de cem anos, pouco mais que o tempo de uma vida, a invenção de Cristofori passou do anonimato, da indiferença e até da rejeição para a posição de instrumento definidor de grande parte da música do Classicismo e além, aceito e desejado também pelo ouvinte comum e pelos amadores, iniciando um culto que se desdobra até nossos dias.

PARTE II

QUESTÕES INTERPRETATIVAS

CAPÍTULO 5

*O repertório para teclas do século XVIII:
o olhar de um instrumentista*

5.1 O ESTABELECIMENTO DE UMA ESCRITA IDIOMÁTICA PARA TECLAS

Com o desenvolvimento da música instrumental ao longo do século XVII, ocorreu um processo natural de individualização da escrita de cada instrumento. À medida em que os instrumentos passavam a atuar de forma cada vez mais independente, executantes e compositores tornaram-se mais sensíveis às possibilidades que cada instrumento tinha a oferecer, de acordo com suas características físicas, e pelos detalhes da interação entre estas e o próprio corpo humano. Cada vez mais uma escrita genérica era abandonada, em função de outras mais personalizadas a cada contexto instrumental, e assim a música seiscentista ofereceu os alicerces daquilo que hoje denominamos escrita idiomática de cada instrumento.

Em música, o conceito de idioma tem sido aplicado a uma variedade de fenômenos; entretanto, o termo é comumente associado com o uso de recursos instrumentais característicos. A mecânica dos instrumentos musicais comumente influencia como a música em si é organizada. Tal como enunciações da fala, passagens musicais podem ser caracterizadas como mais ou menos idiomáticas, dependendo do quanto a música é pensada em efeitos específicos do instrumento (HURON; BEREC, 2009, p. 103, t.n.).

Foi no século XVIII, entretanto, que os idiomas instrumentais foram levados a níveis mais profundos de desenvolvimento, a partir das bases anteriores. No caso dos teclados, as novas concepções musicais que passaram a se delinear mais claramente ao longo do Barroco tardio, inclusive a partir de um discurso tonal mais acirrado, produziram nova demanda expressiva, a qual influenciou diretamente o estabelecimento de determinados aspectos da idiomática dessa família de instrumentos. Esse período de convergências estilísticas representou, de maneira geral, uma nova tendência rumo a uma escrita harmonicamente menos densa. A premissa da voz solista sustentada por blocos sonoros seguiu como eixo da escrita lírica, o baixo contínuo foi, passo a passo, sendo substituído por acompanhamentos escritos, e na música para teclas novas soluções foram sendo encontradas para a sustentação

harmônica, uma vez que as mudanças de harmonia passaram a acontecer em menor densidade, trazendo um agravamento para a problemática do decaimento sonoro nas teclas, com exceção do órgão. É certo que, também paulatinamente, cada um dos teclados desenvolveu particularidades idiomáticas, de modo que muitas vezes é possível diferenciar as escritas mais próprias a cada um deles. Entretanto, é possível falar em aspectos idiomáticos que abarquem todos os teclados.

Assim, a título de introdução deste capítulo destinado à observação dos documentos de escrita musical, discorreremos brevemente sobre alguns dos aspectos essenciais da idiomática das teclas, buscando oferecer material mais objetivo à identificação de procedimentos de escrita que continuam presentes no grande repertório dos instrumentos de teclado até nossos dias. Utilizaremos exemplos de música do século XVIII, a qual, como dissemos, desenvolveu um aprofundamento do idioma tecladístico.

A categorização que apresentaremos a seguir foi estruturada a partir de nossa prática instrumental. Procuramos nos ater a parâmetros mais próprios da música Barroca e Clássica, não tratando de aspectos idiomáticos que foram mais característicos da música para piano do século XIX¹³⁹, a qual, inclusive, foi pensada para instrumentos que se diferenciaram cada vez mais do fortepiano setecentista padrão¹⁴⁰. Desse modo, consideramos importante

¹³⁹ Podemos citar dois exemplos de utilizações idiomáticas do piano que foram desenvolvidas mais organicamente na música oitocentista: o uso constante do que chamamos de fôrmas – uma posição da mão que é utilizada sequencialmente na reprodução de um mesmo desenho ao longo do teclado, ou um mesmo desenho tocado em regiões distantes separadas por saltos – e a exploração das ressonâncias naturais do instrumento, por meio da utilização do pedal, com uma exploração maior de notas mais graves que funcionam como geradoras de ressonâncias que incorporam as figurações dos acompanhamentos, dando a ilusão de que estas funcionam como harmônicos resultantes. Na música mais madura do período clássico, a qual inclusive já se valia de instrumentos com pedais de ressonância (ainda que acionados pelos joelhos, em um primeiro momento), encontramos prenúncios da utilização estrutural das ressonâncias, assim como as fôrmas também já eram utilizadas, especialmente na execução de arpejos mais longos. Entendemos, todavia, que tais recursos não são intrínsecos da música para teclas do século XVIII como um todo, inclusive pela utilização de outros instrumentos além do fortepiano, por isso preferimos não abordá-los nesta categorização que consiste em um olhar bastante localizado.

¹⁴⁰ É certo que não houve uma padronização do fortepiano no século XVIII, tal qual ocorreu em grande medida com o piano a partir da segunda metade do século seguinte, uma vez que cada construtor dotava seus instrumentos de inovações e características peculiares, que nem sempre eram seguidas ou adotadas por outros construtores, fazendo com que praticamente cada instrumento possuísse uma *personalidade* muito própria. Ainda assim é possível falar em um *fortepiano padrão* considerando que todos eles eram pensados a partir de um mesmo

oferecer ao leitor algum material sobre o assunto, ainda que relativamente simples, que possa auxiliar o entendimento de que tipo de escrita é mais característica das teclas. A partir de alguma compreensão da idiomática desses instrumentos, se tornará mais fácil, inclusive, entender a incorporação da idiomática do canto ao repertório do período, o que demonstraremos na próxima seção¹⁴¹.

5.1.1 Arpejos

A natureza polifônica do teclado faz com que seja bastante simples, em geral, a execução de acordes. Dependendo do contexto musical, entretanto, a execução de blocos de sons simultâneos pode não representar a melhor escolha acústica, devido ao decaimento sonoro natural dos teclados com cordas. Desse modo, uma alternativa das mais simples é o arpejamento das notas do bloco acórdico, algo que já era cotidianamente praticado nas realizações de baixo contínuo e que, gradualmente, foi sendo adotado de maneira mais métrica e estrutural. Esse processo também deve muito à exploração de uma nova linguagem mais homofônica, um dos frutos do estabelecimento do próprio sistema tonal.

Em todo o repertório setecentista é possível encontrar, de maneira abundante, desenhos baseados em arpejos, e tanto mais abundantes eles se tornam quanto mais o pensamento contrapontístico cede espaço à base acórdica do discurso tonal, ou seja, quando a vertente polifônica do Barroco vai perdendo fôlego.

princípio mecânico e de construção geral, o que possibilitou que esse instrumento existisse como uma entidade diferenciada dos outros teclados.

¹⁴¹ Na categorização que se segue, nos referiremos a alguns exemplos que são suficientemente representativos de cada categoria, mas que não necessariamente são os mais relevantes em termos de importância de repertório. Considerando, inclusive, que é tarefa demasiadamente árdua definir o que seja menos relevante na literatura, nos eximimos de realizar qualquer juízo de valor nesse sentido, ao longo de todo esse capítulo. A literatura para teclas do século XVIII é tão vasta que o ato de dela extrair alguns poucos exemplos adquire imediatamente certo ar de simplismo ou insuficiência. O propósito desta seção, que tem caráter meramente introdutório à seguinte, é expor aos leitores alguns parâmetros de escrita para que, eventualmente, eles possam localizá-los em tantas outras obras que lhes passem pelos olhos posteriormente. Um estudo aprofundado e vastamente exemplificado dos recursos idiomáticos das teclas implicaria, de fato, em um volume à parte.

Leonardo Leo (1694-1744) foi antes um compositor de óperas e música sacra, mas com uma obra instrumental relevante, especialmente seus concertos para violoncelo. Na produção para teclas destaca-se o conjunto de *14 Toccate* para cravo ou órgão, de cerca de 1730. A segunda delas é quase toda constituída de arpejos:



Leonardo Leo
Toccata no. 2 (c.1730), c. 1-15

Os compassos de abertura da *Sonata* no. 4 de Giovanni Benedetto Platti (1697-1763), conterrâneo de Cristofori, prenunciam a clara tendência dos compositores da segunda metade do século XVIII em utilizar arpejos como parte essencial de seus temas:



Giovanni Benedetto Platti
Sonata no. 4, 1º mov: Largo (1742), c. 1-5

Já em pleno Classicismo, diversos temas são estruturados sobre arpejos. As *Sonatinas* Op. 36 de Muzio Clementi são exemplos bastante didáticos da aplicação de arpejos de maneira enfática, tanto nos acompanhamentos quanto na construção temática:



Muzio Clementi
Sonatina Op. 36 no. 2, 1º mov: Allegretto (1797), c. 1-12

Exemplos mais conhecidos de materiais temáticos notadamente caracterizados por arpejos são os temas iniciais da *Sonata* em dó menor K. 457 de Mozart



Wolfgang Amadeus Mozart
Sonata K. 457, 1º mov: Molto Allegro (1784), c. 1-6

e da *Sonata* em fá menor Op. 2 no. 1 de Beethoven,



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 2 no. 1, 1º mov: Allegro (1793-95), c. 1-4

temas similares também em caráter.

Os arpejos oferecem a possibilidade de execuções em andamentos bastante rápidos, especialmente os que abarcam intervalos menores do que a oitava entre as notas extremas, artifício que torna possível a confecção de determinadas texturas de caráter mais agitado ou turbulento, como nesta passagem da *Sonata* em dó menor de Haydn:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:20, 1º mov: Moderato (1771), c. 32-34

Esse tipo de efeito foi utilizado largamente ao longo do século, e um exemplo anterior a Haydn encontramos na *Sonata* no. 4 de Azzolino Bernardino della Ciaja (1671-1755):



Azzolino Bernardino della Ciaja
Sonata Op. 4 no. 4, 1º mov: Toccata (1727), c. 1-4

Do mesmo compositor um outro exemplo bastante ilustrativo da vasta utilização de arpejos, nesse caso como constituintes do próprio discurso:



Azzolino Bernardino della Ciaja
Sonata Op. 4 no. 5, 1º mov: Toccata (1727), c. 1-6

Naturalmente essa *Toccata* nos remete a uma outra obra bem mais conhecida, composta cinco anos antes, o primeiro *Prelúdio* de *O Cravo Bem Temperado* de Bach:



Johann Sebastian Bach
Prelúdio no. 1 BWV 846, O Cravo Bem Temperado, Livro I (1722), c. 1-5

A utilização de arpejos talvez seja um dos recursos mais amplamente utilizados em toda a produção para teclados da música ocidental, um reflexo da enorme naturalidade e facilidade com que os instrumentistas podem executá-los. Com raríssimas exceções, qualquer obra para teclado de qualquer período apresentará alguma utilização de notas arpejadas, especialmente se esta apresentar alguma inclinação tonal.

5.1.2 Baixo de Alberti

Apenas uma pequena parte da obra para teclas de Domenico Alberti (c.1710-1740) chegou até nós, consistindo em 14 sonatas completas e 10 movimentos isolados, obras de seu último período. Em todas as 8 sonatas incluídas em primeiro opus, fica patente o uso de uma fórmula de acompanhamento que ficou conhecida por seu nome:

Na década de 1730, Alberti desenvolveu um modelo de sonata para teclado que se serviu de texturas de contínuo e idiomas violinísticos, o qual substituiu antigas tradições do estilo de teclas – tais como a de Marcello – com novas figuras de acompanhamento (sendo a mais notável o ‘baixo de Alberti’) e um estilo melódico ‘cantante’ compatível com as primeiras noções clássicas de ‘naturalidade’ em música. Este novo estilo ‘cantante’ com baixo de Alberti alguns críticos de hoje entendem como mais eficiente quando tocado nos primeiros pianos com o mecanismo de Cristofori do que quando tocado no cravo, e pode mesmo ter sido concebido com o fortepiano em mente, a despeito da falta de fontes que explicitamente especifiquem a performance neste instrumento (PERSONE, 2006, p. 66-67, t.n.).

Não se pode dizer, hoje, que Alberti tenha de fato criado essa fórmula de acompanhamento, mas certamente foi um dos maiores responsáveis pela sua incorporação à idiomática das teclas e consequente popularização.

Já no primeiro movimento de sua primeira *Sonata* do Opus 1 observamos o extensivo uso de seu típico baixo:



Domenico Alberti
Sonata Op.1 no. 1, 1º mov: Andante (1748¹⁴²), c. 10-13

¹⁴² Essa é a data da publicação póstuma das sonatas Op. 1. A composição dessas obras remonta à década de 1730.

De fato, Alberti utilizava a fórmula baseada na sequência fundamental-quinta-terça-quinta do acorde, com ocasionais inversões e uso de notas alheias à tríade, de maneira quase compulsiva, o que demonstra um provável deslumbre do compositor com aquela maneira tão confortável e eficiente de lidar com o decaimento sonoro das teclas, decompondo continuamente os acordes em seus sons constituintes, de uma maneira diferenciada do uso do simples arpejamento fundamental-terça-quinta. No primeiro movimento de sua segunda *Sonata* Op. 1 (*Allegro moderato*), por exemplo, apenas em 9 de seus 48 compassos sua típica figuração não é utilizada, sendo que nos outros 39 ela o é de maneira ininterrupta. O compositor parecia interessado antes na facilidade de execução oferecida por esse tipo de acompanhamento do que em um plano composicional mais profundo, já que o uso contínuo de um mesmo elemento na escrita recorrentemente leva à saturação da escuta e consequente perda de interesse por parte do ouvinte.

A figuração que imortalizou o nome de Alberti vinha sendo correntemente utilizada, especialmente pelos italianos, em paralelo às obras do compositor, o que nos leva a deduzir que não se possa falar em uma invenção localizada desse acompanhamento, mas apenas em sua utilização, a partir de certa época, como recurso diferenciado. Antes das sonatas tardias de Alberti, por exemplo, encontramos o uso da figuração em 1727 por Della Ciaja, dessa vez na mão direita:



Azzolino Bernardino della Ciaja
Sonata Op. 4 no. 1, 2º mov: Canzone (1727), c. 77-81

Esse recurso de acompanhamento, que rapidamente se tornou bastante popular na Itália a partir da década de 1720, nas décadas seguintes foi amplamente disseminado, de modo que a partir do pré-classicismo se tornou um recurso corrente em toda a música para teclas de matriz europeia.

Na terceira *Sonata* de seu Op. 5, Johann Christian Bach, um dos grandes responsáveis pela sedimentação do estilo clássico, intercalou o uso de arpejos e de baixos de Alberti nos compassos de abertura:



Johann Christian Bach
Sonata Op. 5 no. 3, 1º mov: Allegro (1765), c. 1-4

De fato, o baixo de Alberti, tal qual outras variantes do arpejamento, se tornou um recurso de efeito fácil e banalizado. Apenas os mais competentes compositores clássicos foram capazes de utilizá-lo de uma maneira mais orgânica, revestindo-o novamente de ares de originalidade. Como não poderia deixar de ser, Mozart está entre os que utilizaram cotidianamente o recurso, mas em diversos momentos com maestria. Eis um exemplo:



Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 21 K. 467, 3º mov: Allegro vivace assai (1785), c. 85-106

Nas mãos do compositor, a quase banalidade do baixo de Alberti se transfigura em um acompanhamento ideal para suas melodias recorrentemente repletas de lirismo, como vemos na entrada do solista no *Concerto* no. 23:



Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 23 K. 488, 1º mov: Allegro (1785-86), c. 67-70

Uma quantidade incalculável de música do Barroco tardio e do Classicismo utilizou o baixo de Alberti de maneira cotidiana, em todos os tipos de contextos e aplicações, de modo que não se faz necessário ainda mais exemplos. O mais importante, cremos, é constatar que o grande chamariz desse tipo de acompanhamento reside exatamente em sua propriedade idiomática. Para qualquer tecladista, a execução de baixos de Alberti é algo tão natural, internalizado e confortável quanto a execução de um simples acorde ou arpejo de três notas.

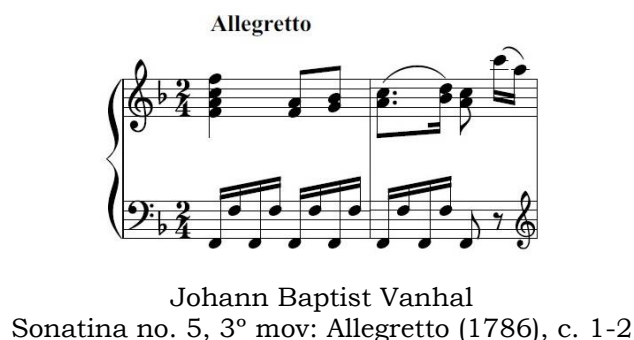
5.1.3 Oitavas quebradas e trêmulos

Para os tecladistas, a oitava é ao mesmo tempo algo corriqueiro e problemático. Por um lado, a execução de oitavas é algo tão recorrente que mesmo o instrumentista com menos tempo de estudo não necessita racionalizar sobre a abertura de mão necessária à sua execução, algo similar ao que acontece com a posição de execução de tríades. Por outro lado, comumente o repertório mais avançado oferece passagens em oitavas que apresentam relativa ou enorme dificuldade de execução, seja pelo andamento, pela repetição, pelo caráter cromático do trecho ou pelo uso de saltos. Tais passagens demonstram que a naturalidade para o alcance da oitava pelas mãos pouco tem a ver com alguma facilidade de execução no repertório avançado. Por tal razão, não consideramos a execução de oitavas simultâneas um recurso essencialmente idiomático das teclas, embora, em diversos momentos, sua execução não traga maiores desafios.

Os compositores lidaram com alguns dos empecilhos causados pelas oitavas desenvolvendo a decomposição das notas simultâneas em notas sequenciais, recurso que denominamos de oitavas quebradas. Em termos de

execução, as oitavas quebradas consistem em um recurso consideravelmente mais idiomático do que as oitavas simultâneas, uma vez que o alternar de suas notas constituintes possibilitam maior conforto ao executante, especialmente em passagens mais rápidas. Além disso, a decomposição da oitava em notas separadas permite uma diversidade de textura, e também funciona como uma solução para o decaimento sonoro dos teclados de cordas, sustentando a informação harmônica por meio da repetição, similarmente ao emprego dos arpejos e seus derivados, como o baixo de Alberti.

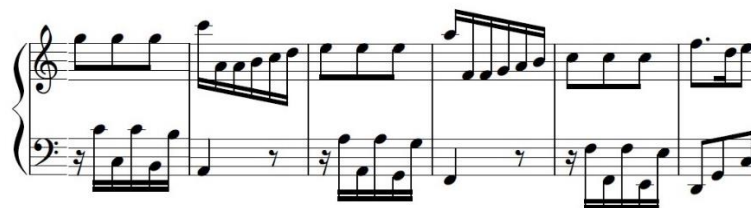
Na literatura encontramos o uso de oitavas quebradas em diversos contextos. Um exemplo de utilização simples do recurso como acompanhamento encontramos em uma *Sonatina* de Johann Baptist Vanhal (1739-1813):



Também em uma *Sonatina*, Clementi se vale do recurso de maneira similar:



Benedetto Marcello (1686-1739), em sua *Sonata* no. 7, faz com que as oitavas se movimentem discretamente:



Benedetto Marcello
Sonatina no. 7, 4º mov: Presto (1710-20)¹⁴³, c. 144-149

Já Carlos de Seixas (1704-1742), utiliza as oitavas quebradas em saltos em sua *Tocata* no. 11. Quando as oitavas se estabilizam na mão direita, elas se transformam em oitavas simultâneas, e as quatro semicolcheias de cada bloco dão lugar a semínimas, sendo que a movimentação passa para a mão esquerda:



Carlos de Seixas
Tocata no. 11 (ca.1720-42), c. 9-12

Ao longo do século XVIII, as oitavas quebradas vão sendo cada vez mais utilizadas, e na música de suas últimas décadas aparecem em contextos mais desafiadores, como, por exemplo, nesta passagem de Mozart, a qual traz um andamento mais acelerado e o uso mais extensivo do recurso. Não se pode dizer que esse trecho seja de fácil execução, mas certamente é muito mais do que seria se cada semicolcheia trouxesse oitavas simultâneas:

¹⁴³ Newman (1957) situa as sonatas para teclado solo de Marcello em algum ponto na década entre 1710 e 1720, levando em conta aspectos biográficos e estilísticos. Essas obras nunca foram publicadas durante a vida do compositor, e os manuscritos não apresentam datação.



Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 21 K. 467, 1º mov: Allegro maestoso (1785), c. 1-2

Gradualmente se desenvolve também o uso de oitavas quebradas como trêmulos, que seriam consequência natural de sua aceleração, algo que podemos sentir em certa medida em trechos como este, não exatamente pela grande rapidez, mas pela insistência do uso:



Wolfgang Amadeus Mozart
Sonata K. 457, 1º mov: Molto Allegro (1784), c. 9-15

Beethoven foi, provavelmente, o maior responsável pela transformação das oitavas quebradas comuns em trêmulos de caráter orquestral, em evocações ao mesmo tempo de rulos de tímpanos e tremulações dos instrumentos de arco, recursos já muito presentes na música orquestral, especialmente na ópera, e que passavam a ser incorporados às teclas. Antes do fim do século, o compositor apresentou ao público tal recurso, que deve ter soado consideravelmente espantoso para os ouvintes de então. São oitavas quebradas executadas muito rapidamente, e por um trecho bastante longo, um recurso que passaria a ser muito utilizado em transcrições de obras orquestrais para o piano a partir do século XIX, e também um elemento de escrita fundamental para diversas canções de Schubert¹⁴⁴, pouco tempo depois:

¹⁴⁴ Schubert, aliás, foi responsável por um dos grandes dilemas dos pianistas, ao escrever em sua canção *Erlikönig* (*O Rei dos Elfos*) cerca de quatro minutos de música com tercinas em



Ludwig van Beethoven
Sonata Op.13, “Patética”, 1º mov: Grave-Allegro molto e com brio (1798), c. 11-26

A utilização de oitavas quebradas desenvolveu-se em paralelo com o estabelecimento da linguagem clássica e consequente ampliação do uso dos teclados, especialmente do fortepiano, que passou a ser cada vez mais explorado em suas possibilidades de escrita a partir da segunda metade do século XIX.

5.1.4 Estruturas sobre um eixo

Um recurso também largamente utilizado na música para teclas, devido à sua funcionalidade aliada ao conforto do intérprete, é o que aqui nomeamos de estruturas sobre um eixo. O compositor adapta a lógica harmônica de determinado trecho de maneira que uma ou mais notas permaneçam constantes ao longo do desenho, estabelecendo um eixo a partir do qual outras notas são adicionadas. Observe este exemplo de Platti:



Giovanni Benedetto Platti
Sonata no. 2, 4º mov: Allegro (1742), c. 21-23

oitavas simultâneas, quase ininterruptas, em andamento rápido. Já tivemos a oportunidade de ouvir uma execução adaptada da canção, com oitavas quebradas: infelizmente o resultado foi demasiadamente insatisfatório.

Na mão direita há um desenho estruturado por uma sequência de blocos de quatro semicólicas, sendo que apenas a primeira nota de cada bloco varia de acordo com a harmonia, e as outras três são repetidas, formando algo como um eixo fixo. Se nessas três notas finais de cada bloco o compositor mantivesse a rítmica e a lógica do desenho, mas alterasse as alturas de acordo com as harmonias, a execução se tornaria bem menos cômoda. Observe, ainda, que o mesmo princípio é aplicado às notas mais graves da mão esquerda, que se mantêm inalteradas ao longo do trecho.

Em termos harmônicos, esses eixos podem ser interpretados como pedais, ou seja, notas ou grupo de notas que, pela repetição, perdem seu caráter definidor da harmonia, funcionando muito mais como textura. Nesse sentido, é um recurso utilizado também para facilitar o destaque de notas melódicas, já que, a partir da repetição do eixo, o ouvido naturalmente atentará mais para o que é variado. O conforto decorrente desse tipo de escrita, porém, indica que mais importante do que sua função harmônica é sua utilidade enquanto elemento facilitador da execução.

Um outro exemplo de Platti, no qual, similarmente, na mão esquerda a nota mais grave se mantém fixa:



Giovanni Benedetto Platti
Sonata no. 6, 2º mov: Allegretto (1742), c. 21-23

Aqui, a mão esquerda mantém a nota mais grave também inalterada ao longo do trecho, mas intercalada com as mais agudas que variam:



Muzio Clementi
Sonatina Op. 36 no. 4, 1º mov: Spiritoso (1797), c. 13-16

Neste outro exemplo, retirado da mesma obra, observamos uma variedade de eixos: nos primeiros cinco compassos, cada um deles tem uma nota que permanece fixa na mão direita, formando uma sequência de notas intercaladas com outras que variam acima ou abaixo delas, e nos dois seguintes temos eixos de três notas nos dois primeiros blocos de semicolcheias, e no último um eixo de três semicolcheias por todo o compasso:



Muzio Clementi
Sonatina Op. 36 no. 4, 1º mov: Spiritoso (1797), c. 38-41

Também neste trecho de Haydn encontramos um eixo de três semicolcheias por bloco, mas com as notas variantes ocupando a posição de última semicolcheia de cada um:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:20, 3º mov: Allegro (1771), c. 27-30

Nesta passagem do *Concerto* no. 21 de Mozart encontramos a intercalação de eixos de três e de uma nota, de maneira quase idêntica nas duas mãos:



Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 21 K. 467, 1º mov: Spiritoso (1785), c. 255-258

Como último exemplo, observemos um trecho da *Sonata Op. 20 no. 3* de Kozeluch. Nos dois primeiros compassos a nota ré mais aguda da mão direita corresponde ao eixo, cedendo lugar à nota lá nos dois compassos seguintes; nos três compassos finais o eixo volta ao mesmo ré de antes, mas agora com as notas variantes escritas acima deste.



Leopold Kozeluch
Sonata Op. 20 no. 3 (P XII:25), 3º mov: Rondo - Allegretto (1780), c. 16-23

Ao longo do repertório para teclas observa-se uma utilização variada do mesmo princípio de estruturas construídas em torno de eixos, os quais podem consistir de uma ou várias notas. Esse tipo de estrutura é particularmente utilizado nos movimentos rápidos, em momentos que exijam texturas mais densas, pois oferecem a possibilidade de aglomeração de um maior número de notas a um baixo custo muscular, graças ao conforto e à relativa facilidade de execução.

5.1.5 Trechos escalares e escalas cromáticas

Escalas e arpejos costumam ser objetos de estudos exaustivos por parte dos tecladistas, especialmente dos que se conectam a escolas mais tradicionais de desenvolvimento técnico puro. De maneira geral, cremos que as escalas diatônicas não constituam um elemento propriamente idiomático das teclas, considerando que uma escala completa em uma única oitava, a depender do tom, exige até duas passagens de dedos. Em comparação, um arpejo sobre a tríade de qualquer tom em uma oitava não exige passagem alguma, o que nos faz perceber que, em princípio, escalas diatônicas são menos anatômicas do que arpejos. Se considerarmos, porém, apenas um trecho escalar que não exija mudança de dedos – um trecho de até cinco notas, portanto – teremos então um elemento de grande conforto para execução. É exatamente tal princípio que encontramos neste trecho da *Sonata* no. 5 de Platti:



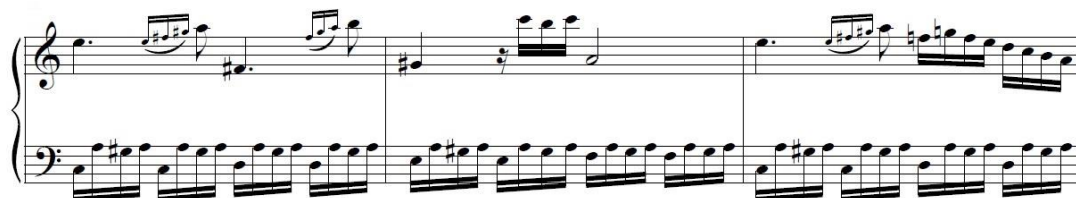
Giovanni Benedetto Platti
Sonata no. 5, 2º mov: Non tanto Allegro (1742), c. 99-101

Valendo-se do mesmo princípio, em sua *Sonata* no. 6 Platti faz com que cada uma das mãos toque metade de cada escala, tornando a execução mais fluida:



Giovanni Benedetto Platti
Sonata no. 6, 4º mov: Minuet con Variazioni, Var. VI (1742), c. 1-6

Trechos escalares são também muito utilizados para efeitos ornamentais, que trazem certo brilho à nota real, especialmente em andamentos mais rápidos. Devido à comodidade, esses fragmentos de escalas podem ser executados com muita rapidez. É o caso dessa passagem da *Sonata* no. 6 de Della Ciaja:



Azzolino Bernardino della Ciaja
Sonata Op. 4 no. 6, 4º mov: Allegro (1727), c. 22-24

Aqui também temos um trecho escalar utilizado em caráter ornamental:



Giovanni Benedetto Platti
Sonata no. 5, 3º mov: Siciliana (1742), c. 29

No *Prelúdio* em ré maior do segundo volume de *O Cravo Bem Temperado* de Bach, o tema se inicia com um trecho escalar de cinco notas em semicolcheias, um motivo que ecoará por toda a peça:



Johann Sebastian Bach
Prelúdio no. 5 BWV 874, O Cravo Bem Temperado, Livro II (1740), c. 1-8

A escala cromática, em oposição à diatônica, exige diversas passagens de dedos em uma única oitava, mas, ainda assim, são muito mais cômodas para as mãos, graças ao relevo do teclado, que intercala teclas de dois planos no sequenciamento de semitons, permitindo a execução em andamentos bastante rápidos, e por uma longa extensão do teclado.

Por sua característica de neutralidade tonal, a escala cromática é bastante utilizada para efeitos de transição entre seções ou temas, como neste trecho do *Concerto no. 21* de Mozart, no qual um tema *cantabile* é precedido por uma longa escala cromática de quase três oitavas:



Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 21 K. 467, 1º mov: Allegro maestoso (1785), c. 126-128

Beethoven utilizava escalas cromáticas de maneira recorrente em efeitos similares, explorando a neutralidade harmônica do recurso, mas também se valendo do brilho extra que o cromatismo oferece a passagens rápidas. Os exemplos que se imortalizaram em suas partituras são um pequeno reflexo de seu documentado virtuosismo como tecladista:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 13, "Patética", 1º mov: Grave-Allegro molto e con brio (1798), c. 10

Os compositores barrocos pensavam o cromatismo muito mais em termos de blocos ou de relações melódicas do que pelo simples uso da escala cromática. Tratava-se de um cromatismo muito mais atrelado à estrutura da composição, algo que não encontra muitos ecos na produção do Classicismo. Por outro lado, a música clássica para teclas desenvolveu um gosto pelos efeitos mais imediatos proporcionados pelas escalas cromáticas, fosse pela

neutralidade harmônica, pelo brilho virtuosístico ou pela evocação de portamentos vocais ou glissandos reais dos arcos e dos sopros, algo completamente alheio à natureza dos teclados. Por tais motivos, as escalas cromáticas foram grandemente utilizadas nas cadências dos concertos clássicos, de maneira ainda mais expansiva do que nas composições em si, algo que foi imitado em algumas obras para piano solo do período, em momentos cadenciais de caráter improvisatório.

5.2 ANDAMENTOS LENTOS E TECLAS CANTANTES

Após as fundamentações históricas e estéticas, e após a exposição de alguns elementos que constituem a base do idioma dos teclados, faz-se necessário observar de que maneira e em que medida a busca por uma escrita evocativa do canto aparece no repertório para teclas, sendo tal escrita uma representação não originalmente idiomática desses instrumentos, embora muito pretendida. Nosso olhar, a partir de agora, recai sobre obras dos compositores italianos mais representativos das primeiras décadas do século XVIII, mas, por vezes, é necessário observar também obras imediatamente posteriores, que são fruto do processo como um todo, de modo que obras compostas até 1800 se inserem em nossa delimitação, como já explicamos anteriormente. Essa extensão temporal implica também em uma extensão geográfica, uma vez que nos preocupamos antes com tendências de escrita, e não estritamente com as nacionalidades dos compositores. Assim, o repertório surgido em outras terras, que não as italianas, também colaboram com nossa proposta.

Ainda que a música instrumental no Barroco tenha sido marcada pelo desenvolvimento da escrita idiomática e do virtuosismo, seu ideal expressivo só era atingido em algum grau nos momentos de maior lirismo. Nos movimentos rápidos também encontramos passagens com algum grau de lirismo, como veremos mais à frente, mas é especialmente nos movimentos lentos que a música instrumental barroca, e clássica, vai ao encontro de seus anseios vocais de maneira mais pronunciada.

Podemos entender que existem basicamente dois tipos de movimentos lentos na tradição barroca, que é transmitida diretamente ao Classicismo: aqueles mais voltados ao estabelecimento de alguma atmosfera (drama, suspensão, introspecção etc.) e os diretamente conectados ao lirismo, sendo este último tipo o mais comumente associado a grandes melodismos. Quantz, por exemplo, advertiu em seu tratado que o intérprete deveria atentar às diferenças entre os tipos de andamentos lentos, levando em conta alguns elementos:

[...] os seguintes tipos de peças lentas, *Cantabile*, *Arioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto* etc., devem ser claramente diferenciados de um Adagio patético. Seja em relação ao tempo ou ao *mouvement*, deve-se julgar os requisitos de cada peça pelo seu contexto individual. A tonalidade e o metro (ou seja, se é duplo ou triplo) lançam algumas luzes sobre o assunto. De acordo com o que foi dito acima, movimentos lentos em sol menor, lá menor, dó menor, ré sustenido maior e fá menor devem ser tocados mais lamentosamente, e por isso mais lentamente, do que aqueles nos outros tons maiores ou menores. Uma peça lenta em dois por quatro ou seis por oito é tocada um pouco mais movida, e uma em alla breve ou em três por dois é tocada mais lentamente do que as que têm o tempo comum de três por quatro (2001, p. 164-165, t.n.).

Observa-se o uso vasto, por parte dos compositores, de expressões indicativas de caráter lírico, em geral nos andamentos lentos, uma vez que neles a escrita se despe do virtuosismo mais típico dos andamentos rápidos, e a idiomática mais marcadamente tecladística cede espaço ao melodismo mais próximo da voz. Tais indicações se dividem em duas categorias: as que se referem diretamente ao repertório vocal, e as que o fazem de maneira indireta, ou menos clara. Utilizaremos, a seguir, tal categorização como auxílio à nossa observação do repertório, almejando explicitar exemplos claros da busca pelo lirismo na produção para teclados.

5.2.1 Referências diretas à música vocal

5.2.1.1 *Cantabile*

Em seu *Dicionário Completo de Música*, publicado em 1767, mas finalizado alguns poucos anos antes, Rousseau definiu *cantabile* nos seguintes termos:

CANTABILE, Um adjetivo italiano, que significa: conveniente para o canto. Ele é apropriado para qualquer ária, cujos intervalos, não importando suas medidas, não sejam muito grandes, nem as notas muito precipitadas, de modo que eles possam ser facilmente cantados sem forçar ou prejudicar a voz.

A palavra *cantabile* é, por derivação, também cabível na língua francesa (ROUSSEAU, 1779, p. 53, t.n.).¹⁴⁵

Muito embora Rousseau restrinja sua definição ao ambiente da música vocal, ela não deixa de se aplicar também à instrumental, uma vez que, quando o termo aparece indicado para instrumentos, trata-se de buscar transpor essa mesma lógica de naturalidade de um meio vocal para outro sem voz. A definição de Rousseau, entretanto, acabou por tornar-se bastante datada, uma vez que não se usa tal indicação para a música vocal, ao menos nos dias atuais, dada a redundância que adviria desse ato.

A indicação *cantabile*, assim, cristalizou-se como típica da música instrumental, correspondendo ao termo mais comum que ilumina a relação desta com a escrita para voz e representa um apelo mais direto ao instrumentista para que este execute o trecho com um sentido vocal, procurando fazer com que o instrumento *cante*. Tal efeito só é atingido quando o executante é capaz de delinear o arco melódico com bastante precisão dinâmica, deixando claros início, ápice e fim da construção frasal. A voz cantada tende a delinear as melodias com mais naturalidade devido às propriedades da dinâmica natural, associada aos mecanismos de produção do canto pelo aparelho fonador humano, fazendo com que se estabeleçam diferenças dinâmicas mais perceptíveis ao menos em pontos mais extremos, de modo que notas mais pronunciadamente agudas soam imediatamente mais intensas¹⁴⁶. O *cantabile*, na verdade, é necessário em qualquer trecho mais marcadamente melódico, mesmo em andamentos mais rápidos. A utilização desse termo por um compositor consiste em uma explicitação não só do caráter do trecho em si, mas ainda de seu próprio desejo de que este seja executado com muito apelo vocal.

¹⁴⁵ O célebre filósofo, autor e compositor parece ignorar o fato de que esse termo também já era correntemente aplicado à música instrumental, o que provavelmente se explica por sua falta de gosto por esse tipo de música. Os verbetes de seu *Dicionário* são bastante carregados de seus vieses pessoais em relação à arte musical, enfatizando seus gostos e concepções, especialmente sobre questões expressivas e sobre a supremacia da melodia e da ópera italiana, em seu entender.

¹⁴⁶ Vale notar que, apesar dessa tendência de funcionamento da voz, o cantor precisa, tal qual o instrumentista, sempre atentar para o delineamento melódico apropriado, uma vez que a dinâmica natural é sutil e não resiste a um canto impensado em termos de intensidades.

Em sua sétima *Sonata* para cravo, após um rápido trecho introdutório, um *Presto* com caráter de *toccata* seguido de um *Adagio* de oito compassos, Marcello nos apresenta um *Largo* consideravelmente longo, com a indicação *cantabile* exposta antes mesmo da indicação padrão de andamento, dando ao intérprete uma boa ideia da prioridade do compositor em relação a suas intenções quanto ao caráter do movimento:



Benedetto Marcello
Sonata no. 7 S. 740, 2º mov: Cantabile e Largo (1710-20), c. 1-7

A insistência no uso de figuras pontuadas, tanto na melodia quanto no acompanhamento, pode ser uma tentativa de recriar, na escrita, variações agógicas que seriam naturais na prática, uma vez que a figuração com pontos de aumento, nesse trecho, tem a tendência de preceder pontos melódicos mais acentuados (primeiro e terceiro tempos de cada compasso). Na execução, existe a possibilidade de transformar essas figurações em tercinas, algo bastante comum no Barroco, especialmente para suavizar a dureza constante das figuras pontuadas em prol de um lirismo maior. Essa escrita pode ser entendida como uma tentativa expressa do próprio compositor em grafar o que ele também pede por extenso, almejando variedade rítmica em busca da expressividade.

Um exemplo contrastante a essa lógica é o terceiro movimento da *Sonata* Wq. 55 no. 3 de Carl Philipp Emanuel Bach, que faz parte do primeiro conjunto de obras escritas a partir de 1779, o qual foi batizado de *para profissionais e amadores (für Kenner und Liebhaber)*. As sonatas, fantasias e rondós constantes do conjunto constituem as primeiras obras de Carl Philipp

para fortepiano, um instrumento que ele tardou a apreciar. O terceiro movimento da mencionada sonata não possui indicação de andamento, o compositor marca apenas *Cantabile*: para ele o mais importante parece ser que o caráter do movimento seja conseguido, dentro uma margem considerável de possibilidades de andamentos. Essa escrita contrasta com aquela de Marcello por não fazer uso de artifícios rítmicos exagerados para perseguir o efeito vocal, uma vez que o delineamento será feito por meio das microdinâmicas. É notável a semelhança entre o acompanhamento de caráter cromático descendente mais largamente utilizado por Carl Philipp e o início do acompanhamento no trecho da sonata de Marcello:



Carl Philipp Emanuel Bach
Sonata Wq. 55 no. 3, 3º mov: Cantabile (1779), c. 1-10

Na *Sonata* Op. 1 no. 1 de Eckard temos também um *cantabile* como inaugurador da obra. Bastante notáveis são as detalhadas indicações de dinâmicas que percorrem todo o opus, mais ainda se considerarmos o período (1763) e o ambiente (Paris) nos quais esse conjunto foi escrito. Nesse sentido, é esclarecedor o aviso que o compositor insere nas páginas introdutórias do volume:

Eu procurei tornar esse trabalho de uso comum ao cravo, ao clavicórdio e ao fortepiano. Por tal razão me senti obrigado a indicar também os pianos e os fortes, algo que teria sido inútil se tivesse apenas o cravo em vista (ECKARD, 1763, não paginado, t.n.).



Johann Gottfried Eckard
Sonata Op. 1 no. 1, 1º mov: Cantabile (1763), c. 1-13

A melodia baseada nas tríades dos acordes principais expõe uma escrita mais marcadamente idiomática do instrumento. Ainda assim, a atmosfera geral do trecho evoca o lirismo, e mesmo a dramaticidade em certos momentos (veja o *fortissimo* no compasso 6, por exemplo), algo que a indicação de *cantabile* ajuda a delinear.

Um exemplo retirado de uma singela sonatina de Johann Baptist Vanhal, escrita em 1786, mostra a mesma intenção de Carl Philipp e de Eckard: o andamento do trecho será definido pelo caráter cantante. Essa imprecisão na indicação parte do pressuposto de que o intérprete conheça suficientemente o repertório de canto e seu próprio instrumento a ponto de, sem problemas, adotar um andamento que tire o máximo de proveito tanto da música quanto do instrumento:



Johann Baptist Vanhal
Sonatina no. 5, 2º mov: Cantabile (1786), c. 1-10

A Sonata Op. 7 no. 3 de Muzio Clementi foi composta em 1782. Nela encontramos um segundo movimento com referências à vocalidade, algo não muito típico do compositor italiano, cujas sonatas primavam por movimentos

brilhantes e agitados, bons demonstrativos de seu próprio virtuosismo. Nesse *Cantabile e lento* o lirismo não é exacerbado, a escrita tende a ser mais marcadamente instrumental do que vocal, mas, ainda assim, percebemos o esforço do compositor em evocar atmosferas cantantes. Certamente a indicação *cantabile*, especialmente em um caso como esse, consiste em um apelo do compositor para que o intérprete atente e colabore ao máximo para explorar o que houver de lírico na escrita:



Muzio Clementi
Sonata Op. 7 no. 3, 2º mov: Cantabile e lento (1782) – c. 1-12

Contemporâneo exato de Bach e Giustini, o italiano Domenico Scarlatti (1685-1757) é um dos nomes mais lembrados no que se refere ao repertório para teclas do Barroco tardio. O centro de sua obra consiste nas mais de 600 sonatas para teclas, muitas das quais provavelmente pensadas para o clavicórdio ou mesmo para o recente fortepiano¹⁴⁷. Suas sonatas, estruturadas em um único movimento de forma binária, são absolutamente inventivas em termos do uso das possibilidades expressivas do(s) instrumento(s). Um grande exemplo de incursão ao lirismo encontramos em sua *Sonata* em lá maior, K. 208. Aqui a simplicidade é tamanha que toda a atenção se volta à melodia, e qualquer intromissão mais sonora da mão esquerda pode levar à quebra do lirismo desta *quasi aria*, o que nos faz pensar que um instrumento que ofereça controle dinâmico seja mais apropriado a tal

¹⁴⁷ Cf. Shuterland, 1995

escrita. A indicação de *cantabile* adicionada à de *Adagio* deve remeter o intérprete a um andamento intimista que, ao mesmo tempo, ofereça fluidez à linha melódica:



Domenico Scarlatti
Sonata em lá maior K. 208 (1730-35), c. 1-6

Obra para fortepiano de um dos representantes máximos do estilo clássico, Joseph Haydn, a *Sonata* em mi bemol Hob. XVI:49 é uma das mais executadas nos dias atuais, dentre as várias sonatas do compositor. Escrita por volta de 1789, seu segundo movimento, *Adagio cantabile*, é um ótimo exemplo do típico lirismo clássico, e nele antevemos muito dos movimentos lentos do Beethoven de primeira e algo da segunda fase, um lirismo reflexivo e contemplativo. A indicação para um *cantabile* junto à de andamento deve chamar a atenção do intérprete, que deverá propor um pulso sentido a três, e não subdividido, como é comum nos *adagios* clássicos, para que a condução melódica seja mais fluente e para que se consiga uma proximidade de fraseado cantado, levando em conta o ar disponível a um cantor mediano para executar cada trecho sem interrupção. Nesse caso, o *cantabile* tende a transformar o *Adagio* em um quase *Andante* para que tal efeito seja conseguido:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:49, 2º mov: Adagio cantabile (c.1789), c. 1-11

A Sonata K. 330 de Mozart foi composta poucos anos antes da de Haydn, e apresenta uma indicação similar, mas dessa vez com o *cantabile* aparecendo junto de um *Andante*. Além da clara referência à vocalidade do movimento, encontramos um reforço a esse mesmo caráter com a adição do termo *dolce*, o qual, como veremos mais à frente, também consiste em um indicativo do caráter vocal de um trecho ou movimento. Nesse *Andante cantabile* as indicações de *dolce* foram guardadas por Mozart para enfatizar o caráter do tema principal, como se observa nas anacruzes dos compassos 1 e 15:

Andante cantabile

dolce

(...)

10

p crescendo

p

f

f

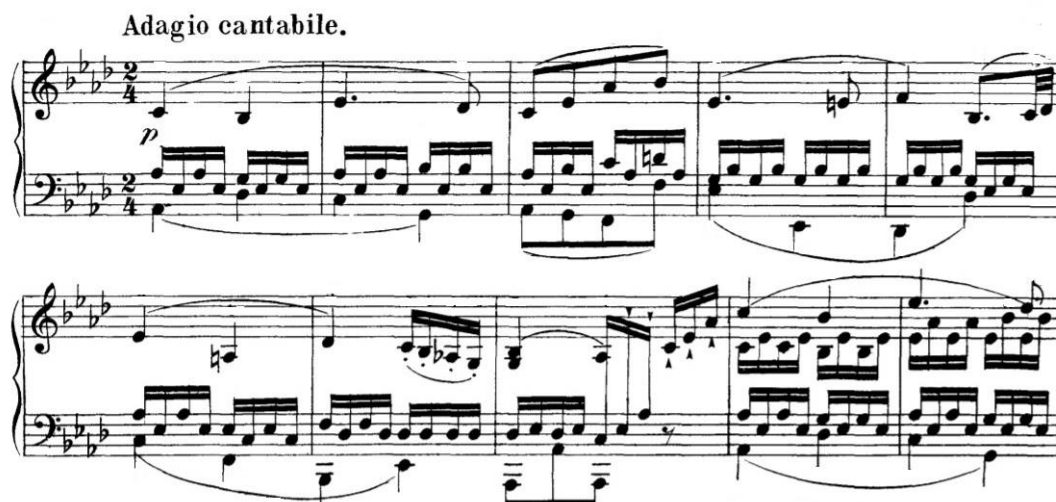
dolce

tr

p

Wolfgang Amadeus Mozart
Sonata K. 330, 2º mov: Andante cantabile (1783), c. 1-4, 10-15

Completando os exemplos de utilização do termo pela grande tríade do classicismo vienense, citamos um dos trechos mais melódiosos de Beethoven em sua música para teclas, o *Adagio cantabile* da *Sonata Op. 13*. Tanto quanto são famosos os seus momentos de dramas e arroubos de fúria nas obras em dó menor, são lembrados os grandes momentos líricos em lá bemol maior, que constituem os movimentos lentos daquelas, e que mostram muito da verve melódica do compositor, muito mais presente em sua produção do que gostaria o senso comum. O tema principal desse *Adagio* nos remete à atmosfera do *lied*, gênero que Beethoven ajudou a delinear:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 13, “Patética”, 2º mov: Adagio cantabile (1798), c. 1-10

De volta ao cravo, e ao ano de 1723, temos um exemplo do termo aplicado não a um trecho estritamente melódico, mas ainda assim marcadamente vocal, estruturado como um expressivo recitativo. Seu autor, Alessandro Scarlatti, um dos maiores compositores italianos da fase média do Barroco e autor de dezenas de óperas e grande quantidade de música sacra, nos apresenta um típico recitativo *secco* reduzido para o teclado, o segundo movimento de uma *Toccata*, no qual pode-se observar as partes vocais e intervenções de contínuo mescladas em um único fluxo:



Alessandro Scarlatti

Toccata per Cembalo d'Ottava stesa, 2º mov: Adagio-Cantabile appoggiato (1723), c. 1-5

Os recitativos instrumentais tornaram-se cada vez mais frequentes ao longo do século XVIII, e de algum modo conectaram-se à música vocal de princípios dos seiscentos, em seu caráter livre e retórico. Ao longo do século XIX, a partir de Beethoven, os recitativos encontrados no repertório para piano serão organicamente construídos com base nas propriedades ressoadoras do instrumento, e consistirão em passagens extremamente expressivas, bastante caras às atmosferas poéticas e sonhadoras do romantismo.

Correspondendo à indicação por excelência que referencia o universo do canto no ambiente instrumental, o *cantabile* será sempre pretendido quando alguma relação entre essas duas expressões musicais básicas estiver presente na escrita, ainda que não esteja notado. Todos os procedimentos técnicos e objetivos, necessários a uma condução melódica apropriada – os quais têm por base a capacidade de controle das microdinâmicas e a consciência da estrutura dos arcos melódicos tonais –, constituem a essência do *cantabile*, ainda que a pura sensibilidade do intérprete e sua familiaridade com o repertório vocal também contribuam com o estudo, desenvolvimento e conquista de um melodismo consistente na execução. Podemos, enfim, compreender a indicação *cantabile* como a explicitação máxima de um princípio que, a rigor, é subentendido em qualquer trecho melódico que remeta à vocalidade, trazida por escrito pelo compositor em determinados trechos ou obras cujas essências consistam, sobremaneira, no lirismo.

5.2.1.2 *Aria/Arietta*

A segunda indicação que faz referência direta ao universo da música vocal é a *Aria*, ou seu diminutivo *Arietta*. Se o termo *cantabile* vincula-se ao canto imediatamente por sua etimologia, o termo *Aria* o faz por meio de uma referência à realização máxima da voz na ópera e no repertório sacro, as árias, nas quais o cantor solista ocupa papel de destaque. Nas árias, naturalmente, o melodismo é exacerbado, e recorrentemente o virtuosismo vocal também é desenvolvido.

Domenico Zipoli¹⁴⁸ (1688-1726) foi um dos compositores italianos para teclas mais representativos do início dos setecentos, sendo que suas *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, de 1716, reservaram-lhe um lugar de honra na história da música para teclas no Barroco italiano. O segundo livro do conjunto é dedicado às obras para cravo, e é de sua primeira sonata para o instrumento este *Largo*, uma *Aria* para teclado com acentuado caráter vocal, muito embora em vários trechos este ceda espaço a uma escrita mais idiomática. Trata-se de

[...] uma *Aria* de requintada articulação melódica. Todas as glórias Barrocas em andamentos lentos se dão aqui: das mínimas às semifusas e dentro da mais complexa teoria de pontos e síncopas, a melodia se destaca com uma articulação carregada de intenções, suspensões, em um momento livre, e a seguir contida, ora com valores regulares, ora enlouquecidamente irregular e sincopada. Em qualquer desses casos, uma imaginação quase onírica rege a construção de sua linha melódica, de aparente e, por vezes, traiçoeira simplicidade (AYESTRÁN, 1962, p. 121, t.n.).

¹⁴⁸ Uma referência curiosa sobre a biografia de Zipoli: tendo ele trabalhado como organista na Igreja de Jesus, em Roma, tomou gosto pela vida religiosa e em 1717 embarcou para a América do Sul em uma missão jesuíta. Estabeleceu-se na Argentina, e na quase uma década que se seguiu até o fim da vida, sua fama de compositor e organista se espalhou, e sua música permaneceu sendo executada, copiada e referenciada ainda por décadas em toda a América espanhola.



Domenico Zipoli
Sonata no. 1, 3º mov: Aria, Largo (1716) – trecho completo

Zipoli não faz qualquer indicação de ornamentação, ainda que a obra seja para cravo, um provável reflexo da tradição clavicinística italiana, bem mais econômica nos apelos ornamentais do que a tradição francesa.

Na célebre ária que serve de tema para as *Variações Goldberg* de Johann Sebastian Bach, temos um exemplo da veia melódica bachiana de influência italiana, com alguma influência da ornamentação francesa:



Johann Sebastian Bach
Variações Goldberg BWV 988, Aria (1741) – c. 1-17

Uma atmosfera intimista, em algum grau similar à *aria* de Bach, encontramos neste movimento lento da primeira *Sonata* para cravo do

compositor suíço Johan Joachim Agrell (1701-1765). Ao contrário de Bach, que utiliza o termo *aria* como determinante geral do caráter do trecho (o apelo à vocalidade novamente determinando o andamento), Agrell é mais explícito ao indicar *Andante* para o movimento:



Johan Joachim Agrell
Sonata no. 1, 5º mov: Aria, Andante (1748) – c. 1-28

As *arias* de Bach e de Agrell, ambas compostas na década de 1740, demonstram uma clara tendência ao estabelecimento de um ritmo harmônico mais lento, algo ao mesmo tempo importante para a valorização da melodia e que se tornará cada vez mais característico da música do período clássico como um todo. Ambos os compositores, apesar de separados por uma geração, encontram-se em um momento de indefinições estilísticas, e por isso ambas as *arias* têm algo do estilo galante que prenuncia o Classicismo, embora ainda soem como obras barrocas.

Seis anos após essa obra de Agrell, foi composta uma outra *Aria*, dessa vez por Pietro Domenico Paradies (1707-1791), compositor hoje essencialmente lembrado por algumas de suas peças para cravo, mas que, como tantos, teve um forte vínculo com a produção de óperas. Aqui encontramos uma referência dupla à vocalidade, uma vez que além do termo *Aria* o compositor marca *cantabile*, provavelmente para inspirar no intérprete um cuidado especial na execução do movimento, valorizando ao máximo sua natureza cantante:



Pietro Domenico Paradies
Sonata no. 3, 2º mov: Aria-Larghetto e Cantabile (1754) – trecho completo

Duas décadas à frente, um exemplo retirado de uma *Sonata* de Clementi, obra de 1784 já plenamente concebida para o fortepiano. O compositor nos apresenta um trecho de 24 compassos que ele chamou de *Arietta*, em uma referência conjunta ao seu tamanho reduzido e à sua simplicidade. O andamento é mais movido do que o esperado para uma *aria*, mas ainda assim com algumas possibilidades de exploração do lirismo da escrita, especialmente na frase de abertura, que se repete no encerramento; a frase intermediária (c. 9-16), de caráter mais intervalar, remete-nos, em contraste, a uma escrita mais instrumental. A atmosfera geral dessa pequena ária, que lembra antes uma canção simples, tem caráter de canto folclórico:



Muzio Clementi
Sonata Op. 23 no. 3, 2º mov: Arietta, Allegretto vivace (c. 1784) – trecho completo

Movimentos instrumentais intitulados de *Aria* são, portanto, imediatamente vinculados ao repertório da música vocal. Em geral, nesses casos, os andamentos são moderadamente lentos, sendo o *andante* uma referência padrão. A associação com as árias operísticas, ou equivalentes em cantatas e oratórios, pode denotar um apelo a um lirismo com certa grandiloquência, ou a um discurso mais estendido. Nesse sentido, o termo *arietta* propõe algo mais próximo a uma canção simples, com tom eventualmente mais folclórico, e de menores dimensões. Mas, em ambos os casos, o apelo ao lirismo é direto e evidente.

5.2.2 Referências indiretas à música vocal

5.2.2.1 *Affettuoso*

Para Rousseau, o termo *Affettuoso* indica ao mesmo tempo um andamento “algo entre Andante e Adagio” e o caráter da música, que deve trazer uma “expressão afetuosa e doce” (1779, p. 18, t.n.). Tentar definir objetivamente um termo vago como esse, entretanto, consiste em tarefa fadada a relativo fracasso, uma vez que toda a terminologia musical concernente a andamentos e expressividade não é absoluta. Os compositores a utilizam de acordo com tradições específicas e localizadas, e ainda de acordo com concepções pessoais. No verbete *Affettuoso* no dicionário *The New Grove*, por exemplo, são citados alguns exemplos de utilizações do termo:

[...] Caccini (*Le nuove musiche*, 1601/2/R) menciona *esclamazione affettuosa*; Frescobaldi (prefácio de *Toccate e partite*, 1615) afirma que as passagens rápidas devem ser executadas *men velocemente et affettuoso*; Francesco Rognoni (1620) menciona uma arcada de violino que ele chamou *lireggiare affettuoso*; e Monteverdi indicou que o lamento em sua obra *Lamento della ninfa* (1638) deve ser executado em ‘tempo dell’affetto del animo e non quello de la mano’, o que presumivelmente implica em um pulso fluido e variável. Mas a ocorrência real [do termo] em fontes musicais é escassa antes do século XVIII: François Couperin (usando *affectueusement*) e Gottlieb Muffat estão entre os primeiros compositores que o utilizaram como indicador de tempo e expressão em seus

movimentos lentos. Os teóricos foram quase unânimes ao situá-lo entre *adagio* e *andante* como uma designação de tempo independente; e como qualificação ele aparece mais frequentemente junto de *largo*, *adagio* e *larghetto*. Talvez o mais famoso uso de *affettuoso* esteja no segundo movimento do 5.º Concerto de Brandenburg¹⁴⁹ de Bach: a formalidade e delicadeza deste movimento devem ser suficientes para explicar porque o termo saiu de moda no século XIX (FALLOWS, 2001, não paginado, t.n.).

O que podemos observar, inicialmente por exemplos retirados das sonatas de Lodovico Giustini, é que o termo faz referência à vocalidade dos trechos aos quais se refere. Giustini é o autor das *12 Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di marteletti* (*12 Sonatas para cravo com piano e forte comumente chamado de martelos*), de 1732, que correspondem às primeiras obras conhecidas explicitamente compostas para o fortepiano. Elas são estruturadas similarmente às suítes barrocas típicas, com movimentos de danças estilizadas. Giustini, ao longo dessas sonatas, utiliza diversas vezes a indicação *Affettuoso*, comumente em movimentos *alla siciliana*, derivados da larga utilização desse tipo característico de dança lenta, em compasso composto e predomínio de figurações pontuadas. Nas óperas barrocas as árias escritas nesse caráter são muito conectadas à atmosfera pastoril, e recorrentemente melancólicas. No século XVII torna-se relativamente comum a configuração de movimentos instrumentais lentos como *sicilianas*¹⁵⁰. A primeira aparição do termo nas sonatas de Giustini se dá no início da terceira:

¹⁴⁹ Curioso esse exemplo, considerando que esse concerto marca uma expansão no uso do teclado por parte de Bach, que adquire uma função tripla: continuísta, camerista e solista. A famosa cadência do primeiro movimento consiste em um rompante expressivo típico de concerto solista. O segundo movimento, de fato, é um belíssimo trio para flauta, violino e teclado, de caráter marcadamente lírico.

¹⁵⁰ Provavelmente o exemplo mais célebre de uma *siciliana* clássica no repertório para piano seja o *Adagio* do Concerto em lá maior K. 488 de Mozart, uma das passagens mais abertamente tocantes do compositor.



Lodovico Giustini
Sonata no. 3, 1º mov: Siciliana, Affettuoso (1732), c. 1-10

Curiosamente, Giustini utiliza o termo *canzone* para momentos marcadamente distantes da escrita vocal. Em suas sonatas, uma *canzone* consiste em um movimento de caráter imitativo e escrita mais pronunciadamente idiomática, como é o caso do movimento que sucede o anterior¹⁵¹:



Lodovico Giustini
Sonata no. 3, 2º mov: Canzone (1732), c. 1-14

Na sétima sonata mais um exemplo de associação do termo *Affettuoso* a uma *Siciliana*. Curioso notar a inversão da posição dessas duas indicações em relação ao primeiro movimento da terceira sonata, onde o termo *Siciliana* aparece acima. Isso pode denotar que, para Giustini, ambos os termos expressam bem o caráter do trecho, sendo complementares entre si, não

¹⁵¹ O mesmo ocorre sistematicamente nas Sonatas para cravo Op. 4 (c.1727) de Della Ciaja.

havendo uma hierarquia. Mais uma vez os contornos melódicos bem definidos evocam a atmosfera da vocalidade:



Lodovico Giustini
Sonata no. 7, 3º mov: Siciliana, Affettuoso (1732), c. 1-17

Apesar de haver ainda outros momentos nas sonatas nos quais Giustini anota *Affettuoso*, trazemos este último exemplo como um sinal de que a definição de Rousseau para o termo, estabelecida mais de três décadas após a composição destas obras, não se aplica ao uso que Giustini faz dele. Se para o filósofo o termo indica um andamento lento a meio termo entre *Andante* e *Adagio*, para Giustini não necessariamente. Nas *sicilianas* sim, mas no exemplo seguinte temos uma *Sarabanda*, tradicionalmente a mais lenta das danças comumente presentes nas suítes barrocas, em andamentos que correspondem já ao *Adagio* ou, a depender do caso, ainda mais lentos. Por outro lado, aqui a indicação *Affettuoso* não parece, do mesmo modo, referir-se a uma vocalidade da escrita, uma vez que o contorno melódico do trecho, com seus grandes saltos, tendência escalar e muitas notas repetidas, configura uma escrita muito mais tipicamente instrumental. Neste exemplo, portanto, *Affettuoso* refere-se antes a uma atmosfera geral mais intimista, não se conectando nem com a evocação vocal nem com um andamento específico:



Lodovico Giustini
Sonata no. 8, 1º mov: Sarabanda, Affettuoso (1732), c. 1-15

Podemos supor, enfim, que Giustini utiliza a indicação *Affettuoso* com acepções diferenciadas, a depender de outro termo que venha a ele atrelado, e também da escrita, seja esta mais ou menos caracteristicamente vocal.

Na quarta sonata de Agrell encontramos algo similar: um *Affettuoso* em uma *siciliana*, embora, aqui, apareça apenas a primeira indicação. Essa *siciliana* é um pouco menos evidente, mas ainda característica. A escrita desse trecho pode ser entendida como primordialmente vocal, muito embora perceba-se um grau mais acentuado de ornamentações. Tal característica, entretanto, vai ao encontro da prática da música galante já bastante em voga pelos meados dos setecentos, um estilo que tinha na ornamentação, inclusive vocal, um dos pilares expressivos, exatamente por se pretender uma música antes elegante do que propriamente reflexiva ou mesmo marcadamente discursiva:



Johan Joachim Agrell
Sonata no. 4, 2º mov: Affettuoso (1748) – c. 1-12

No segundo conjunto de obras para cravo de Geminiani, de 1762, encontramos este *Affettuoso*:



Francesco Geminiani

No. 6 do Segundo Livro de obras para cravo, 2º mov: Affettuoso (1762), c. 1-19

Nele podemos observar a veia lírica do compositor, que escreve uma melodia plenamente *cantabile*, utilizando, entretanto, o termo *affettuoso* para indicar o caráter e, por consequência, a vocalidade do trecho. Na segunda seção a mão esquerda, sem perder seu caráter de acompanhamento, inflexiona-se de modo mais marcadamente melódico, contrastando com uma quase coloratura da direita, dando à obra um caráter de dueto, enfatizando sua vocalidade:



Francesco Geminiani

No. 6 do Segundo Livro de obras para cravo, 2º mov: Affettuoso (1762), c. 14-36

Encontramos também em uma sonata de Thomas Arne (1710-1778), provavelmente o mais representativo compositor inglês do século XVIII, o uso do termo *Affettuoso*. Também aqui as características gerais do trecho evocam o caráter *cantabile*:



Thomas Augustine Arne
Sonata no. 6, 1º mov: Affettuoso (1756), c. 1-8

Em seu tratado de 1752, Quantz destina algumas páginas¹⁵² a tratar da questão do acompanhamento pelos teclados, e em suas explicações pontua mais enfaticamente a importância das dissonâncias para a expressividade geral da música, e o papel das dinâmicas, fundamental em sua opinião, em dotar as dissonâncias de intensidades adequadas para cada situação. Quantz explica que um bom acompanhamento do teclado é algo de grande importância e dificuldade, que exige do músico conhecimento e sensibilidade, e que parte dos desafios da realização de um acompanhamento de qualidade reside na adequada execução das dinâmicas, levando em conta as dissonâncias de cada trecho. Com o propósito de clarear sua exposição, a certo ponto ele apresenta uma composição com uma linha melódica e outra de baixo contínuo, nesta última anotando cuidadosamente as diversas gradações de intensidade que o tecladista deveria utilizar no acompanhamento, para dotar as dissonâncias de expressão mais adequada e valorizar a música como um todo. O mais curioso é que essa composição apresentada traz a indicação de *Affettuoso di molto*, em *Adagio*. Quantz apresenta uma música de caráter marcadamente lírico com uma indicação *affettuoso* no superlativo, provavelmente como um clamor para que o tecladista utilize o máximo de sua

¹⁵² Cf. Quantz, 2001, p. 250-294.

5.2.2.2 *Dolce*

No *Dicionário* de Rousseau há duas referências diretas à significação do termo *dolce*. A primeira aparece no verbete *D.*, que é explicado desta maneira:

D., Esta letra significa, na música francesa, a mesma coisa que P em italiano, ou seja, doce. Os italianos também a usam às vezes para o termo *dolce*, e esta palavra, doce, é não apenas uma oposição a forte, mas também a rude (1779, p. 114, t.n.).

Já no verbete *Dolce* a explicação está como segue:

DOLCE, Essa palavra, em música, é oposta a forte, e é escrita acima das linhas na música francesa e abaixo na italiana, quando desejamos a diminuição do ruído, moderando e adocicando a veemência do som, como no eco e em partes do acompanhamento. Os italianos frequentemente escrevem piano no mesmo sentido; mas seus críticos musicais declaram que não se trata de termos sinônimos, e que é algo abusivo que a maioria dos autores os utilize como se fossem. Segundo eles, piano significa apenas a moderação do som, uma diminuição do ruído; mas *dolce* denota, além disso, uma maneira de tocar piu suave, mais docemente, com maior unidade, correspondendo quase à palavra *louré* em francês. O *dolce* tem três divisões, as quais precisamos conhecer, sendo elas o meio toque, o doce, e o muito doce. Entretanto, ainda que tais divisões aparentem estar unidas, um conjunto muito bem executado assegura que elas permaneçam distintas e sensíveis (1779, p. 143-144, t.n.).

Tendo como parâmetro a prática atual, a diferenciação proposta por Rousseau parece ao mesmo tempo óbvia e ambígua, uma vez que o termo *dolce* não necessariamente comporta em si mesmo uma obrigatoriedade de execução em *p*, ao mesmo tempo em que essas duas indicações nos parecem naturalmente diferentes em suas aplicabilidades. Se o filósofo levou demasiadamente em conta as observações dos críticos italianos sobre a prática de seus compatriotas compositores em relação à utilização dos dois termos como sinônimos, ao menos o trecho a seguir, da sexta sonata de Giustini, contradiz ao mesmo tempo aos críticos e a Rousseau, uma vez que o compositor além de utilizar ambos os termos em sequência, o que implica em uma diferenciação entre eles, guarda o termo *dolce* como único indicador geral do

caráter do trecho, sem qualquer indicação sobre andamento. É possível, assim, admitir que no exemplo seguinte Giustini utilize este termo da mesma maneira que Marcello, C. Ph. E. Bach e Vanhal utilizam *Cantabile* nos exemplos anteriormente citados, ou seja, como um indicativo relacionado à vocalidade do trecho, de modo que o andamento deverá ser ajustado para que se atinja o efeito cantante. A primeira implicação disso seria a adoção de um andamento cômodo que trate as figurações pontuadas como elementos dramáticos, e não de agitação, e que, da mesma forma, valorize a tensão gerada pelas pausas nos dois primeiros compassos, as quais retornarão na seção seguinte, de maneira ainda mais enfática. Observemos, também, a maneira com que Giustini se vale dos efeitos de contraste dinâmico nesse contexto dramático:



Lodovico Giustini
Sonata no. 6, 3o mov: Dolce (1732), c. 1-8

Uma similar utilização de contrastes dinâmicos encontramos, curiosamente em uma obra para cravo, na *Sonata* Op. 3 no. 4¹⁵⁴ de Anton Steffan (1726-1797), compositor tcheco que ficou conhecido em vida como um dos mais brilhantes cravistas de Viena, e hoje é creditado como um dos criadores do próprio estilo vienense. Segundo Picton, Steffan

[...] é reconhecido pela importância histórica de suas coleções de lieder, as primeiras desse tipo publicadas em Viena, mas sua real significância reside na música para teclado, a qual abarca toda sua vida criativa. Os divertimentos e sonatas do primeiro período, anterior a 1765, já mostram o domínio da nova maneira

¹⁵⁴ As sonatas Op. 3 de Steffan foram publicadas em três partes com três sonatas cada, nos anos 1763, 1766 e 1771, sendo que a última parte se perdeu. A sonata referida é a primeira da segunda parte, sendo, portanto, a quarta na sequência. Por esse motivo adotamos a numeração Op. 3 no. 4, embora ela não seja assim objetivamente referida na partitura.

italiana e um talento para ideias criativas trabalhadas em algumas peças visionárias. A introdução lenta em tonalidade menor de uma sonata de 1763 foi o protótipo para exemplos posteriores em sonatas e concertos. Ștěpán estabeleceu com firmeza um estilo pessoal colorido, e com as publicações dos anos 1770, todas obras substanciais em quatro movimentos, produziu algumas das mais interessantes sonatas vienenses. Seu idioma tecladístico é caracterizado por uma textura densa, animada por uma escrita em partes complexa, configurações temáticas intrincadas e vitalidade e ímpeto rítmicos impressionantes (2001, não paginado, t.n.).

No primeiro movimento de sua sonata, um *Adagio non molto e Cantabile*, o qual funciona como introdução ao movimento rápido que segue, o compositor anota *dolce* em um trecho de clara mudança da textura do acompanhamento (c. 38), que com figuração de colcheias constantes passa a funcionar mais claramente como apoiador da melodia, a qual também neste ponto se torna mais marcadamente lírica. Os compassos que precedem a pequena seção em *dolce* trazem as indicações de contrastes dinâmicos às quais nos referimos:



Anton Steffan
Sonata Op. 3 no. 4, 1º mov: Adagio non molto e Cantabile (1766), c. 28-49

Um indicativo de que o termo *dolce* não necessariamente se refere à doçura de um trecho musical, mas muitas vezes a seu caráter cantante, encontramos em obras que trazem o termo, mas cujo caráter não se relaciona diretamente à doçura. De fato, toda música de natureza doce se relaciona ao

canto, mas nem tudo o que é cantante é obrigatoriamente doce. Exemplo disso é a *Sonata* em fá maior de Haydn, cujo segundo movimento traz a indicação, mas seu caráter é antes dramático do que *dolce*. Esse drama em fá menor, para ser plenamente realizado, necessita de uma condução melódica atenta:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:23, 2º mov: Adagio (1773), c. 1-5

Perto do fim do século, encontramos dois exemplos de utilização de *dolce* na *Sonata* Op. 49 no. 1 de Beethoven, uma das sonatas conhecidas como *facile* dentre as 32 do compositor. Primeiramente na reexposição do primeiro movimento, quando o segundo tema volta no tom principal. Em sua primeira apresentação, em si bemol maior, esse tema não recebeu a indicação de *dolce*, o que pode implicar que sua reapresentação na relativa menor tenha sido concebida com um caráter mais marcadamente melodioso:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 49 no. 1, 1º mov: Andante (1797), c. 78-83

Composta no mesmo ano, a Sonatina no. 3 de Clementi traz também um exemplo de *dolce* em seu movimento lento. Uma vez mais, o *dolce* parece querer iluminar a natureza lírica do tema:



Muzio Clementi
Sonatina Op. 36 no. 3, 2º mov: Un poco Adagio (1797), c. 1-10

A *doçura* de um trecho musical conecta-se, tradicionalmente, ao lirismo. Uma voz cantada que fosse qualificada como *doce* poderia sê-lo também por um timbre agradável, mas antes de tudo assim seria considerada se o canto fosse suficientemente *legato* e bem conduzido, mais do que propriamente um canto suave. Assim, um trecho musical *dolce* necessitará comportar-se como uma voz em pleno *legato* e com boa condução.

5.2.2.3 *Espressivo/Con espressione*

Como vimos anteriormente, o ideal de expressão da música dos séculos XVII e XVIII consistiu, em essência, na música vocal: a palavra nela contida replicava a realidade, algo fundamental que possibilitava o mover de afetos, o desenvolvimento retórico da música e a dramaticidade. Na música instrumental ser expressivo significava aproximar-se ao máximo da voz, na composição e na execução, de modo que a busca pelo lirismo nos instrumentos era realizada de maneira constante. Assim, uma indicação como *espressivo* ou *con espressione*, a partir desse contexto, era algo bastante claro aos intérpretes daquele momento, significando um pedido do compositor para que o instrumentista executasse o trecho de uma maneira tão expressiva quanto uma voz executaria.

Na *Sonata* em mi bemol, Hob. XVI:49, escrita entre 1789 e 1790, Haydn, após uma primeira seção *cantabile*, desenvolve uma seção contrastante bastante dramática, com arpejos insistentes que dividem

figurações nos registros extremos, com um soprano suplicante. Após a repetição dessa primeira seção interna, as súplicas, antes entrecortadas por pausas, se transformam em um fluxo lírico bastante intenso no início da casa 2, no melhor estilo haydniano. Exatamente nesse ponto (c. 67) surge a indicação *espressivo*, que, no contexto do *cantabile* indicado como caracterizador geral do movimento, funciona como um intensificador da natureza vocal do trecho:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:49, 2º mov: Adagio cantabile (c.1789), c. 66-74

Uma das maiores realizações de Haydn no repertório para fortepiano é seu conjunto de variações sobre um tema duplo, o famoso *Andante com Variações*, de 1793. No primeiro tema, em fá menor, tudo é lirismo, ainda que uma parte constituinte sua seja uma sequência de dez notas fá repetidas, algo que foge das recomendações tradicionais da escrita vocal. O conjunto, porém, evoca fortemente a vocalidade, seja pela melodia principal, seja pelos acompanhamentos lamentosos com forte inclinação melódica. As indicações de *espressivo* aparecem nos pontos nos quais o tema principal ecoa na mão esquerda (c. 7) com lirismo acentuado e, na segunda seção, volta variado uma terça menor acima de sua exposição inicial (c. 13), conferindo-lhe um ar algo mais dramático. Trata-se de uma obra particularmente difícil em relação ao estabelecimento do andamento, pois a indicação de *Andante* mostra-se demasiado genérica para sua caracterização dramática. A lógica da voz precisa

ser constantemente evocada pelo intérprete, e a expressividade das várias figurações das variações que se seguem deve também ser levada em conta no estabelecimento de um andamento adequado. Outra dificuldade consiste no equilíbrio entre os aspectos homofônicos e contrapontísticos do conjunto: trata-se, em princípio, de uma melodia acompanhada, mas as divisões de vozes da mão esquerda (e posteriormente na direita, quando ocorre a inversão de papéis) deixam claras algumas intenções de textura diferenciada por parte de Haydn. Mais uma vez faz-se necessário compreender os caminhos das vozes, e em que medida determinados acompanhamentos alçam-se à categoria de importância de melodia que correrá em paralelo à principal, ainda que momentaneamente. Trata-se de uma escrita repleta de enigmas e decisões a serem tomadas pelo intérprete, o qual só poderá solucioná-los levando em conta a intrínseca vocalidade do trecho.

Joseph Haydn
Andante com Variações Hob. XVII: 6 (1793), c. 1-14

Por essa época, próxima da morte de Mozart e em que Haydn, no auge da maturidade, compunha definitivamente para o fortepiano, a linguagem clássica da música instrumental havia atingido um alto patamar

de expressividade, e os grandes compositores de música vocal haviam desenvolvido um acurado estilo cantante repleto de lirismo, particular e vastamente representado no repertório para teclas.

Contemporâneo de Mozart, Domenico Cimarosa (1749-1801) foi também um compositor grandemente voltado para a música vocal, especialmente a ópera. Hoje ele é mais comumente lembrado por sua ópera mais famosa, *Il matrimonio segreto* de 1792, mas deixou uma série de pequenas sonatas para teclas, ao estilo das de Scarlatti, em um único movimento. Em sua *Sonata* em sol menor não há qualquer indicação além de um *espressivo*. As figuras pontuadas, bastante presentes, são recorrentemente baseadas no arpejamento típico da idiomática das teclas, o que distancia a escrita de uma vocalidade mais plena; ainda assim o lirismo transborda, e os trechos mais cantantes deixam entrever o prenúncio da própria escrita vocal de Bellini. O andamento da sonata será definido a partir do caráter das fusas, que não poderão soar afobadas ou virtuosísticas, para que não se perca o efeito de lirismo. Uma única indicação de *espressivo* resume toda a conceituação e todas as intenções primárias do compositor:



Domenico Cimarosa
Sonata em sol menor (sem indicação de data), c. 1-8

Já na Sonatina no. 4 de Clementi, obra do final do século, encontramos um exemplo da indicação *con espressione*:



Muzio Clementi
Sonatina Opus 36 no. 4, 2º mov: Andante con espressione (1797), c. 1-8

Aqui Clementi, tal qual Cimarosa, se vale da simplicidade de acompanhamento tantas vezes encontrada em passagens de caráter marcadamente cantado. A linearidade rítmica, e por vezes de alturas, dos acompanhamentos – algo que encontramos em diversos contextos similares a este – parecem consistir em um recurso recorrentemente utilizado pelos compositores setecentistas para valorização da melodia. A utilização de tal recurso, por si só, em um contexto melodioso, já deve inspirar atenção aumentada à vocalidade do trecho. As indicações de crescendo e decrescendo nos primeiros compassos também chamam a atenção para a necessidade de uma condução mais cuidadosa, tal qual seria realizada por um bom cantor.

A categorização de *espressivo* como referência indireta à música vocal baseia-se apenas no termo em si, que não se conecta etimologicamente de maneira direta aos termos vinculados ao canto. No que se refere à significação, entretanto, a relação é tão clara quanto *cantabile*, considerando o contexto estético da época. Tornar a música *expressiva*, segundo a tradição setecentista, implica que o instrumentista emule a expressividade do canto, buscando ao máximo as propriedades cantantes do instrumento, amparado por uma escrita pensada nos mesmos termos.

5.2.3 Referências à música vocal pelo contexto

Ao longo da história da notação musical é possível observar o gradual aumento de detalhamento das informações disponíveis por meio dos códigos musicais e, a partir de certo ponto, a extrapolação das informações para o campo da linguagem escrita. Vários dos termos utilizados na prática cristalizaram-se como integrantes da terminologia oficial da música (em geral

indicadores de andamento e de expressão na língua italiana), e tantos outros foram utilizados livremente pelos compositores, cada vez mais frequentemente em língua vernácula e com cada vez maior precisão.

Apesar de toda a terminologia disponível, entretanto, o que encontramos mais comumente no repertório tradicional são obras que trazem apenas a indicação de andamento base, sendo que no Barroco nem mesmo tais indicações apareciam de maneira corrente, cabendo aos intérpretes as definições de andamentos por meio da escrita pura. Essa prática, aliás, foi enfraquecida provavelmente pelo excesso de indicações que as músicas passaram a apresentar a partir do século XIX, tornando os intérpretes, em geral, reféns de tabelas de correspondências entre andamentos e indicações metronômicas, e também das instruções de professores. O fato é que, apesar da importância de informações sobre épocas, contextos e compositores, o documento maior, disponível ao intérprete do repertório tradicional, continua sendo a partitura.

Uma das habilidades necessárias ao intérprete, responsável pela decodificação da partitura e pela tomada de diversas decisões interpretativas, é identificar os variados caracteres dos elementos de escrita. No caso das teclas, tal tarefa provavelmente é ainda mais árdua, uma vez que aos teclados foi destinado o papel de receptor de absolutamente todas as tendências e influências de escrita ao longo dos três séculos da prática tonal comum, de modo que no repertório para teclas, e mais enfaticamente no repertório para piano, estão expressos variados tipos de escrita, que fazem referências a outros instrumentos, à orquestra, ao quarteto de cordas tradicional, à dramaticidade operística e à vocalidade em geral, tudo conectado e estruturado por códigos idiomáticos próprios dos teclados. Lembrando as palavras de Schenker:

Deve-se considerar que a textura pianística frequentemente inclui elementos orquestrais; para dominar tais exigências melódicas e harmônicas, muito mais habilidades são necessárias do que para a linha puramente horizontal do violino ou parte vocal.

Uma compreensão real do piano exige que o intérprete permaneça próximo dos instrumentos de cordas e da voz, bem como da orquestra. A dificuldade inerente a tal abordagem,

entretanto, fez com que pianistas disfarçassem suas lacunas, compensando uma inabilidade com uma maneira de tocar que foi apresentada como um estilo pianístico novo e especial (2000, p. 7, t.n.)¹⁵⁵.

Assim, torna-se imprescindível ao intérprete familiarizar-se com todas essas facetas do repertório tradicional, a fim de tornar-se apto a reconhecê-las nas escritas diferenciadas no repertório para teclado.

O século XVIII nos legou um precioso corpo de obras para teclas, tendo sido os instrumentos de teclado os instrumentos pessoais de grande parte dos compositores, e abordado muitas vezes largamente por outros tantos que se dedicavam mais a gêneros vocais ou a outros instrumentos. Nesse extenso repertório encontramos uma vastidão de exemplos de trechos de caráter vocal em andamentos lentos, especialmente a partir da popularização do fortepiano ao longo do último terço do século, e tais exemplos são ainda mais vastos quando não consta, neles, qualquer outra indicação além do andamento. Estando nosso foco na vocalidade e no lirismo dos andamentos lentos, observaremos agora, portanto, exemplos de obras que não trazem qualquer indicação, direta ou indireta, de conexão com o canto, e em alguns casos nem mesmo uma indicação de andamento, restando-nos reconhecer o apelo à vocalidade unicamente por meio da escrita.

Bach pai, um compositor largamente mais versátil do que o senso comum permite conceber, apesar do gosto pelo contraponto – em geral expresso em sua música instrumental – interessava-se pela música italiana de seu tempo. Prova disso, acima de tudo, está em sua escrita tantas vezes lírica *all'italiana*, e também pelas referências diretas ao repertório daquelas terras, como se dá no *Concerto Italiano* – um engenhosíssimo concerto grosso com todas as partes adaptadas para um único teclado –, bem como pelas transcrições para teclado solo, ou teclado e orquestra, de concertos de compositores como Vivaldi, Marcello e Torelli. No *Concerto Italiano*, obra de 1735, o lirismo da voz solista é a base do segundo movimento:

¹⁵⁵ Como exemplo de trabalho que trata destas questões explicitadas por Schenker, indicamos nossa dissertação de mestrado (BIANCOLINO, 2008), na qual realizamos o estudo da escrita pianística de Schubert, no contexto do ciclo de canções *Winterreise* (*Viagem de Inverno*), buscando compreender as diversas referências realizadas pelo compositor a escritas de outros instrumentos, especialmente cordas, metais e orquestra.

2. Andante



Johann Sebastian Bach
Concerto Italiano, para teclado solo, BWV 971, 2º mov: Andante (1735), c. 1-10

Uma escrita ainda mais marcadamente vocal encontramos no segundo movimento de uma adaptação feita por Bach de um concerto para violino de Vivaldi. Comparando as duas obras constatamos que Bach transfigura a melodia original, mais simples, em uma melodia com floreios necessários à ambientação acústica do cravo e seus decaimentos sonoros, mas que, ainda assim, mantém o lirismo. Os floreios, de fato, aproximam-se em algum grau das ornamentações vocais típicas de reexposição da primeira parte nas tradicionais árias *da capo*, a principal forma de ária do barroco. Bach também acrescenta um interlúdio “orquestral” que só aparece no original vários compassos à frente, provavelmente para valorizar as intervenções melódicas. A seguir a linha original do violino solista de Vivaldi e a correspondente adaptação de Bach:



Antonio Vivaldi
Concerto para violino RV 316^a, Op. 4 no. 6, *La Stravaganza*, 2º mov: Largo (c. 1712), c. 1-9



Antonio Vivaldi/Johann Sebastian Bach
Concerto BWV 975, para teclado solo, 2º mov: Largo (c. 1713), c. 1-11,
baseado no Concerto para violino RV 316^a, Op. 4 no. 6, *La Stravaganza*¹⁵⁶

Ainda outro exemplo de Bach, e provavelmente um de seus momentos instrumentais mais pronunciadamente dramáticos, o oitavo *Prelúdio* do primeiro volume de *O Cravo Bem Temperado* também não traz qualquer indicação, apenas um soturno tom de mi bemol menor e uma melodia entrecortada por pausas. A vocalidade aqui é mais estilizada do que nos exemplos anteriores, mas a atmosfera geral é de profundo lirismo. Tanto o acompanhamento consideravelmente estático e demasiado próximo da melodia, quanto uma clara necessidade de diferenciação de vozes que utilizam seguidamente uma mesma tecla (o dó bemol dos dois primeiros tempos do segundo compasso), nos fazem crer que se trata de uma escrita muito mais apropriada ao clavicórdio do que ao cravo:

¹⁵⁶ É bastante oportuno observar que Bach realizou sua transcrição a partir de cópias manuscritas do concerto de Vivaldi, uma vez que este só teve seu conjunto de concertos *La Stravaganza* editado em 1716, cerca de quatro anos após a composição. A transcrição de Bach data de cerca de apenas um ano após a composição do italiano, algo que nos dá uma boa ideia do grau de trocas de informações em solo europeu naquele tempo, e também do quanto o *Kantor* de Leipzig apreciava a música pronunciadamente lírica e homofônica de seu tempo.



Johann Sebastian Bach
Prelúdio no 8 BWV 853, O Cravo Bem Temperado, Livro I (1722), c. 1-8

Um outro momento de intenso lirismo de Scarlatti encontramos em sua sonata em si menor, à qual poucas se comparam nesse sentido. Claramente estruturada sobre quatro vozes, duas delas, entretanto, se destacam em termos de melodismo, e a escrita contrapontística entre elas resulta em algo como um dueto. Nenhuma indicação de andamento é dada, ele deverá ser definido pelo caráter sério do tom de si menor, pelas construções melódicas e pela malha em contraponto suave:



Domenico Scarlatti
Sonata K. 87 (1720-25), c. 1-17

Contemporâneo exato de Bach, Scarlatti e Giustini, Georg Friedrich Händel (1685-1759), além de compositor e empresário bem-sucedido, foi muito conhecido por sua destreza ao cravo e ao órgão. Hoje, suas obras para

teclas permanecem bem menos divulgadas do que sua extensa obra vocal e suas suítes orquestrais, com exceção, talvez, dos concertos para órgão. No *Menuet* da Suite HWV 434 encontramos um precioso exemplo da maleabilidade da música barroca, que pode adquirir facetas e cores diversas de acordo não só com os instrumentos que são utilizados, mas também – e talvez principalmente – pelas concepções dos intérpretes. Apesar de consistir em uma dança tradicional das suítes barrocas, esse minueto em sol menor permite uma leitura absolutamente lírica do intérprete, devido à sua escrita. Tocado em um fortepiano, por exemplo, é possível reduzir um pouco o andamento para desenvolver uma condução melódica mais cuidada, e, assim, a peça se transforma de uma dança algo banal em uma quase ária, repleta de lirismo. Uma vez mais, apenas o contexto geral permitirá ao intérprete perceber a veia cantante da obra:



Georg Friedrich Händel
Suite HWV 434, 4º mov: Menuet (1733), 1-19

Exatamente o mesmo ocorre em um minueto de Johann Schobert (c. 1735-1767), compositor que também representou uma influência ao jovem Mozart, o qual adaptou ou citou obras para teclado de Schobert em algumas de suas composições (TURRENTINE, 2001b, não paginado). Neste, que é o terceiro movimento de sua *Sonata* Op. 14 no. 3, encontramos uma escrita

pronunciadamente lírica, a qual – como ocorre no minuetto de Händel – pode ter seu aspecto dançante menos valorizado, em prol de uma maior exploração da vocalidade da obra:



Johann Schobert
Sonata Op. 14 no. 3, 3º mov: Menuetto grazioso (1761-1767), c. 1-12

De fato, esse *menuetto* parece prenunciar os arroubos líricos e intimistas das mazurcas de Chopin. Especialmente em sua segunda seção o apelo a um instrumento dinamicamente responsivo parece maior, uma vez que a escrita adquire um aspecto mais contrapontístico.



Johann Schobert
Sonata Op. 14 no. 3, 3º mov: Menuetto grazioso (1761-1767), c. 15-25

Embora o frontispício da edição das sonatas Op. 14 de Schobert indiquem obras *para cravo* (*pour le clavecin*), e embora não haja qualquer indicação de dinâmicas em nenhuma das seis sonatas, a escrita de certos trechos, como a desse minuetto, revela a busca por uma expressividade calcada em

delineamentos melódicos e estabelecimento de hierarquias na malha contrapontística, os quais só eram plenamente realizáveis em um clavicórdio ou em um fortepiano.

Zipoli, em sua segunda *Sonata* para cravo do conjunto de *Sonate d'intavolatura* traz o terceiro movimento em forma de sarabanda, um dos movimentos lentos típicos das suítes e sonatas barrocas, em geral destinados aos momentos mais intimistas dessas composições. Esse exemplo não foge à regra: apesar da exploração de saltos de quinta justa que advêm do primeiro motivo, o trecho permanece caracteristicamente vocal, com suas figurações lamentosas tendendo à circularidade. Entre os compassos 6 e 11 a linha do tenor estabelece um belo *cantabile* em contraponto à melodia principal. Outro exemplo da veia lírica de Zipoli, essa sarabanda desenvolve seu lirismo de maneira mais intimista por meio de uma certa linearidade das semicolcheias, enquanto que na *Aria* da primeira sonata, anteriormente citada, o lirismo apresenta um caráter um tanto mais rebuscado e altivo:



Domenico Zipoli
Sonata no. 2, 3º mov: Sarabanda, Largo (1716) – trecho completo

Compositor de vida longa para os padrões setecentistas, e considerado como um importante representante do estilo pré-clássico, Baldassare Galuppi (1706-1785) compôs uma série de sonatas para teclas que ainda hoje aparecem ocasionalmente no repertório. Galuppi tinha uma inclinação pronunciada ao melodismo, talvez pela sua extensa produção de ópera e música sacra, algo que se refletiu em sua obra para teclas. Um bom exemplo é o *Largo* de sua sonata Op. 1 no. 3, na qual uma linha melódica

pronunciadamente lírica destaca-se de um acompanhamento de caráter estático em semicolcheias, que deve ser executado de maneira absolutamente discreta, com especial atenção às dissonâncias (c. 2), para que soe da maneira mais suave possível:



Baldassare Galuppi
Sonata Op. 1 no. 3 (1756), c. 1-8

O tema inicial do *Fandango* de Antonio Soler (1729-1783), que funciona como introdução às diversas figurações formadas sobre acompanhamentos que se repetem incessantemente, e que voltará no encerramento da peça, possui caráter melodioso e lírico, e tal efeito é conseguido por um tratamento agógico mais livre e um andamento mais calmo do que o da dança que se segue, além da delineação melódica. O título da obra basta para definir o caráter geral da peça, dançante e cheia de vivacidade, mas a introdução possui um caráter diferenciado, cabendo ao intérprete identificar seu apelo cantante e delineá-lo nesse sentido:



Antonio Soler
Fandango R. 146 (sem indicação de data), c. 1-10

Ao longo do século XVIII configurou-se lentamente o que hoje chamamos de *estilo clássico*, a partir do estabelecimento de novas práticas e novas maneiras de pensar a arte musical. Como nos lembra Rosen:

O estilo clássico aparece inevitavelmente apenas após o evento. Olhando para o passado, hoje, podemos entender sua criação como algo natural, não como um fruto do estilo precedente (em relação ao qual ele parece mais com um salto, ou uma quebra revolucionária), um passo na progressiva realização da linguagem musical que existiu e se desenvolveu desde o século XV. À época nada poderia ter parecido menos lógico; o período entre 1750 e 1775 foi marcado pela excentricidade, experimentações de tentativa e erro, resultando em obras que ainda hoje são difíceis de aceitar devido às suas estranhezas. Ainda assim, cada experimento que ocorreu, cada desenvolvimento estilístico que se tornou uma parte integrante da música pelo meio século seguinte ou mais, foi caracterizado por sua aptidão a um estilo dramático baseado na tonalidade (1998, p. 57, t.n.).

Essa *aptidão a um estilo dramático*, que Rosen define como uma espécie de condição *sine qua non* da música do Classicismo, não importando as diversas tendências estilísticas que se fundiam naquelas décadas, pode ser entendida como o vínculo de toda a arte musical com a ópera, a realização dramática máxima no universo sonoro. Daí depreende-se que essa condição primeira da música da segunda metade dos setecentos vincula-se diretamente ao universo da música vocal, e que a antiga busca pela expressão retórica da união entre sons musicais e palavras passa a transfigurar-se em uma busca pela dramaticidade ao longo do século XVIII. Assim, o melodismo clássico é, em última instância, um melodismo repleto de drama.

Um patente exemplo disso encontramos no *Andante* da *Sonata* Op. 2 no. 1 de Eckard, um compositor que viria a influenciar o estilo do jovem Mozart. Aqui vislumbramos prenúncios da fluidez lírica que banhará em breve os movimentos lentos do gênio de Salzburg. Eckard mescla uma verve vocal a uma lógica de escrita instrumental idiomática, um amálgama que ganha unidade pelo prudente uso do baixo de Alberti, recursos que também serão recorrentes em passagens líricas de Mozart:



Johann Gottlieb Eckard
Sonata Op. 2 no. 1, 2º mov: Andante (1764), c. 1-19

Outro bom exemplo da busca melódica do Classicismo, em sua ânsia dualista pelo lirismo e pelo drama, observamos nos compassos de abertura do segundo movimento do *Concerto* em dó maior de Antonio Salieri (1750-1825), obra da juventude, e muito provavelmente escrita já para o fortepiano, pois traz, especialmente nos movimentos rápidos, indicações de contrastes dinâmicos na mesma frase, o que não poderia ser atingido nem mesmo em um cravo com dois manuais, pois não haveria possibilidade de mudar de um para outro. Este *Larghetto* em lá menor não oferece outra possibilidade de execução, a não ser aquela baseada em grande lirismo. Trata-se de uma *siciliana*, apesar de não haver a indicação, tal qual a que Mozart usará em seu Concerto no. 23 na década seguinte:



Antonio Salieri
Concerto em dó maior, 2º mov: Larghetto (1773), c. 1-8

As sicilianas eram tradicionalmente utilizadas para a evocação de atmosferas pastoris, contemplativas ou melancólicas, inclusive na ópera. Provavelmente por tal razão elas tenham sido tão frequentemente utilizadas como estruturação rítmica de movimentos lentos no século XVIII, e mesmo posteriormente. São peças naturalmente voltadas ao lirismo, intensamente

melodiosas, mantendo a reminiscência de uma dança lenta. Além dos exemplos de Giustini e Agrell expostos anteriormente, podemos citar também este exemplo do Padre Martini (1706-1784), que foi responsável pela educação de uma nova geração de compositores, sendo que mesmo Johann Christian Bach e Mozart passaram por suas mãos. Como na siciliana não nomeada de Salieri, uma pronunciada preocupação com a condução melódica constituirá a base da expressividade do movimento:



Giovanni Battista Martini
Sonata no. 9, 3º mov: Siciliana-Adagio (1742), c. 1-6

Kozeluch, um importante e pouco abordado representante do classicismo vienense, foi bastante prolífico, e nos deixou dezenas de sonatas para piano, além de concertos e diversas peças individuais. Quinze anos mais novo do que Haydn, seu tempo de vida correu em paralelo à deste, e abarcou toda a existência de Mozart, e grande parte das de Beethoven e Schubert. Sua fama como compositor fez com que suas obras fossem difundidas por toda a Europa, e certamente foram muito acessíveis aos classicistas mais conhecidos. Em suas composições percebemos uma série de atmosferas, tipos de discurso e técnicas de escrita que recorrentemente hoje associamos aos nomes mais celebrados do período. Um exemplo é o *Largo* introdutório da *Sonata* Op. 38 no. 3, que traz um gosto pré-schubertiano. Após alguns compassos de caráter mais harmônico, inicia-se uma pequena seção lírica com os elementos tradicionais: a mão esquerda realiza uma base com texturas de semicolcheias e ritmo harmônico lento, enquanto a direita entrega-se a uma melodia amplamente ornamentada, em um claro estilo operístico. Nada além da própria escrita indica tal intensa conexão com a vocalidade:



Leopold Kozeluch
Sonata Op. 38 no. 3, 1º mov: Largo (1793), c. 8-12

Os nomes de Haydn e Mozart, os mais festejados representantes do estilo clássico, são obrigatórios à abordagem deste amplo contexto, esteja o foco no Classicismo como um todo, nas características primordiais de seu estilo, ou na confluência entre música vocal e instrumental. As obras para teclas desses dois compositores, cuja essência relaciona-se mais com o fortepiano do que com o cravo, constituem um corpo documental da maior relevância para o dimensionamento das propriedades cantantes do piano, e podem ser consideradas como a realização clássica máxima das pretensões de Cristofori ao criar seu instrumento.

Haydn, um grande e hoje pouco referido compositor de música vocal, expôs sua veia lírica de maneira contínua em sua música para teclado. Os movimentos lentos de suas obras instrumentais, tais quais os de Mozart e Beethoven, são monumentos erigidos ao canto, a manifestação musical que todos eles tinham como a mais cara e expressiva, um verdadeiro e perene ideal para toda a música. Um exemplo da inclinação cantante da escrita de Haydn observamos no *Adagio* de sua *Sonata* Hob. XVI:39. O movimento todo é tomado pelo lirismo, mas particularmente a volta em modo menor do segundo tema, na segunda seção, remete o ouvinte a um típico ambiente sonoro instrumental emulador dos dramas operísticos que percorriam o imaginário desses compositores:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:39, 2º mov: Adagio (1770-75), c. 24-28

Se fosse necessário eleger o maior representante da convergência entre música vocal e instrumental no século XVIII, muito provavelmente o nome de Mozart seria um dos mais votados. Acima de tudo um dos maiores operistas da História da música, além de compositor de extenso corpo de música sacra, Mozart desenvolveu um senso de teatralidade transmutada em música que inundou toda a sua produção, e na sua música instrumental, via de regra, a vocalidade está presente em elevado grau. Naturalmente o compositor desenvolveu seu estilo instrumental cantante de modo mais intenso e rebuscado nas teclas, sendo inicialmente o cravo e logo o fortepiano vienense – além do íntimo clavicórdio – seus veículos mais imediatos, cotidianos e pessoais de expressão instrumental. Suas inúmeras obras para teclado solo, em particular suas sonatas, nos mostram sua veia lírica a todo instante, e de maneira transbordante nos andamentos lentos. Qualquer sonata poderia servir de exemplo; trazemos aquela que é comumente classificada como *facile* e muito abordada por estudantes iniciantes de piano: trata-se da *Sonata* em dó, K. 545. A escrita aparentemente simples e didática revela, porém, um compositor absolutamente maduro, o que se atesta pela economia de recursos em paralelo à grande expressividade alcançada. O segundo movimento, *Andante*, representa uma mescla absolutamente funcional de um pleno *cantabile* vocal com elementos conectores mais típicos

da escrita instrumental (como as semicolcheias do compasso 7). O largo uso do baixo de Alberti, que poderia ser considerado um recurso *clichê*, pelas mãos de Mozart transforma-se em uma lição de economia de meios para uma finalidade de pleno ganho expressivo: as suaves semicolcheias da mão esquerda potencializam a sustentação das notas longas da melodia, aumentando a sensação de vocalidade, ao mesmo tempo que definem a atmosfera do trecho por meio de uma textura fluida. A atmosfera geral é de intenso lirismo, um legítimo canto sem palavras:



Wolfgang Amadeus Mozart
Sonata K. 545, 2º mov: Andante (1788), c. 1-9

Foi, entretanto, em seus concertos para piano que Mozart alçou seus maiores voos expressivos, estabelecendo um novo paradigma de instrumento solista, e explorando exaustivamente as possibilidades cantantes do piano, e não apenas nos andamentos lentos. Dentre seus 27 concertos podemos facilmente eleger várias obras primas de todo o repertório para piano e mesmo do repertório setecentista como um todo, e, sem dúvida, dentre elas está o vigésimo *Concerto*, em ré menor, K. 466, obra de dramaticidade ímpar e intenso lirismo. Seu segundo movimento traz apenas a indicação de *Romance* (ou *Romanza*, ou *Romanze*), o que de imediato deixa transparecer as intenções de Mozart em relação ao caráter intimista e poético do movimento. Este se inicia apenas com o solista, que de imediato estabelece uma atmosfera de delicadeza, com um tema marcadamente *cantabile* que em seguida é imitado pela orquestra:



Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 20 K. 466, 2º mov: Romanze (1785), c. 1-7

Após mais um diálogo entre solista e orquestra, inicia-se uma nova seção que corresponde, provavelmente, a um dos momentos mais intensamente líricos e vocais de toda a produção para piano do compositor. Neste ponto Mozart pretende que o instrumento assuma seu papel de solista da maneira mais plenamente lírica: um longo discurso melódico se desenrola na região mais cantante do teclado, a mão esquerda apenas apoiando a harmonia, em geral a cada compasso, juntamente com violoncelos e contrabaixos; violinos e violas acompanham com discretas colcheias em notas repetidas, o que valoriza ainda mais o “canto” do solista:



Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 20 K. 466, 2º mov: Romanze (1785), c. 40-51

O século XVIII assistiu a uma contínua e cada vez mais intensa busca pelo lirismo na produção para teclas, fato que os exemplos aqui expostos ajudam a constatar. Mesmo antes do fortepiano iniciar seu processo de popularização, a própria escrita para cravo – de maneira mais intensa nos repertórios italiano e germânico – dava claros sinais de que a vocalidade imperava no pensamento composicional. Não havendo, no cravo, uma possibilidade de realização completa da verve lírica, especialmente nos movimentos lentos, e sendo o clavicórdio demasiadamente intimista para execuções públicas, seria inevitável que um novo instrumento de grande porte, capaz de suprir essa lacuna, acabasse por dominar o cenário da música para teclado, tão logo alcançasse o conhecimento generalizado do meio musical e tivesse suficientes melhorias no mecanismo. O declínio do cravo a partir da segunda metade dos setecentos talvez seja o maior indicativo de toda uma nova busca expressiva da música, que de algum modo vinha sendo delineada desde o século anterior, por meio de um processo que terminou por coroar a invenção de Cristofori como a grande representante do repertório instrumental clássico-romântico.

5.3 ANDAMENTOS RÁPIDOS: LIRISMO IMPLÍCITO E VIRTUOSISMO VOCAL

Na seção anterior observamos as maneiras como a música para teclado setecentista mimetizou, nos andamentos lentos, a manifestação mais natural e idiomática da voz cantada, que é o melodismo puro. Há, entretanto, uma faceta menos óbvia do reflexo do canto na escrita para teclas no século XVIII, que se constata na produção instrumental como um todo, a qual diz respeito à imitação pelos instrumentos de uma escrita vocal virtuosística nos movimentos e trechos de andamento mais rápido.

A partir da decomposição dos elementos intrínsecos do canto monódico declamatório do início do Barroco, gradualmente, ao longo do século XVII, se estabeleceram os elementos que constituiriam a base formal da ópera e da música sacra no mínimo até meados do século XIX: o recitativo e a ária. Os recitativos, em princípio, eram utilizados para o avanço do enredo, enquanto nas árias os personagens momentaneamente refletiam sobre situações, sentimentos, dilemas etc. A depender do assunto abordado em determinada ária, seu caráter podia variar do melodismo pleno às coloraturas, essas últimas destinadas a sentimentos ou atitudes mais pontuais, como a fúria, a decisão, a indignação, em alguns casos a ironia etc. Também aos poucos, tornou-se corrente a contraposição dos elementos melódiosos e de coloratura em uma mesma ária, de modo que o recitativo funcionava como introdução à parte lírica da ária, e esta como introdução ao trecho final mais marcadamente virtuosístico, o qual, posteriormente, ficou conhecido como *cabaleta*. Na *aria da capo* barroca tais elementos comumente se contrapunham, sendo cada um deles destinado a uma de suas duas seções principais. Assim, ainda outro tipo de contraste entre escritas foi utilizado no delineamento da dramaticidade da música vocal barroca e clássica como um todo, ainda que tenham sido muito utilizadas também diversas árias e canções de caráter geral único.

As coloraturas, elemento bastante presente nas seções virtuosísticas das árias, consistem em longos melismas formados por figuras de menor duração, que abarcam poucas sílabas de palavras mais significativas do texto, as quais o compositor pretende valorizar com tal recurso. Nesse tipo de escrita, nem sempre a idiomática natural da voz – que prioriza graus conjuntos e saltos pequenos – é seguida, cabendo aos cantores lidar com elementos muitas vezes mais associados à escrita instrumental, como rápidas progressões (sequências) e saltos maiores e em maior quantidade. Mesmo a lógica da respiração, normalmente mais preservada pelos compositores nas melodias, é desafiada, impondo aos executantes a dificuldade extra de cantar longos trechos em um único fluxo de ar. A título de ilustração, seguem dois exemplos característicos de coloraturas utilizadas no Barroco tardio, por dois de seus maiores representantes:



Georg Friedrich Händel
Ária “Un pensiero nemico di pace”, do oratório *Il Trionfo del Tempo* (1707), c. 22-24 –
sem indicação de andamento



Antonio Vivaldi
Ária “Lo seguitai felice”, da ópera *L'Olimpiade* RV 725 (1734), c. 15-18 – Allegro non molto

Utilização extensiva de progressões e de figuras rápidas é o que Alessandro Scarlatti nos apresenta em vários trechos de sua *Toccata* de 1723.

É importante observar que tais elementos, entretanto, não definem o caráter de virtuosismo vocal de um trecho por si mesmos. É um quê de lirismo implícito que nos remete, de fato, ao universo da voz. Tais *cantos disfarçados* identificamos, normalmente, pelos delineamentos melódicos das notas que são naturalmente destacadas pelos desenhos, em geral notas mais graves ou mais agudas do que a média do conjunto de notas. Do mesmo modo, as informações harmônicas desses trechos também ajudam a realçar o lirismo que repousa nas entrelinhas. É exatamente o que ocorre nesse exemplo de Scarlatti pai:



Alessandro Scarlatti
Toccata per cembalo d'ottava stesa, 1º mov: Presto (1723), c. 70-80

Também em Zipoli, um compositor naturalmente voltado ao lirismo, observamos a mesma lógica em um trecho de sua segunda *Sonata d'intavolatura*. Aqui, além das progressões e notas realçadas do conjunto, a mão esquerda também contribui com o delineamento cantante do trecho a partir do compasso 33:



Domenico Zipoli
Sonata no. 2, 2º mov: Corrente-Allegro (1716), c. 27-42

Na *giga* da mesma sonata encontramos um exemplo similar. Aparentemente Zipoli guardava para as segundas seções de seus movimentos rápidos a configuração mais lírica de suas *coloraturas*. Nos compassos 14 e 15, e de 19 a 21, o intérprete pode enriquecer ainda mais o discurso musical realizando uma separação sutil de vozes, um jogo de perguntas e respostas, com as proposições ascendentes se iniciando nas anacruses, enquanto as respostas, mais curtas, são feitas pelos arpejos descendentes:



Domenico Zipoli
Sonata no. 2, 4º mov: Giga-Allegro (1716), c. 14-26

Em uma *giga* de um outro italiano, Giustini, é utilizado o mesmo princípio, e também na segunda seção, mas aqui de maneira menos extensa. O destaque das notas repetidas na mão direita (c. 13 e 14), nesse caso, se dá mais pela rítmica do que pelo destaque das alturas:



Lodovico Giustini
Sonata Op. 1 no. 1, 4º mov: Giga-Presto (1732), c. 10-14

Apesar dessas coloraturas instrumentais aparecerem de maneira recorrente nos movimentos rápidos das últimas décadas do Barroco, foram os compositores do Classicismo que, de fato, passaram a utilizar vastamente tal recurso. A trindade vienense naturalmente incorporou o elemento vocal virtuosístico da tradição barroca em suas obras vocais, adaptando-o à sua linguagem e propósitos expressivos, e também a suas obras instrumentais, especialmente as para teclado, que era o principal meio de expressão pessoal dos três grandes compositores. Nas obras clássicas, as referências ao virtuosismo do canto são utilizadas de maneira incorporada à dramaticidade do discurso, especialmente na forma clássica dramática por excelência, a forma sonata.

Na *Sonata* em dó menor de Haydn, um trecho em mi bemol maior, que aparecera ao fim da exposição do primeiro movimento, retorna no desenvolvimento em sua homônima menor, e rapidamente é conduzido a uma explosão lírica típica do compositor a partir do compasso 56, em uma sequência descendente de três fases e de ornamentação contínua, algo que, juntamente com o fluxo proporcionado pelo acompanhamento, oferece ao ouvinte a sensação de um *continuum* de lirismo, como que imitando uma *prima donna* em coloraturas dramáticas:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:20, 1º mov: Moderato (1771), c. 55-60

O tema principal do rondó da *Sonata* em mi menor de Haydn, apesar do andamento acelerado, mantém suas características de melodismo puro, tal qual acontece na maioria dos temas líricos das sonatas clássicas, em geral destinados a funcionar como núcleos dos tons contrastantes dentro da forma sonata:



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:34, 3º mov: Rondó-Vivace molto (ca.1781), c. 1-18

Mais à frente, uma das voltas desse tema aparece variado, de modo que especialmente sua segunda parte perde um tanto da *inocência* original, funcionando agora muito mais como uma coloratura, devido ao aumento do uso de notas rápidas, aos ornamentos e aos saltos. Seria a volta da mesma *prima donna* do imaginário de Haydn?



Joseph Haydn
Sonata Hob. XVI:34, 3º mov: Rondó-Vivace molto (ca.1781), c. 1-18

Nas sonatas de Mozart, diversos momentos remetem o ouvinte ao universo do virtuosismo vocal, com escritas mais literais e outras estilizadas em uma linguagem de caráter mais instrumental, como é o caso do terceiro movimento da *Sonata K. 330*, no qual observamos um trecho de natureza similar aos exemplos anteriores, mas inteiramente estruturado em arpejos:



Wolfgang Amadeus Mozart
Sonata K. 330, 3º mov: Allegretto (1783), c. 124-129

Nesse exemplo, a primeira nota da mão direita de cada compasso funciona como um ponto de apoio melódico, de modo que todas as tercinas anteriores

a cada uma devem funcionar como longas anacruses, estabelecendo um fraseado que abarcará todo o trecho. Assim, o intérprete deverá definir sobre qual dessas notas iniciais recairá o clímax da frase. Levando em conta as conjunções das informações melódicas e harmônicas, o fá sustenido do compasso 127 ou o fá natural do compasso seguinte, inclusive pelas suas ênfases cromáticas, são os pontos mais indicados para funcionar como apogeu da construção frásica.

Os concertos para piano do compositor devem, de fato, ser colocados em um rol diferenciado em sua produção para o instrumento. Neles, Mozart encontrou o ambiente ideal para a expressão de sua veia lírico-dramática, fazendo com que o colorido orquestral oferecesse um suporte extremamente bem delineado ao *canto* e aos efeitos idiomáticos do solista. Foi ao longo de seus 27 concertos que o compositor desenvolveu seu grande refinamento de expressão ao instrumento, por meio de um amálgama orgânico entre a forma sonata e o drama, entre a ópera e a música para teclas.

As referências ao virtuosismo vocal nos concertos são ainda mais complexas e funcionais, uma vez que Mozart leva em conta o conjunto, e não apenas o efeito do solista. Por essa razão, o trecho a seguir inclui a redução da orquestra para segundo piano:

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto no. 23 K. 488, 1º mov: Allegro (1784-86), c. 166-179

A partir do compasso 168 o solista inicia suas *coloraturas* estilizadas, enquanto a orquestra segue ecoando o tema em quinta descendente, estabelecendo um conjunto de intenso lirismo, o qual não teria o mesmo efeito sem algum dos elementos. O colorido e a textura do piano ao mesmo tempo o destacam da malha instrumental e o inserem nela, proporcionando ao ouvinte um dos momentos característicos e inimitáveis da música instrumental de Mozart.

A Sonata Op. 26 de Beethoven é, provavelmente, a primeira representante de sua chamada segunda fase de composição, pelo seu afastamento formal das sonatas antecedentes. A anterior, Op. 22 foi escrita entre 1799 e 1800, simbolicamente encerrando a primeira fase das sonatas juntamente com o século XVIII. A seguir, exporemos alguns exemplos das três sonatas anteriores a esta, uma delas das mais conhecidas do conjunto, a Op. 13, popularmente conhecida como *Patética*, e as duas seguintes, ambas do Op. 14, duas obras da maior importância, comumente menos lembradas ou consideradas como inferiores, algo que consiste em uma falha de julgamento.

No primeiro movimento da Op. 13, o tema principal da segunda seção tonal da exposição, em contraste ao tema inicial do *Allegro molto e con brio*, é bastante melodioso, apresentando um dueto dramático entre barítono e soprano, esta última com uma escrita ornamentada:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 13, “Patética”, 1º mov: Grave-Allegro molto e con brio (1798), c. 49-72

Alguns compassos à frente, o barítono se cala, e o soprano irrompe em uma sequência de coloratura, tomada pelos mordentes que haviam sido anunciados logo antes. Nesse trecho, claramente inspirado no operismo tão caro a Beethoven, o virtuosismo vocal ecoa no teclado:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 13, "Patética", 1º mov: Grave-Allegro molto e con brio (1798), c. 79-88

Em suas obras para piano, em diversos momentos de adensamento dramático, Beethoven se vale do recurso de progressões estruturadas nas tríades dos acordes envolvidos, em passagens recorrentemente rápidas e que utilizam grande extensão do teclado. Embora sejam, em geral, escritas bastante idiomáticas do instrumento, elas guardam o mesmo tipo de lirismo implícito que já observamos em exemplos anteriores. Neste exemplo do terceiro movimento da *Sonata Op. 14 no. 1*, a cada dois compassos as notas mais agudas da mão direita marcam os pontos melódicos a serem conduzidos, os quais ecoam nas aparições das mesmas notas nas oitavas inferiores. Quando o si menor do início do exemplo se transforma em acorde de dominante nos dois últimos compassos, com o baixo se movendo cromaticamente, o efeito é particularmente dramático:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 14 no. 1, 3º mov: Allegro comodo (1798), c. 58-65

Na exposição do primeiro movimento da sonata seguinte, temos dois momentos de novas referências à agilidade vocal. Na segunda metade do primeiro tema (c. 5-8), com seus longos saltos, mais uma vez Beethoven imita coloraturas típicas da música italiana:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 14 no. 2, 1º mov: Allegro (1798-99), c. 1-10

De fato, esse tipo de escrita será ainda mais típica da ópera italiana romântica do que foi da ópera clássica. Outro exemplo é o tema principal da segunda seção tonal do mesmo movimento, que antecipa um tipo de sonoridade caracteristicamente rossiniana, com duas vozes femininas em terças:



Ludwig van Beethoven
Sonata Op. 14 no. 2, 1º mov: Allegro (1798-99), c. 26-32

Com os exemplos apresentados nessa seção, pretendemos oferecer um quadro de como o virtuosismo vocal da tradição barroco-clássica se manifestou na escrita para teclas no século XVIII. Observamos que a referência ao canto nas obras barrocas foi muito mais voltada ao melodismo puro, com manifestações virtuosísticas vinculadas à voz utilizadas de maneira

mais comedida e menos extensiva, enquanto que o repertório clássico se valeu bem mais amplamente do princípio do lirismo implícito, e também das coloraturas estilizadas, aliando-os de maneira mais orgânica à própria idiomática do instrumento.

Ainda que a evocação da vocalidade no repertório setecentista tenha se dado acima de tudo pelo melodismo puro, fosse nos movimentos lentos ou mesmo em trechos mais marcadamente melódicos também nos movimentos rápidos, é curioso constatar como a escrita para voz deixou sua marca na música para teclas de maneira tão profunda, estendendo-se também aos domínios menos óbvios, mais voltados ao virtuosismo, ao brilho e aos efeitos mais tipicamente instrumentais, tradicionalmente destinados a causar nos ouvintes o espanto, a admiração, o maravilhamento, enfim.

CONCLUSÃO

As artes traduzem muito do espírito de cada época, e recorrentemente de maneira um pouco tardia, quando ideias, concepções e visões de mundo já atingiram considerável grau de sedimentação na vida cotidiana e no imaginário. Apenas os criadores mais sensíveis conseguem produzir obras que não apenas anteveem mudanças de paradigma como, em tantos casos, contribuem com elas.

Cristofori certamente foi um desses espíritos, uma dessas mentes capazes de absorver os padrões de seu tempo e, neles, encontrar as pistas que levam a mudanças em vários níveis. Sua criação máxima se encaixa perfeitamente nessa lógica: o século XVII, em cujo cerne Cristofori veio ao mundo, legou-lhe uma visão de mundo e um conceito de expressão musical que continham em si as bases para as mudanças que passariam a ser mais sentidas na música a partir do século seguinte. O fortepiano foi resultado da ânsia de um visionário que entendeu, como poucos, certas lacunas expressivas das teclas e trouxe à materialidade um instrumento que viria a preencher não só a elas, mas a uma série de necessidades de expressão dos séculos seguintes.

Devemos entender Cristofori, entretanto, não apenas como um *gênio*, na acepção romântica do termo, mas também como alguém que, apesar de todas as suas qualidades e talentos, só foi capaz de criar algo tão significativo quanto seu novo instrumento devido a uma série de conjunções, que vão desde o acaso – por viver em uma cidade pela qual passou o Príncipe Ferdinando em uma de suas viagens – até o ambiente que mais tarde o cercou em Florença, o qual disponibilizou uma variedade de condições propícias para o aflorar de suas possibilidades criativas.

Talvez a própria história do piano fosse diferente se Maffei não tivesse se interessado pela invenção de Cristofori naquele momento, pois, nesse caso, provavelmente Silbermann não teria contato com o artigo mais tarde, e uma série de eventos não teriam tornado o fortepiano tão conhecido

ainda naquele século, o que teria afetado, por exemplo, toda a produção para teclas da Primeira Escola de Viena. Desse modo, podemos entender que Maffei teve papel decisivo não só na história do instrumento, como da própria música no Ocidente, já que foi graças a seu artigo que o fortepiano realmente passou a ser conhecido no mundo germânico, fora do eixo latino que ligava a Itália à península ibérica naquele momento. Além do próprio Cristofori, toda uma engrenagem precisou funcionar de maneira precisa, e muitos personagens – incluindo o Príncipe Ferdinando, outros construtores, compositores, Maffei e seus companheiros fundadores do *Giornale*, Mattheson e König – precisaram atuar de maneira específica para que o fortepiano surgisse e, ao final do século XVIII, gozasse de uma posição ímpar junto aos compositores, intérpretes, críticos e público.

* * *

Toda pesquisa é feita com olhares a um resultado, seja qual for. No caso desta, os resultados brutos já acenavam em minha mente mesmo antes de seu início, pois, como disse no início desse trabalho, a ideia para essa investigação surgiu a partir da necessidade de validação teórica de algo que já está validado na prática desde sempre. Quando senti tal necessidade, entretanto, mal conhecia a literatura relacionada, e tinha pouco mais do que um instinto de que aquela questão, a vocalidade do piano, não tinha sido abordada em estudos teóricos, ao menos não de maneira suficientemente profunda. Iniciando o processo de tomada de contato com textos de todos os tipos, relacionados a todo o universo que foi abordado nesse trabalho, fui lentamente constatando – com um misto de alívio e espanto – que, de fato, havia essa lacuna na literatura, e, ao longo de anos de pesquisa, não pude encontrar nada mais do que parágrafos, muitas vezes apenas frases, que tocavam muito discretamente em minha questão principal.

Após uma primeira fase de pesquisa, já mais dignamente inteirado da literatura, a angústia do *o que?* cedeu espaço àquela do *como?*, de modo que afirmei a certeza de que meu tema era baseado em uma pergunta motriz que fazia sentido, mas não tinha ideia de como construir uma argumentação

sólida sobre uma premissa que não podia ser embasada diretamente por nenhuma fonte primária, nem mesmo por secundárias. O texto que apresentei para o exame de qualificação foi resultado de muita ponderação, no sentido de tentar encontrar um caminho adequado para argumentar, e de colocar em palavras escritas aquilo que os pianistas, ao menos boa parte deles, percebem e transmitem pelo seu fazer musical cotidiano. Como não poderia deixar de ser, cometi excessos, apelei a uma abrangência ainda maior do que a necessária, que já não é pouca, e apresentei possibilidades de caminhos, muitos dos quais eu entendia como claros naquele ponto, mas que só se iluminaram de fato meses depois, além de outros que precisei descartar.

O uso da musicologia como uma das ferramentas de construção desses caminhos não foi escolhido com base em uma ânsia por teorizações acirradas. Pelo contrário, sempre pretendi vislumbrar uma teoria que possibilitasse a compreensão de maneiras de pensar e ver o mundo no Barroco, e que refletisse sua prática musical. Por tal razão, a primeira parte desse trabalho deve ser compreendida mais como um conjunto de várias setas que apontam para uma mesma direção do que como um aglomerado teórico inócuo. Cada texto de cada capítulo de algum modo remete o leitor àquele momento e contexto muito particulares relacionados à origem do piano. E a segunda parte, especialmente o centro do quinto capítulo, demonstra o quanto a música para teclado daqueles anos, fosse ou não para fortepiano, refletia a busca, a ânsia e a necessidade de uma expressão particular por parte dos compositores, expressão esta profundamente atrelada ao canto.

* * *

O centro das conclusões desse trabalho – e, ao mesmo tempo, de seu argumento – esteve sempre ao meu alcance, mas tardei a perceber sua importância: o artigo de Maffei. Este que é o único documento primário que trata direta e mais demoradamente da criação de Cristofori, durante algum tempo passou pelos meus olhos como curiosidade, e mesmo o lendo não o via como algo a mais do que aquele documento que a literatura especializada costumeiramente cita, ainda que reconhecendo uma série de informações

fascinantes nele. Foi apenas em meu exame de qualificação que me foi chamada a atenção à extrema importância desse texto para minha argumentação, o que ocorreu mesmo após eu ter me proposto a traduzi-lo. Sua importância não se deve ao fato de ser um documento único e raro para aquele contexto, mas por seu conteúdo. Levando em conta a sólida hipótese de Och, conforme vimos, as palavras do artigo ganharam nova perspectiva, e se elas já se mostravam fascinantes considerando a autoria pura de Maffei, tornaram-se vitais a partir da possibilidade de encará-las como ecos dos pensamentos do próprio Cristofori.

O que se pode concluir é o que lá está expresso há mais de três séculos: um novo *cravo com piano e forte* era o que faltava para fazer com que os teclados fossem finalmente dotados de um *chiaroscuro*, uma possibilidade expressiva que poderia realmente maravilhar os ouvintes. Mas não se tratava de uma mera oposição entre *pianos* e *fortes*, tratava-se de um teclado capaz de sutilezas antes apenas vislumbradas nas teclas a partir das sonoridades do clavicórdio. Essa invenção, fruto de uma mente tão engenhosa que poderia mesmo ser rotulada de *demasiado tola* se expusesse seus planos, possibilitou que os tecladistas produzissem sons cuidadosamente controlados, com uma tal diversificação de dinâmicas que poderiam ser comparados aos do violoncelo, um instrumento de arco que, tal qual o violino, era tradicionalmente relacionado à vocalidade, por suas propriedades de plena realização do *cantabile*. Fica suficientemente clara a proposição de Maffei (e de Cristofori?): eis que surgiu uma invenção que se equipara às maiores já vistas, fruto de extrema engenhosidade e perícia, um instrumento de teclas que pode cantar, na mesma medida que outros instrumentos de outras famílias o fazem. O início do texto é direto e vital ao que foi tratado nesse trabalho, e ao longo da primeira metade do primeiro parágrafo foi expresso tudo o que há de mais decisivo sobre essa investigação. Se cada texto de cada capítulo é uma seta que indica a mesma direção, o início do artigo de Maffei abre as portas do local para o qual todas apontavam, e nos convida a vislumbrar a particularidade de uma criação cuja relevância apenas as décadas – e os séculos – seguintes seriam capazes de expor ao mundo. O primeiro parágrafo de Maffei valida todo o cenário teórico antes exposto e, mais

importante, expõe os aspectos materiais e práticos que levaram Cristofori a perseguir, por décadas, o princípio mecânico que possibilitasse a existência de um grande teclado cantante, transformando uma antiga utopia em plena realidade. São Maffei e muito provavelmente também o próprio Cristofori que nos apresentam tudo o que há de mais palpável acerca dessa criação única, sua própria necessidade de existência, sua utilidade essencial à música de então, suas qualidades tão caras à imitação de um melodismo verdadeiramente alusivo ao canto, imerso em pleno lirismo.

* * *

A partir dessa pesquisa, podemos entender que a própria música setecentista, apoiada no imaginário musical que remonta ao século anterior, é o maior indício de que os teclados necessitavam de um representante capaz de plenamente evocar a vocalidade e que, por tal razão, o fortepiano surgiu para preencher uma lacuna expressiva bastante definida, embora nem sempre exposta ou assumida por parte dos tecladistas e compositores. Outro indício muito claro da necessidade da música de uma época, a barroca, que só encontrou plena realização na seguinte, a clássica, encontramos no próprio processo de declínio do cravo. Um processo dessa natureza, que envolveu um instrumento enraizado na cultura musical já havia séculos, deve ser entendido como muito mais complexo e com origens muito anteriores ao momento no qual ele pôde ser realmente percebido.

Assim, se o cravo passou a ser preterido em função do fortepiano de maneira mais clara a partir da década de 1770, isso só ocorreu devido a um processo cujo início remonta ao século anterior. Em outras palavras, não foi o advento do Classicismo que, por si só, transformou o cravo em um instrumento entendido como inexpressivo, mas, antes, o Classicismo apenas concluiu um processo que se iniciara muito anteriormente, em meio a tantas mudanças de paradigmas de composição do primeiro Barroco, e em meio a toda uma concepção artística que refletia o próprio entendimento da realidade. O longo e complexo processo que levou à supremacia do piano na virada para o século XIX foi iniciado antes mesmo de sua invenção, de modo que seu

surgimento deve ser entendido como apenas um dos frutos de um processo anterior. O declínio do cravo naquele contexto expressivo certamente deveu muito à existência do fortepiano, mas tudo nos leva a crer que mesmo que este não tivesse sido criado naquele momento, ainda assim o cravo não teria tido muito mais fôlego, pois, dia após dia, ele destoava cada vez mais da busca expressiva do século XVIII. É curioso pensar que, sem o piano, provavelmente a música clássica-romântica naturalmente não teria sido tão fortemente baseada nas teclas, e a própria História da música teria sido consideravelmente diferente a partir de meados do século XVIII. A vasta utilização dos recursos cantantes do fortepiano, desde a inauguração oficial de seu repertório com as sonatas de Giustini em 1732, demonstrou o preenchimento, de maneira prática e cotidiana, de uma lacuna expressiva que assombrara a música para teclas desde pelo menos um século antes, a qual levou à busca que acabou por gerar o próprio instrumento por meio do gênio de Cristofori na virada para os setecentos.

Se por um lado o fortepiano surgiu um tanto tardiamente para atender às expectativas estéticas tipicamente seiscentistas, por outro ele surgiu na alvorada da transmutação daquela que era uma busca pela imitação de uma vocalidade *afetiva* e retórica para outra de caráter mais lírico e melodioso, algo que foi plenamente atingido com o auge da produção do Classicismo, e que encontrou ainda uma nova caracterização a partir do Romantismo e dos posteriores desenvolvimentos técnicos de construção, que transformaram gradualmente o fortepiano no instrumento que conhecemos hoje.

O piano moderno, tal qual ele se apresenta ao longo do último século e meio, foi moldado a partir da busca de uma equalização de seus registros, de um gradual aumento de sua potência sonora e da padronização de sua construção, características que o colocam como um instrumento consideravelmente diferente de sua contrapartida histórica, com perdas e ganhos de possibilidades de expressão. Sua essência, porém, foi preservada, uma vez que o mecanismo do piano moderno, apesar de tantas alterações, ainda é baseado na mecânica de Cristofori e, nesse sentido, podemos dizer que se trata do mesmo instrumento. A preservação da essência mecânica do

fortepiano original traz aos dias de hoje, porém, muito mais do que princípios técnicos de construção: o que há do fortepiano de Cristofori que permanece ecoando em cada piano que é tocado hoje, acima de tudo, é a natureza lírica do instrumento, o qual, desde a primeira inspiração de seu criador, foi concebido para ter o poder de *cantar*.

*
* *

REFERÊNCIAS

AQUINO, Felipe Avellar de. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. *Revista Opus*, vol. 9, p. 103-112, 2003.

AYESTARÁN, Lauro. Domenico Zipoli y el Barroco Musical Sudamericano. *Revista Musical Chilena*, vol. 16, No. 81-82, p. 94-124, 1962.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BACH, Johann Sebastian. *XV Inventions à 2 et XV Symphonies à 3 pour le Clavecin*. Copista: H. G. M. Darnköhler. [S.l.], [ca.1745]. Manuscrito.

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP454129-PMLP03268-E62840_1-5_7_9_11_13_15_17_19_21_23_25_27_29_31_33_35_37-38-Bach_Inventions_Manuscript_1745-55.pdf>. Acesso em: 6 out. 2016.

BADURA-SKODA, Eva. Scarlatti, Domenico. In: PALMIERI, Robert (Ed.). *The Piano: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2003. p. 332.

BATTEUX, Charles. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Durand, 1747. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books/reader?id=gro8AAAAYAAJ&hl=pt-BR&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PA1>> Acesso em: 21 mar. 2014.

BEDOS DE CELLES, Dom (BÉDOS DE CELLES DE SALLELES, François Lamathe). *L'Art du facteur d'orgues, quatrieme partie*. Paris: L. F. Delatour, 1778. Disponível em:

<[http://imslp.org/wiki/L%27art_du_facteur_d%27orgues_\(B%C3%A9dos_de_Celles_de_Salles,_Fran%C3%A7ois_Lamathe\)](http://imslp.org/wiki/L%27art_du_facteur_d%27orgues_(B%C3%A9dos_de_Celles_de_Salles,_Fran%C3%A7ois_Lamathe))>. Acesso em: 09 ago. 2016.

BENT, Ian (Ed.). *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BÉRIOT, Charles Auguste de. *Method for the violin – part I*. New York: G. Schirmer, 1899.

BEVERLEY, John. Going Baroque? *Boundary 2*, Durham, vol. 15/16, vol. 15, no. 3 - vol. 16, no. 1, p. 27-39, 1988.

BIANCOLINO, Ticiano. *A evocação de sonoridades instrumentais na escrita para piano no ciclo Winterreise de Franz Schubert*. 2008. 154 f. Dissertação

(Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2008.

BILSON, Malcolm. The Viennese Fortepiano of the Late 18th Century. *Early Music*, Oxford, vol. 8, no. 2, Keyboard Issue 2, p. 158-162, 1980.

BRAUCHLI, Bernard. *The Clavichord*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *The madness of vision: on baroque aesthetics*. Translation: Dorothy Z. Baker. Athens: Ohio University Press, 2013.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947.

CARTER, Tim. On the composition and performance of Caccini's *Le nuove musiche* (1602). *Early Music*, v. 12, n. 2, p. 208-217, 1984.

CARTER, Tim. The search for musical meaning. In: CARTER, Tim (Org.). *The Cambridge history of seventeenth-century music*. New York, Cambridge University Press, 2005. p. 158-196.

CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CHIANTORE, Luca. Prólogo. In: LÓPEZ-CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. p. 10-14. Disponível em:
<<https://www.dropbox.com/s/iiby4o85zz97rb5/LopezCano.SanCristobal2014.pdf?dl=0>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

CHRISTIE, William. The elusive world of the French Baroque. *Early Music*, vol. 21, no. 2, p. 262-67, 1993.

CLARK, Alice Ham. *Clavichord Traits in Selected Late Eighteenth-Century Keyboard Pieces*. 1983. 121 f. Dissertation (Master of Music) – University of North Texas, Denton. 1983. Disponível em:
<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663059/m2/1/high_res_d/1002775864-Clark.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2017.

COLLINS, Timothy A. *Musica Secreta Strumentali: The Aesthetics and Practice of Private Solo Instrumental Performance in the Age of Monody (Ca. 1580 -Ca. 1610)*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 35, no. 1, p. 47-62, 2004.

COUPERIN, François. Preface. In: *L'art de toucher le clavecin*. Paris: Chés l'Auteur, le Sieur Foucaut, 1716. p. 0-18. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/L'Art_de_toucher_le_clavecin_\(Couperin,_Fran%C3%A7ois\)](http://imslp.org/wiki/L'Art_de_toucher_le_clavecin_(Couperin,_Fran%C3%A7ois))>. Acesso em: 03 mar. 2017.

COUPERIN, François. Preface. In: *Pieces de Clavecin, premiere livre*. Paris: Chez l'Auteur, Boivin, 1713 (1725 printing). não paginado. Disponível em: <japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP107509-PMLP200272-Couperin_-_Premier_Livre__1725_.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2014.

CUOZZO, Nicholas J. *The florentine House of Medici (1389-1743): politics, patronage, and the use of cultural heritage in shaping the Renaissance*. 2015. 102 f. Dissertation (Masters of Arts) – Graduate Program in Art History, Graduate School, The State University of New Jersey. 2015.

CYPESS, Rebecca. *Curious and Modern Inventions: Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

CYPESS, Rebecca. "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. *The Journal of Musicology*, California, vol. 27, no. 2, p. 181-223, 2010.

D'ALESSANDRO, Christophe. On the dynamics of the clavichord: From tangent motion to sound. *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 128, no. 4, p. 2173-2181, 2010.

DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur (Ed.). *The New Bach Reader: a Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Revised and enlarged by Christoph Wolff. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

DEGIAMPIETRO, Donatella; MONTANARI, Giuliana. Adlung, Jakob (1699–1762). In: PALMIERI, Robert (Ed.). *The Piano: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2003. p. 19.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento – vol. 1*. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Premiere Partie. Paris: Chez Jean Mariette, 1719. Disponível em: <<https://archive.org/details/reflexionscritiq00dubo>> Acesso em: 03 mar. 2014.

ECKARD, Johann Gottlieb. Avertissement. In: *Six Sonates pour le Clavecin*. Paris: Chez l'Auteur, [1763]. não paginado. Disponível em:

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP384383-PMLP621347-eckard_op1_bnf.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017.

EHRLICH, Cyril. *The piano: a history*. Oxford: Clarendon Press, 1990. 272 p.

ELFEREN, Isabella van. *Mystical Love in the German Baroque: Theology, Poetry, Music*. Lanham: Scarecrow Press, Inc., 2009.

ENGRAMELLE, Marie-Dominique-Joseph. *La Tonotechnie ou L'Art de Noter les Cylindres*. Paris: Chez P. M. Delaghetto, 1775. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/La_Tonotechnie_\(Engramelle,_Marie-Dominique-Joseph\)](http://imslp.org/wiki/La_Tonotechnie_(Engramelle,_Marie-Dominique-Joseph))>. Acesso em: 09 ago. 2016.

FALLOWS, David. Affettuoso. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, [2001]. não paginado. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00258>>. Acesso em: 17 set. 2016.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia. Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega. *eHumanista*, vol. 15, p. 83-98, 2015.

FONSECA, Sofia Lourenço da. *As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*. 2007. 643 f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Universidade de Évora, Porto. 2007.

FREGNI, Maria V.; DUARTE, Adriane da S. Orfeu: mito, ópera e poesia. Um estudo comparado. *Todas as Musas*, Ano 03, No. 1, p. 216-232, 2011. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/05Maria_Adriane.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Toccate e Partite d'intavolatura di cembalo, libro primo*. Rome: Nicolò Borboni, 1615. Disponível em: <[http://www.imslp.org/wiki/Toccate_e_partite_d'intavolatura_Libro_1_\(Frescobaldi,_Girolamo\)](http://www.imslp.org/wiki/Toccate_e_partite_d'intavolatura_Libro_1_(Frescobaldi,_Girolamo))>. Acesso em: 07 jun. 2014.

FRIEDMAN, Lawrence. Words into Power: Renaissance Expression and Thomas Campion. *English Studies*, vol. 69, iss. 2, p. 130-145, 1988.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Tradução: Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Trad.: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2005.

GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London: [s.n.], 1749.

GIORDANO, Alberto. Performer, Inventor, Luthier. *Strad*, vol.124, iss.1477, p. 58 -64, 2013. Disponível em:
<<http://www.giordanoviolins.com/en/bartolomeo-cristofori>> Acesso em: 21 jan. 2017.

GOLDTHWAITE, Richard A. *The Economy of Renaissance Florence*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. *A história da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOOD, Edwin M. Reflections on a Year With Cristofori, Part 1. *Piano Technicians Journal*, p. 22-30, 2012. Disponível em:
<<http://www.ptg.org/userfiles/file/2002-12.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

GROUT, Donald Jay.; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HALTON, Rosalind. Domenico Scarlatti and his Cantabile Sonatas. *Musicology Australia*, vol. 25, p. 22-47, 2002.

HANNING, Barbara Russano. Music in Italy on the Brink of the Baroque. *Renaissance Quarterly*, Chicago, vol. 37, no. 1, p. 1-20, 1984.

HARDING, Rosamond. Experimental Pianofortes and the Music Written for Them. *Proceedings of the Musical Association*, 57th sess., p. 57-71, 1930-1931.

HARDING, Rosamond. The Earliest Pianoforte Music. *Music & Letters*, vol. 13, no. 2, p. 194-199, 1932.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HILL, John Walter. Oratory music in Florence, I: "Recitar Cantando", 1583-1655. *Acta Musicologica*, Basel, vol. 51, fasc. 1, p. 108-136, 1979.

HOWES, Graham. *The Art of Sacred: an introduction to the aesthetics of art and belief*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2007.

HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review*, vol. 4, no. 3, p. 103-122, 2009.

ISACOFF, Stuart. *A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians – from Mozart to Modern Jazz and Everything in Between*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

JAMES, Philip. Haydn's Clavichord and a Sonata Manuscript. *The Musical Times*, vol. 71, no. 1046, p. 314-316, 1930.

JUREK, Bohumil. Le Baroque et le Rococo en musique. *Internacional Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, vol. 10, no. 2, p. 207-214, 1979.

KÖNIG, Johann Ulrich. Maffei, Scipio[ne]: Des Marchese, Scipio Maffei, Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musicalische Instrumente, Aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt Von König, *Critica Musica*, Hamburg, Bd. 2, T. 8, St. 22, s. 335-342, 1725. Disponível em <https://ia902301.us.archive.org/18/items/bub_gb_shdDAAAACAAJ/bub_gb_shdDAAAACAAJ.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2016.

KOSOVSKÉ, Yonit Lea. *Historical harpsichord technique: developing la douceur du toucher*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

KOTTICK, Edward. *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

LAURENCE, Alastair. *The Evolution of the Broadwood Grand Piano, 1785-1998*. 1998. 305 f. Tese (Doutorado em Música). Department of Music, Music Department of Philosophy of The University of York, York. 1998.

LIBIN, Laurence. Keyboard Instruments. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New York, vol. XLVIII, no. 1, 1989.

LIBIN, Laurence. The Instruments. In: MARSHALL, Robert L. (Ed.). *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York: Routledge, 2003. p. 1-27

LORA, Francesco. *I drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per il teatro della Villa medicea di Pratolino*. 2012. 436 f. Tese (Dottorato di Ricerca in Musicologia e Beni musicali) – Università di Bologna, Bologna. 2012.

LORD, Suzanne. *Music in the Middle Ages: a reference guide*. Westport: Greenwood Press, 2008.

LUCAS, Mônica. Imitação segundo o Kantor Caspar Ruetz (1754). *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 22-36, dez. 2008.

MACRITCHIE, Jennifer; NUTI, Giulia. Using historical accounts of harpsichord touch to empirically investigate the production and perception of dynamics on the 1788 Taskin. *Frontiers in Psychology*, vol. 6, article 183, 2015. Disponível em: <<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2015.00183/full>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

MAFFEI, Scipione. Nuova invenzione di um gravecembalo col piano, e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali. *Giornale de' Letterati d'Italia*, Veneza, v. 5, p. 144-159, 1711. Disponível em <<http://babel.hathitrust.org/cgi/imgsrv/download/pdf?id=mdp.39015064501573;orient=0;size=100>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

MANCINI, Giambattista. *Practical reflexions on the figurative art of singing*. Translated by Piero Buzzi. Boston: The Gorham Press, 1912.

MCCLARY, Susan. Constructions of gender in Monteverdi's dramatic music. *Cambridge Opera Journal*, New York, vol. 1, no. 3, p. 203-223, 1989.

MERKER, Bjorn; MORLEY, Iain; ZUIDEMA, Willem. Five fundamental constraints on theories of the origins of music. *Philosophical Transactions Royal Society B*, vol. 370, p. 1-11, 2015.

MONTANARI, Giuliana. Bartolomeo Cristofori: a List and Historical Survey of His Instruments. *Early Music*, Oxford, vol. 19, no. 3, p. 383-396, 1991.

MOZART, Leopod. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter und Sohn, 1787.

MUIR, Edward. Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera. *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 36, no. 3, p. 331-353, 2006.

MULLER, Heloisa. *Le Nuove Musiche*: história e estilo no canto de Giulio Caccini. 2006. 249 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

MURATA, Margaret. Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome. *Early Music History*, Cambridge, vol. 4, p. 101-134, 1984.

NEWMAN, William S. The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello. *Acta Musicologica*, vol. 29, fasc. 1, p. 28-41, 1957.

NISOLI, Michele. Bartolomeo Cristofori a Padova: elementi biografici sugli anni della formazione. *Philomusica on-line*, vol. 14, 2015. Disponível em: <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/download/1758/1840>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

NOHL, Ludwig (Ed.). *Mozarts Briefe*. Salzburg: Verlag der Manrischen Buchhandlung, 1865. Disponível em: <<https://ia800209.us.archive.org/6/items/mozartsbriefena00nohlgoog/mozartsbriefena00nohlgoog.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

NORIS, Matteo. *Flavio Cuniberto, drama per musica rappresentato nella Villa di Pratolino*. Firenze: Nella Stamperia di Sua Altezza Reale, 1702. Disponível em: <<https://archive.org/details/flaviocunibertod00scar>>. Acesso em 06 abr. 2017.

O'BRIEN, Michael. Cristofori, Bartolomeo. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, [2001]. não paginado. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06835>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

OCH, Laura. Bartolomeo Cristofori, Scipione Maffei e la prima descrizione del «gravicembalo col piano e forte». *Il Flauto Dolce*, No. 14/15, p. 16-23, 1986.

PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1991.

PARKS, Tim. *Medici Money: Banking, Metaphysics, and Art in Fifteenth-Century Florence*. London: Profile Books Ltd, 2006.

PERSONE, Pedro. A aurora do (forte)piano. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 22-33, 2009.

PERSONE, Pedro A. *The earliest piano music: Lodovico Giustini's (1685-1743) Sonate da Cimbalo di Piano, e Forte detto volgarmente di martelletti*, Firenze, 1732. 2006. 313 f. Tese (Doutorado em Música) – College of Fine Arts, Boston University, Boston. 2006.

PETRUCCI, Francesca. La "ragione trionfante" alla corte medicea: il Gran Principe Ferdinando e Giuseppe Maria Crespi. *Artibus et Historiae*, vol. 3, no. 5, p. 109-123, 1982.

PHILLIMORE, Catherine M. *Studies in Italian Literature, Classical and Modern*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington Ltd., 1891. Disponível em:

<<https://ia601407.us.archive.org/18/items/studiesinitalia00philgoog/studiesinitalia00philgoog.pdf>>. Acesso em 19 abr. 2016.

PICTON, Howard. Štěpán, Josef Antonín [Steffan/Stephan, Joseph Anton; Steffani/Stephani, Giuseppe Antonio]. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, [2001]. não paginado. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26687>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

PILLOW, Byron. *A Striking Evolution: The Mechanical Development of Keyboard Instruments from the Monochord to the Pianoforte*. 2014. 54 f. Monografia (Bachelor of Arts in Music) – Texas A&M University Corpus Christi, Corpus Christi. 2014.

PIRROTTA, Nino. Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*, Oxford, vol. 40, no. 2, p. 169-189, 1954.

POLK, Keith. Instrumental Music in the Urban Centers of Renaissance Germany. *Early Music History*, Cambridge, vol. 7, p. 159-186, 1987.

POLLENS, Stewart. *The Early Pianoforte*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

POŠTOLKA, Milan. Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, [2001]. não paginado. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15446>>. Acesso em: 05 ago. 2017.

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute: the classic of baroque music instruction*. Trans. Edward R. Reilly. Lebanon: Northeastern University Press, 2001.

QUIROZ, Roderick S. Versiones musicales de la poesía del Siglo de Oro: desde Boscán hasta Lope de Vega. *Hispania*, vol. 79, no. 3, p. 491-501, 1996.

RIMBAULT, Edward F. *The Pianoforte, its origin, progress and construction*, Part I. London: Robert Cocks and Co., 1860.

RING, Malvin E. The Advent of Printing as an Obstacle to the Development of Rational Medicine. *Bulletin of the Medical Library Association*, vol. 60, iss. 3, p. 467-470, 1972.

RIPIN, Edwin M. et al. Clavichord. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, [2001]. não paginado. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05909>>. Acesso em: 26 apr. 2016.

RIPIN, Edwin M. En Route to the Piano: a Converted Virginal. *Metropolitan Museum Journal*, New York, vol. 13, p. 79-86, 1979.

ROGNONI, Gabriele Rossi. Il Gran Principe Ferdinando e la musica. In: SPINELLI, Riccardo (Ed.). *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713): collezionista e mecenate*. Firenze: Giunti Editore, 2013. p. 37-47.

ROSEN, Charles. *Piano notes: the world of the pianist*. New York: Free Press, 2004.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

ROSENBLUM, Sandra P. *Performance practices in classic piano music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Complete Dictionary of Music*. Translated by William Waring. 2nd Edition. London: J. Murray, Luke White, 1779.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: ARBOUSSE-BASTIDE, Paul; MACHADO, Lourival Gomes (introduções e notas). Rousseau – vida e obra. Tradução: Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. p. 257-332. (Coleção Os Pensadores).

ROWLAND, David. *Early Keyboard Instruments: a Musical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

RUSHTON, Julian. *A música clássica: uma história concisa e ilustrada de Gluck a Beethoven*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

RZEPINSKA, Maria. Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background. Translation: Krystyna Malcharek. *Artibus et Historiae*, Krakow, vol. 7, No. 13, p. 91-112, 1986.

SALTARELLI, Thiago C. V. L. Agudeza e Stravaganza: diálogo oblíquo entre a música e as letras seiscentistas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 17, p. 60-63, 2008.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Transl. Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHINDLE, W. Richard. Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus (1756-1791). In: PALMIERI, Robert (Ed.). *The Piano: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2003. p. 236-243.

SCHOETTLER, Frederic. Clementi, Muzio & Company. In: PALMIERI, Robert (Ed.). *The Piano: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2003. p. 77-78.

SCHONBERG, Harold C. *The Great Pianists – from Mozart to the Present*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2006.

SCHOTT, Howard. Harpsichord to piano – transition. In: PALMIERI, Robert (Ed.). *The Piano: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2003. p. 164-166.

SCHWARZ, Kerstin. Bartolomeo Cristofori e Giovanni Ferrini: la nascita del pianoforte e la convivenza con il clavicembalo. Site *Animus Christophori*, março 2011a. Disponível em: <<http://www.animus-cristofori.com/files/vortragbologna2013.pdf>>. Acesso em 23 abr. 2016.

SCHWARZ, Kerstin. Cristofori and the Medici. Site *Animus Christophori*, april 2011b. Disponível em: <<http://www.animus-cristofori.com/files/vortragnizza2011.pdf>>. Acesso em 23 abr. 2016.

SELFRRIDGE-FIELD, Eleanor. The invention of the fortepiano as intellectual history. *Early Music*, Oxford, vol. 33, n. 1, p. 81-94, 2005.

SGRILLI, Bernardo Sansone. *Descrizione della regia villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*. [S.l.: s.n.], 1742. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_07f0E-HEIjMC>. Acesso em: 06 abr. 2017.

SHERMAN, Bernard D. A Way to hear Bach Intimately, if Barely. *The New York Times*, New York, não paginado, 19 aug. 2001. Disponível em: <<http://www.bsherman.net/Bachonclavichord.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

SHUTERLAND, David. Domenico Scarlatti and the Florentine Piano. *Early Music*, vol. 23, no. 2, p. 243-246+249-256, 1995.

SKOWRONECK, Tilman. *Beethoven the pianist*. New York: Cambridge University Press, 2010.

SMITH, Pamela H. *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

SOUZA, Camila F. de. *O Esmeraldo de Situ Orbis de Duarte Pacheco de Pereira: mudanças e permanências epistemológicas em Portugal no século XVI*. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2011.

STEWART-MACDONALD, Rohan. A Mozart Bonanza. *Early Music*, vol. 39, No. 4, p. 650-655, 2011.

STRAINCHAMPS, Edmond. Nigetti, Francesco. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, [2001]. não paginado. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19948>>. Acesso em: 25 set. 2016.

SURACE, Ron. Cristofori, Bartolomeo (1655-1732). In: PALMIERI, Robert (Ed.). *The Piano: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2003. p. 96-102.

TATTERSALL, Ian. Language origins: an evolutionary framework. *Topoi*, p. 1-8, 2016. Disponível em: <<http://link.springer.com/article/10.1007/s11245-016-9368-1>>. Acesso em: 01 mai. 2016.

TAVANTI, Giuseppe. *Il Belcanto al Pianoforte*. [S.l.]: Edizioni Terzo Millennio, [20--?]. Disponível em: <http://www.carminaitalia.it/files/il-belcanto-al-pianoforte_web.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2016.

THIEMEL, Matthias. Dynamics. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press, [2001]. não paginado. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08458>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule*. Leipzig & Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke, 1789. Disponível em: <<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP273876-PMLP144200-klavierschulecode00trkd.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

TURRENTINE, Herbert C. Eckard [Eckardt], Johann Gottfried. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press, [2001a]. não paginado. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08520>>. Acesso em 19 ago. 2017.

TURRENTINE, Herbert C. Schobert, Johann [Jean]. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press, [2001b]. não paginado. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25017>>. Acesso em 19 ago. 2017.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

WATSON, Peter. *Ideas: a history of thought and invention, from fire to Freud*. New York: PerfectBound (HarperCollins Publishers), 2005.

WEBSTER, James. The eighteenth century as a music-historical period? *Eighteenth Century Music*, New York, vol. 1, p. 47-60, 2004.

WESTERHOFF, Jan C. A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer. *Journal of the History of Ideas*, Philadelphia, vol. 62, no. 4, p. 633-650, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WRAIGHT, Denzel. *Differences between Maffei's article on Cristofori's piano in its 1711 and 1719 versions, their subsequent transmission and the implications (version 1.3)*, 2015. Disponível em: <<http://www.denzilwraight.com/Maffei.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2016.

WRAIGHT, Denzel. Recent Approaches in Understanding Cristofori's Fortepiano. *Early Music*, vol. 34, no. 4, p. 635-644, 2006.

PARTITURAS

AGRELL, Johan Joachin. *Sonata I Op. 2*. Nürnberg: [s.n.], [ca.1748].

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP317382-PMLP11244-agrell_sonata1_1748.pdf>. Acesso em 30 abr. 2016.

AGRELL, Johan Joachin. *Sonata IV Op. 2*. [S.l.]: Johan Tufvesson, 1999.

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP04546-AGRELL_JOHANsonata_4.pdf>. Acesso em 30 abr. 2016.

ARNE, Thomas Augustine. *VIII Sonatas or Lessons for the harpsichord*.

Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2011. Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP379569-PMLP247743-Arne_8_Sonatas.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2017.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Sechs Clavier-sonaten für Kenner und Liebhaber*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [ca.1895]. Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP105567-PMLP198344-Bach__CPE__Clavier-Sonaten_f__r_Kenner_und_Liebhaber__Wq.55.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.

BACH, Johann Christian. *Six Sonatas for the Pianoforte Op. 5*. London: Welcker, [1765]. Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP284471-PMLP09626-JC_Bach_-_Six_Sonatas_Opera_5__Welcker_.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2017.

BACH, Johann Sebastian. *Aria mit verschiedenen Veränderungen BWV 988 (Goldberg Variationen)*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977. Disponível em:

<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/4f/IMSLP369673-PMLP02982-Bach_-_Goldberg_Variations__Baerenreiter_.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2016.

BACH, Johann Sebastian. *Concerto BWV 971 (Italienisches Konzert)*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1977. Disponível em:

<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/39/IMSLP409026-PMLP02954-Bach_-_Italian_Concerto__Baerenreiter_.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

BACH, Johann Sebastian. *Concerto BWV 975 – Concerto IV nach “16 Konzerte nach verschiedenen Meistern”*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894. Disponível

em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/87/IMSLP05914-Bach_-_BGA_-_BWV_975.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

BACH, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier, Band I*. Leipzig: Peters (Urtext), 1997. Disponível em: <<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP411479-PMLP05948-bach-wtk-ur-1.pdf>>. Acesso em 3 jan. 2017.

BACH, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier, Band II*. Leipzig: Peters (Urtext), 1997. Disponível em: <<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP411481-PMLP05899-bach-wtk-ur-2.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonate Op. 2 no. 1*. New York: Dover Publications, 1975. Disponível em: <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP00001-Beethoven__L.v._-_Piano_Sonata_01.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2017.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonate (Pathétique) Op. 13*. New York: Dover Publications, 1975. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP00008-Beethoven__L.v._-_Piano_Sonata_08.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2017.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonate Op. 14 no. 1*. New York: Dover Publications, 1975. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e3/IMSLP00009-Beethoven__L.v._-_Piano_Sonata_09.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2017.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonate Op. 14 no. 2*. New York: Dover Publications, 1975. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP00010-Beethoven__L.v._-_Piano_Sonata_10.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2017.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonate Op. 49 no. 1*. New York: Dover Publications, 1975. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2b/IMSLP00019-Beethoven__L.v._-_Piano_Sonata_19.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2017.

CIMAROSA, Domenico. *Album per pianoforte/clavicembalo* (20 sonatas). Warsaw: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1a/IMSLP30718-PMLP25388-Cimarosa_Sonatas1.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2016.

CLEMENTI, Muzio. *Six Sonatinas for the piano Op. 36*. New York: G. Schirmer, Inc., 1904 (copyright). Disponível em: <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP29868-PMLP06617-Clementi_Op36_Schirmer.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2016

CLEMENTI, Muzio. *Sonata Op. 7 no. 3*. Leipzig: C. F. Peters, [1909]; Mineola: Dover Publications, 1992. Disponível em:
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP06203-Clementi_sonate_opus_7_n3.PDF>. Acesso em: 17 abr. 2017.

CLEMENTI, Muzio. *Tre Sonate per Clavicembalo o Piano-forte Op. 23*. Vienna: Artaria, [17--?]. Disponível em:
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP400272-PMLP52163-Clementi_-_23_Sonatas_op_23_-_AAB.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2016.

DELLA CIAJA, Azzolino Bernardino. *6 Sonate per cembalo Op. 4*. [S.l.]: Petrucci Music Library, [19--?]. Disponível em:
<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP359858-PMLP133623-Della_Ciaja_Sonate_op4.pdf>. Acesso em: 7 maio 2016.

ECKARD, Johann Gottlieb. *Six Sonates pour le Clavecin*. Paris: Chez l'auteur, [1763]. Disponível em:
<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP384383-PMLP621347-eckard_op1_bnf.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017.

ECKARD, Johann Gottlieb. *Deux Sonates pour le Clavecin ou le Piano forte*. Paris: Chez l'Auteur, [1764]. Disponível em:
<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP384198-PMLP621050-eckard_op2_bnf.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2017.

GALUPPI, Baldassare. *Sonata III in la minore Op. 1 no. 3*. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2009. Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/6_Harpsichord_Sonatas,_Op.1_\(Galuppi,_Baldassare\)](http://imslp.org/wiki/6_Harpsichord_Sonatas,_Op.1_(Galuppi,_Baldassare))>. Acesso em: 17 jan. 2017.

GIUSTINI (DI PISTOIA), Lodovico. *Sonate da cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di martelletti Op. 1*. Firenze: [s.n.], 1732. Disponível em:
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP64583-PMLP131579-Giustini_Lodovico_-_Sonatas_for_Piano.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2015.

GEMINIANI, Francesco. *Allegro, Affettuoso - The Second Collection of Pieces for the Harpsichord (1762)*. [S.l.]: John Phelan, [19--?]. Disponível em:
<<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/99/IMSLP391244-PMLP628458-geminiani-SECONDCOLLECTION-Allegro-Affettuoso-6-c-minor.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

HÄNDEL, Georg Friedrich. *Il Trionfo del Tempo (Oratório)*. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1865. Disponível em:
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP18837-PMLP44532-HG_Band_24.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2017.

HÄNDEL, Georg Friedrich. *Suite HWV 434*. Moscow: Muzyka, [19--?].

Disponível em:

<<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP87184-PMLP07489-hen-suite-1.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

HAYDN, Joseph. *Andante with Variations in F minor Hob. XVII:6*. New York: The University Society, 1900. Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/27/IMSLP00595-Haydn_-_Andante_with_Variations_in_f.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2016.

HAYDN, Joseph. *Sonata no. 33 Hob. XVI:20*. Vienna: Wiener Urtext Edition, 1964. Disponível em:

<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2c/IMSLP371124-PMLP01676-Haydn_-_Sonata_No._33__Hob._XVI_20__Wiener_Urtext_.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2016.

HAYDN, Joseph. *Sonata in F Major Hob. XVI:23*. Leipzig: C. F. Peters, 1937.

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP00137-Haydn_-_Piano_Sonata_No_23_in_F.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2017.

HAYDN, Joseph. *Sonata no. 53 Hob. XVI:34*. Vienna: Wiener Urtext Edition, 1964. Disponível em:

<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/9f/IMSLP372637-PMLP01714-Haydn_-_Sonata_No._53__Hob._XVI_34__Wiener_Urtext_.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2016.

HAYDN, Joseph. *Sonata in G Major Hob. XVI:39*. Leipzig: C. F. Peters, 1937.

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/23/IMSLP00155-Haydn_-_Piano_Sonata_No_39_in_G.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2016.

HAYDN, Joseph. *Sonata in Eb Major Hob. XVI:49*. Leipzig: C. F. Peters, 1937.

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP00165-Haydn_-_Piano_Sonata_No_49_in_Eb.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2016.

KOZELUCH, Leopold. *Piano Sonata, Op. 20 no. 3*. Prague: Supraphon, 1959 (Reissue, 1984). Disponível em:

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/17/IMSLP10153-Kozeluh_-_Piano_Sonata_Op.20_No.3.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

KOZELUCH, Leopold. *Piano Sonata, Op. 38 no. 3*. Prague: Supraphon, 1959 (Reissue, 1984). Disponível em:

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP10155-Kozeluh_-_Piano_Sonata_Op.38_No.3.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2017.

LEO, Leonardo. *6 Toccate per Cembalo (o Organo)*. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2015. Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP399479-PMLP124833-Leo_Leonardo_6_Toccatas.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2016.

MARCELLO, Benedetto. *Sonata VII S. 740*. [S.l.]: Dominique Cazeaux, [19--?]. Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP369221-PMLP539594-Benedetto_Marcello_Harpsichord_Sonata_7.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2016.

MARTINI, Giovanni Battista. 12 Sonate d'intavolatura per l'organo e il cembalo. In: *Le trésor des pianistes – vol. 3*. Paris: Aristide Farrenc, 1862. p. x-110. Disponível em:

<<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP347459-PMLP90923-Martini-12sonatesTdP.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonate in C KV 330*. Kassel: Bärenreiter-Verlage, 1986 (copyright). Disponível em:

<http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>. Acesso em: 22 jan. 2017.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Concerto in d KV 466*. Kassel: Bärenreiter-Verlage, 1986 (copyright). Disponível em:

<http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>. Acesso em: 4 mar. 2016.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Concerto – piano and orchestra, no. 21, C major, K. 467*. New York: Broude Bros, [19--?]. Disponível em:

<<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP442212-PMLP05554-mozartpianoconcertoNo.21score.pdf>>. Acesso em: 4 maio 2016.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Piano Concerto no. 23 in A Major K. 488*.

Leipzig: C. F. Peters, [ca. 1938]. Disponível em:

<<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP89451-PMLP15393-Mozart---PianoConcerto-No23---2Pianos.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2017.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonate in c KV 457*. Kassel: Bärenreiter-Verlage, 1986 (copyright). Disponível em:

<http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>. Acesso em: 12 out. 2016.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonate in C KV 545*. Kassel: Bärenreiter-Verlage, 1986 (copyright). Disponível em:

<http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2>. Acesso em: 4 mar. 2016.

PARADIES, Pietro Domenico. *Sonate di Gravicembalo*. London: John Johnson, [1754]. Disponível em:
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP332381-PMLP537444-paradies_hpd_sonatas_1754.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2017.

PLATTI, Giovanni Benedetto. *Zwölf Sonaten für Cembalo oder Klavier – Erster Teil: Nr. 1-6*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, [19--?]. Disponível em:
<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP105555-PMLP215432-Platti_Giovanni_Benedetto_12_Sonatas_for_Cembalo_Book1_1-6_.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2016.

SALIERI, Antonio. Concerto in C major. [S.l.]: 1773. Manuscrito. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP371406-PMLP599763-Salieri_-_Harpsichord_Concerto_in_C.pdf>. Acesso em: 27 out. 2016.

SCARLATTI, Alessandro. *Toccata per cembalo d'ottava stesa*. London: Bach & Co., 1910 (copyright). Disponível em:
<<http://www.dailypianosheets.com/sheets/download?i=Mjc4Mg==>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

SCARLATTI, Domenico. *Sonata K. 87*. Paris: Heugel, 1979. Disponível em:
<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2e/IMSLP353942-PMLP334568-Scarlatti_Domenico-Sonates_Heugel_32.522_Volume_2_35_K.87_scan.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2016.

SCARLATTI, Domenico. *Sonata K. 208*. Paris: Heugel, 1974. Disponível em:
<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/16/IMSLP349349-PMLP475484-Scarlatti_Domenico-Sonates_Heugel_32.300_Volume_5_03_K.208_scan.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2017.

SCHOBERT, Johann. *Six Sonates pour le Clavecin Op. 14*. Paris: Chez l'Auteur, [1761-67]. Disponível em:
<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP384189-PMLP203988-schobert_op14_bnf.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2017.

SEIXAS, Carlos Joze Antonio. *45 Tocatas para cravo*. [S.l.]: [ca.1720-42]. Manuscrito. Disponível em:
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP83710-PMLP170813-Carlos_Seixas_-_Sonatas.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2016.

SOLER, Antonio. *Fandango*. [S.l.]: Boris Crépeau, [20--?]. Disponível em:
<<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/27/IMSLP147169-WIMA.faa4-Fandango.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

STEFFAN, Joseph Anton (Giuseppe). *III Sonate per il Clavicembalo (Parte Seconda del'Opera Terza)*. Vienna: Agostino Bernardi, [1766]. Disponível em:

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f6/IMSLP95159-PMLP195899-stepan_op3.2.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2017.

VANHAL, Johann Baptist. *Sonatina V*. [S.l.]: RSB, 2012 (copyright).

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP237308-PMLP91758-Vanhal_Sonatina_V.pdf>. Acesso: 10 maio 2016.

VIVALDI, Antonio. *Concerto in sol minore per violino, archi, cembalo e organo RV 316^a, Op. 4 no. 6 (La Stravaganza)*. Milano: G. Ricordi & C., 1965.

Disponível em:

<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/86/IMSLP341176-PMLP536065-Concerto_RV_316a_-spartito-.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

VIVALDI, Antonio. *Lo Seguitai Felice – L'Olimpiade RV 725: III. 03. Aria di Megacle*. [S.l.]: Oleg Dikansky, 2015. Disponível em:

<[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP374071-PMLP112814-](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP374071-PMLP112814-Vivaldi_Olimpiade_1734_Lo_seguitai_felice_SPARTITO_Dikansky.pdf)

[Vivaldi_Olimpiade_1734_Lo_seguitai_felice_SPARTITO_Dikansky.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP374071-PMLP112814-Vivaldi_Olimpiade_1734_Lo_seguitai_felice_SPARTITO_Dikansky.pdf)>.

Acesso em: 14 fev. 2017.

ZIPOLI, Domenico. *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo – Band II: Cembalowerke*. Heidelberg: Willy Müller Suddeutscher Musikverlag, 1959.

Disponível em:

<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP12082-Zipoli_clavecin.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2016.

ANEXO

*Transcrição do texto em italiano
do artigo de Scipione Maffei (1711)*

SCIPIONE MAFFEI

**GIORNALE DE' LETTERATI D'ITALIA,
TOMO QUINTO, 1711, VENEZIA**

p. 144¹⁵⁷

ARTICOLO IX.

*Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte;
aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali.*

Se il pregio delle invenzioni dee misurarsi dalla novità, e dalla difficoltà, quella, di cui siamo al presente per dar ragguaglio, non è certamente inferiore a qualunque altra da gran tempo in qua si sai veduta. Egli è noto a chiunque gode della musica, che uno de principal fonti, da' quali traggano i periti di quest'arte il segreto di singolarmente dilettrar chi ascolta, è il piano, e'l forte; o sia nelle proposte, e risposte, o sia quando con artificiosa degradazione lasciandosi a poco a poco mancar la voce, si ripiglia poi ad un tratto strepitosamente: il quale artificio è usato frequentemente, ed a maraviglia ne'gran concerti di Roma com diletto incredibile di chi gusta la perfezione dell'arte. Ora di questa diversità, ed alterazione di voce, nella quale

p. 145

eccellenti sono fra gli altri gli strumenti da arco, affatto privo è il gravecembalo; e sarebbe da chi che sai stata riputata una vanissima immaginazione il proporre di fabbricarlo in modo, che avesse questa dote. Con tutto ciò una sì ardita invenzione è stata non meno felicemente pensata, che eseguita in Firenze dal Sig. Bartolommeo Cristofali, Padovano, Cembalista stipendiato dal Serenissimo Principe di Toscana. Egli ne ha finora fatti tre della grandezza ordinaria degli altri gravecembali, e son tutti riusciti perfettamente. Il cavare da questi maggiore, o minor suono dipende dalla diversa forza, con cui dal sonatore vengono premuti i tasti, regolando la quale, si viene a sentire no solo il piano, e il forte, ma la degradazione, e diversità della voce, qual farebbe in un violoncello. Alcuni professori non hanno fato a quest'invenzione tutto l'applauso ch'ella merita; prima, perchè non hanno inreso, quanto ingegno si richiedesse a superarne le difficoltà, e qual maravigliosa delicatezza di mano per compirne con tanta aggiustarezza il lavoro:

¹⁵⁷ Na presente transcrição do texto em italiano do artigo, optamos por apontar a paginação original, tal qual consta na primeira versão do texto (1711), com o propósito de facilitar ao leitor a conferência com o fac-símile do *Giornale* no qual está inserido o artigo, caso seja de seu interesse ou necessidade.

p. 146

in secondo luogo, perchè è paruto loro, che la voce di tale strumento, come differente dall'ordinaria, sia troppo molle, e ottusa; ma questo è un sentimento, che si produce nel primo porvi sul e mani per l'assuefazione, che abbiamo all'argentino degli altri gravecembali; per altro in breve tempo vi si adatta l'orecchio, e vi si affeziona talmente, che non sa staccarsene, e non gradisce più i gravecembali comuni; e bisogna avvertire, che riesce ancor più soave l'udirlo in qualche distanza. E' stata altresì oposta eccezione di non avere questo strumento gran voce, e di non avere tutto il forte degli altri gravecembali. Al che si risponde prima, che há però assai più voce, ch'essi non credono, quando altri volgia, e sappia cavarla, premendo il tasto con impeto; e secondariamente, che bisogna saper prender le cose per lo suo verso, e non considerare in riguardo ad un fine ciò ch'è fatto per un'altro. Questo è propriamente strumento da camera, e non è però adattabile a una musica di Chiesa, o ad una grand'orchestra. Quanti strumenti

p. 147

vi sono, che non si usano in tali occasioni, e che non pertanto si stimano de'più dilettevoli? Egli è certo, che per accompagnare un cantante, e per secondare uno strumento, ed anche per un moderato concerto riesce perfettamente: benchè non sai però questa l'intenzion sua principale, mas si quella d'esser sonato a solo, come il leuto, l'arpa, le viole da sei corde, ed altri strumenti de'più soavi. Ma veramente la maggior opposizione, che abbia patito questo nuovo strumento, si è il non sapersi universalmente a primo incontro sonare, perchè non basta il sonar perfettamente gli ordinari strumenti da tasto, ma essendo strumento nuovo, ricerca persona, che intendendone la forza vi abbia fatto sopra al quanto di studio particolare, così per regolare la misura del diverso impulso, che dee darsi a'tasti, e la graziosa degradazione a tempo e luogo, come per iscegliere cose a proposito, e delicate, e massimamente spezzando, e facendo camminar le parti, e sentire i foggetti in più luoghi.

Ma venendo alla strutura particolare

p. 148

di questo strumento, se l'artefice, che l'ha inventato, avesse così saputo descriverlo, come ha saputo perfettamente fabbricarlo, non farebbe malagevole il farne comprendere a'lettori l'artifizio: ma poichè egli non è in ciò riuscito, anzi ha giudicato impossibile il rappresentarlo in modo, che se ne possa concepire l'idea, è forza, ch'altri si ponga all'impresa, benchè senza aver più lo strumento davanti agli occhi, e solamenente sopra alcune memorie fattesi già nell'esaminarlo, e sopra um disegno rozzamente da prima disteso. Diremo adunque primieramente, che in luogo degli usati salterelli, che suonano con la penna, si pone qui un registro di martelletti, che vanno a percuotere la corda per di sotto, avendo la cima, con cui percuotono, coperta di dante. Ogno martello dipende nel suo principio da una rotella, che lo rende mobile, e le rotelle stanno nascoste in un pettine, nel quale sono infilate.

Vicino alia rotella, e sotto il principio dell' asta del martello vi è un sostegno, o prominenzza, che ricevendo colpo per di sotto, alza il martello,

p. 149

e lo spjnge a percuoter la corda con quella misura d'impulsione, e com fluel grado di forza, che vien dato dalla mano; e quindi viene il maggiore o minor suono a piacere del sonatore; essendo agevole anche il farlo percuotere con molta violenza, a cagione che il martello liceve l'urto vicino alla sua imperniatura, che vuol dire, vicino al centro del giro, ch'egli describe; nel qual caso ogni mediocre impulso fa salire con impeto un raggio di ruota, Ciò che dà il colpo al martelo sotto l'estremità. della prominenzza suddetta, è una linguetta di legno, posta sopra una leva, che viene all'ncontro del tasto, e ch'è alzata da esso, quando vien premuto dal sonatore. Questa linguetta non posa però sopra la leva, ma n'è alquanto sollevata, e si sta infilzata in due ganasce sottili, che le son poste a questo effetto una per parte. Ma perchè bisognava, che il martello percossa la corda subito la lasciasse, staccandosene, benchè non ancora abbandonato il tasto dal sonatore; ed era però necessario, che il detto martello restasse subito in libertà di ricadere

p. 150

al suo luogo; perciò la linguetta, che gli dà il colpo, è mobile, ed è in tal maniera congegnata, che va in su, e percuote ferma, ma dato il colpo subito scatta, cio passa ; e quando lasciato il tutto, ella torna giu, cede, e rientra, riponendosi ancora sotto il martello. Questo effetto ha conseguito l' artefice con una molla di filo d'ottone, che ha fermata nella leva, e che, distendendosi, viene a battere con la punta sotto la linguetta, e facendo alquanto di forza, la spinge, e la tiene appoggiata a un altro filo d' ottone, che ritto, e fermo le sta dal lato opposto. Per questo appoggio stabile, che ha la linguetta, e per la molla, che ha sotto, e per l'imperniatura, che ha dalle parti, ella si rende ora ferma, ed ora pieghevole, secondo il bisogno. Perchè i martelli ricadendo dopo la percossa non rifavellissero, e ribattessero nella corda, si fanno cadere, e posare sopra una incrociatura di cordoncini di seta, che quetamente li raccoglie. Ma perchè in questa sorte di strumenti è necessario spegnere, cioè fermare il suono, che continuando confonderebbe

p. 151

le note che seguono, al qual effetto hanno le spinette il panno nelle cime de' salterelli; essendo anche necessario in questo nuovo strumento l' ammorzarlo affatto, e subito; perciò ciascheduna delle nominate leve ha una codetta, e sopra queste codette è posto un filare, o sia un registro di salterelli, che dal loro ufizio potrebbero dirsi spegnitoij. Quando la tastura è in quiete, toccano questi la corda com panno, che han su la cima, ed impediscono il tremolare, ch' essa farebbe al vibrarsi dell' altre sonando; ma compresso il tasto, ed alzata da esso la punta della leva, viene per conseguenza ad abbaffarsi la coda, ed insieme lo spegnitojo, con lasciar libera la corda al suono, che poi s'ammorza lasciato il tasto, rialzandosi lo spegnitojo stesso a toccar la corda. Ma per

conoscere più chiaramente ogni movimento di questa macchina, e l'interno suo artificio, si prenda per mano il disegno, e si osservi a parte a parte la denominazione di esso.

Spiegazione del disegno.

A. corda.

p. 152

B. telaio, o sia pianta della tastatura.

C. tasto ordinario, o sia prima leva, che col zoccoletto alza la seconda.

D. zoccoletto del tasto.

E. seconda leva, alla quale sono attaccate una per parte le ganasce, che tengono la linguetta.

F. perno della seconda leva.

G. linguetta mobile, che alzandosi la seconda leva, urta, e spinge in su il martello.

H. ganasce sottili, nelle quali è impernata la linguetta,

I. filo fermo d'ottone schiacciato in cima, che tien ferma la linguetta.

L. molla di fil d'ottone, che va sotto la linguetta, e la tiene spinta verso il filo fermo, che ha dietro.

M. pettine, nel quale sono sequitamente infilati tutti i martelletti.

N. rotella del martello, che sta nascosta dentro al pettine.

O. martello, che spinto per di sotto dalla linguetta va a percuoter la corda col dante, che ha su la cima.

P. incrociatura di cordoncini di seta, fra' quali posano l'aste de martelli.

Q. coda della seconda leva, che si

p. 153

abbassi nell'alzarsi la punta.

R. registro di salterelli, o spegnitoli, che premuto il tasto si abbassano, e lasciano libera la corda, tornando subito a suo luogo per fermare il suono.

S. regolo pieno per forza del pettine.

Dopo di tutto questo e da avvertire, che il pancone, dove si piantano i bischeri, o pirdi di ferro, che tengono le corde, dorenegli altri graveceembali è sotto le corde stesse, qui è sopra, e i bischeri passano, e le corde vi si attaccano per di sotto, essendovi bisogno di più sito nel basso, affinché v'entri tutta la macchina della tastatura. Le corde sono più grosse delle ordinarie, e perche il peso non nocesse al fondo, non sono raccomandate ad esso, ma alquanto più alto. In tutti i contatti, che vale a dire in tutti i luoghi, dove si potrebbe generar rumore, è impedito con cuojo, o con panno; specialmente ne' fori, dove passano perni, è posto ha per tutto con *singolar maestri* del dante, e il perno passa per esso. Quest' invenzione è stata dall'artefice ridotta ad effetto anche

p. 154

in altra forma, avendo fatto un altro gravecembalo piu col piano e forte, con diiferente, e alquanto più facile struttura, ma nondimeno è stata piu applaudita la prima.

Essendo questo ingegnoso uomo eccellente anche nel lavorare gravecembali ordinari, merita di notarsi, com' egli non sente coi moderni artefici, chi per lo piu gli fabbricano non solo senza rosa, ma ancora senza sfogo alcuno in tutto il casso. Non già ch'egli creda necessario un sì gran foro, come erano le rose fattevi dagli antichi, ne che stimi oportuno il forargli in quel sito, ch'è si esposto a ricever la polvere, ma suol' egli farvi due piccoli buchi nella fronte, o sia nel chiudimento davanti, che restano occulti, e difesi: ed afferma esser necessario in alcuna parte dello strumento un tale sfogatojo, perchfe nel sonare il fondo deve muoversi, e cedere; e chi il faccia, si conosce dal tremare che farà ciò che vi porrai sopra, quando altri suona: ma se il corpo non avrà foro alcuno, non potendo l'aria ch'è dentro cedere, e uscire, ma standosi dura e forte, il fondo non

p. 155

si muove, e quindi il suono ne viene alquanto ottuso, e breve, e non risonante. Là, dove fattovi un buco, vedrai tosto dar più il fondo, e restar la corda più alta, e sentirai maggior voce, e accostando le dita al predetto foro, quando altri suona, sentirai far vento, e uscirne l'aria. A questo proposito non vogliamo lasciar di dire, che ricavandosi, come è noto, bellissimi lumi per la Filosofia naturale dall' indagare le affezioni, e gli effetti dell' aria, e del moto; un fonte grandissimo, benché finora affatto sconosciuto, di scoprimenti, e di cognizioni intorno a ciò esser potrebbe l'osservar sottilmente le diverse, e mirabili operazioni dell'aria impulsa negli strumenti musicali; esaminando la fabbrica loro, e riflettando da che nasca in essi la perfezione, o'l difetto, e da che se ne alteri la costituzione ; come, a cagion d'esempio, la variazioni del suono, che succede neglistrumenti, che hanno l'anima, quai son quelli da arco, se questa un pocolino si muove di sito; divenendone teste l'una corda più sonora, l'altra piu ottusa ; l'alterazione, e la

p. 156

diversità delle armonie, che ricevono gli strumenti dalle diverse misure, e singolarmente i gravecembali dall' essere il loro fondo alquanto più grosso, e alquanto più sottile, e cosi di mill'altre considerazioni. Non è anche da tralasciare, che tenendosi universalmente, che siano sempre imperfetti i gravecembali nuovi, e che acquistino perfezione solamente col lungo tempo; pretende questo artefice, che si possa lavorargli in modo, che rendano subito sonora voce non meno degli strumenti vecchi. Afferma egli, che il non risonar bene de' nuovi nasca principalmente dalla virtù elastica, che per qualche tempo conservano la sponda incurvata, ed il ponte; perchè, finchè questi fanno forza sul fondo per restituirsi, la voce non vien perfetta: che però se questa virtù elastica sarà loro tolta interamente prima diporgli in opera, verrà subito

a levarsi questo difetto, com' egli in pratica esperimenta. Contribuirà ancorà la buona qualità del legno: onde il Pesaro si cominciò a servire de' cassoni vecchi, che trovavo sopra i granaj di Venezia, e di

p. 157

Padova, e ch'erano per lo più di cipresso di Candia, o di Cipro.

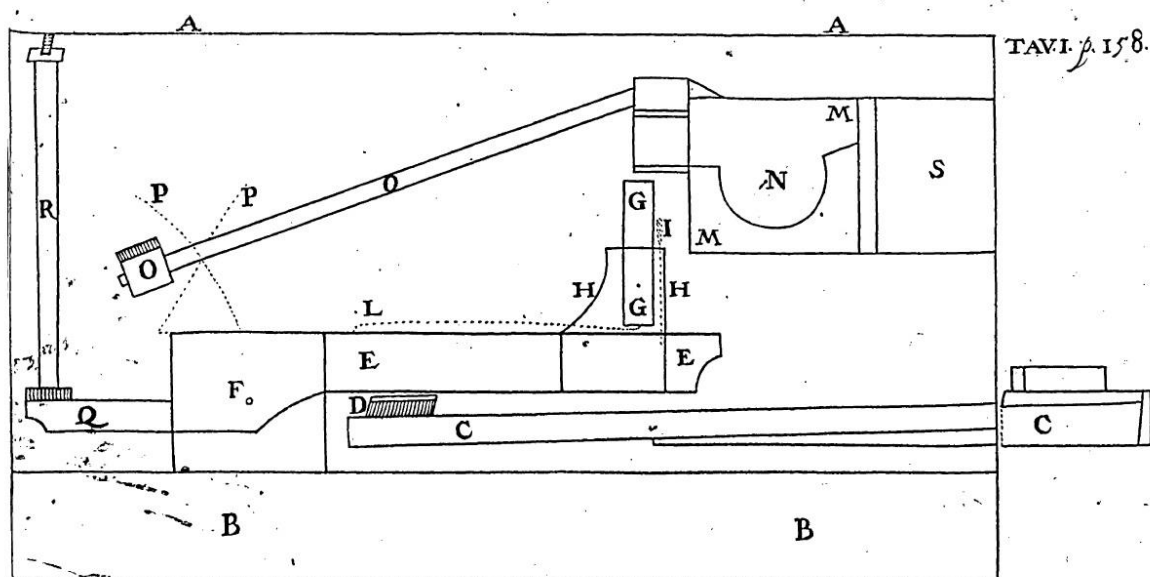
Non sarà, qui discaro agli amatori della musica, che alcuna cosa si dica anche d'un altro raro gravecembalo, che si trova pure in Firenze in mano del Sig. Casini, Maestro lodatissimo di Cappella. Ha questo cinque tastami, cioè cinque interi ordini di tasti, l'uno sopra l'altro gradatamente; e si può però dire strumento perfetto, essendovi divisa ogni voce ne' suoi cinque quinti; ond'è, che si può in esso far la circolazione, e scorrere per tutti i tuoni senza urtare in dissonanza alcuna, e trovando sempre tutti gli accompagnamenti perfetti, come fa sentire il suo posseditore, che lo ricerca eccellentemente. Gli ordinari gravecembali, come tutti gli strumenti, che hanno tasti, sono molto imperfetti, a cagione, che non essendo le voci divise nelle sue parti, molte corde vi sono, che non hanno quinta giusta, e bisogna serversi degli stessi tasti per diesis, e per b molli; per ischivare in parte il quale errore alcune vecchie spinette si vedono, massimamente dell' Undeo, con alcuni de'

p. 158

neri tagliati, e divisi in due, del che non comprendono la cagione molti professori; ed è veramente, perchè dovendo per modo d'esempio dal diesis di Gesolreut, al b molle d' Alamirè corrervi almeno un quinto di voce di differenza, v'è necessità di due corde. Ma nasce dall' imperfezione accennata, che un gravecembalo, o tiorba non si può interamente accordare con un violino, benchè sonando in concerto l'orecchio non se n'avvegga; e ne nasce parimente, che ne i più de' neri non si compone, e solo vi si va con riserva, e da alcuni Maestri solamente, quando alla parola ben conviene il falso, e' l' disgustoso della voce. Questa imperfezione degli strumenti, che hanno tasti cagiona altresì, che nell'udir sonare s'accorgeremo molte volte, quando il componimento è spostato, come parla il dialetto Fiorentino, o come dice la lingua comune, trasportato: perchè venendo a cadere in quelle corde, che non hanno Quinta, la falsità del suono offende l'orecchio. Non così avverrà nel violino, che non avendo tasti, può trovar tutto a suo luogo, e in qual si

p. 159

sia tuono far sentir le voci perfette. Il gravecembalo adunque, di qui parliamo, oltre al diletto del perfetto suono, può esser utile a molte speculazioni su la teorica della musica: ne si credesse, che troppo difficile fosse la sua accordatura, mentre anzi è più facile, attesochè precede sempre per Quinte perfette; là dove ne gli strumenti ordinarj, bisogna aver attenzione di far che cali la Quinta, che crescano la Quarta, e la Terza maggiore, con più altre avvertenze.



*Diagrama*¹⁵⁸

¹⁵⁸ Este diagrama é apresentado após o fim do artigo, entre as páginas 160 e 161 do *Giornale*.