



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

**Articulação e ornamentação nas *Sonatas K18 e K30*
de Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico**

Uaná Barreto Vieira

João Pessoa
Junho/2018



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

**Articulação e ornamentação das *Sonatas K18 e K30* de
Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na linha de pesquisa Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Uaná Barreto Vieira

Orientadora: Dra. Luciana Noda

João Pessoa
Junho / 2018

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

V658a Vieira, Uana Barreto.

Articulação e Ornamentação nas Sonatas K18 e K30 de
Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico / Uana
Barreto Vieira. - João Pessoa, 2018.
90 f.

Orientação: Luciana Noda.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Autoetnografia. 2. Domenico Scarlatti. 3.
Articulação. 4. Ornamentação. I. Noda, Luciana. II.
Título.

UFPB/BC



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

Título da Dissertação: “Articulação e ornamentação nas *Sonatas K18 e K30* de Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico”.

Mestrando(a): **Uaná Barreto Vieira**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr.^a Ludiana Noda,
Orientadora/UFPB

Dr. José Henrique Martins
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Fabio Soren Presgrave
Membro Externo ao programa/UFRN

João Pessoa, 14 de Junho de 2018

AGRADECIMENTOS

À música; a mais bonita das religiões. Sou grato por ser seu devoto e por nela construir os meus mais bonitos e ousados sonhos;

Aos meus pais, Adeildo Vieira e Graça Barreto, por me apresentarem as doçuras da vida e da arte desde a mais tenra idade. A eles, dedico todos sons que a vida me permitir soar;

Aos meus irmãos, Cairé e Rudá Barreto, pelo apoio constante e pelos sorrisos compartilhados;

À Bianca Nóbrega, afago perene de meus dias, pelo companheirismo e cumplicidade;

À Luciana Noda, por me apresentar as infinitudes deste mágico instrumento. Sou grato por todos os ensinamentos, musicais e acadêmicos;

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, por todos os conhecimentos compartilhados;

A todos os amigos e colegas, pelo suporte e pelas palavras de incentivo;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos, viabilizando a realização desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa artística consiste em um estudo autoetnográfico, cujo objetivo principal foi relatar a construção interpretativa das *Sonatas K18 e K30* do compositor italiano Domenico Scarlatti, com um enfoque particular na articulação e na ornamentação. O modelo metodológico da autoetnografia, que norteou a condução da pesquisa, é referenciado neste trabalho por Adams *et al.* (2015) e Anderson (2006). Por meio do diário de estudo; do diálogo com fontes que abordam o estilo Barroco; da busca pela inspiração interpretativa, pela audição de gravações e compreensão da vivência artística na música popular, como elemento catalisador da criatividade performática – foi possível relatar o processo de construção das peças, desde o primeiro contato até as últimas decisões interpretativas, culminando em uma performance pública. Durante o processo autoetnográfico, foi marcado nas partituras um conjunto de ornamentos e articulações que auxiliaram a edificação de uma interpretação pessoal.

Palavras-chave: autoetnografia, Domenico Scarlatti, articulação, ornamentação.

ABSTRACT

This artistic research is an autoethnographic study that aims to describe the interpretative construction of Domenico Scarlatti's *Sonatas K18* and *K30* focusing on articulation and ornamentation. This research was guided by the methodological models by Adams *et al.* (2015) and Anderson (2006). The process of construction of an interpretations reported in this work was made possible by means of the use of a diary, the interaction with a bibliography about the baroque style, the pursuit for interpretive inspiration by listening to recordings and the understanding of my artistic experience in popular music as an element of performative creativity stimulant. Through the autoethnographic process, a set of ornaments and articulation that supported the construction of my interpretation were noted to the score.

Keywords: autoethnography, Domenico Scarlatti, articulation, ornamentation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, A Captura de Cristo (1602), 135.5 cm x 341 cm – Galeria Nacional da Irlanda, Dublin	34
Figura 2 - Articulação escolhida na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase inicial da autoetnografia, c.3-4	46
Figura 3 - Articulação definitiva para a Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase posterior da autoetnografia, c.3-4.....	47
Figura 4 - Articulação escolhida a partir da harmonia na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.11	48
Figura 5 - Articulação a partir do delineamento melódico na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.15-17	49
Figura 6 - Ornamentação e articulação no início da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase inicial da autoetnografia, c.1	51
Figura 7 - Articulação definitiva da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase posterior da autoetnografia, c.1	51
Figura 8 - Notas de passagem na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.29, em fase inicial da autoetnografia	52
Figura 9 - Ornamentação e articulação escolhidas na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.29, em fase posterior da autoetnografia	52
Figura 10 - Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.35. Fonte: Gilbert (1984)	53
Figura 11 - Ornamentação escolhida na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.35	53
Figura 12 - Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.. Fonte: Gilbert (1984)	53
Figura 13 - Ornamentação escolhida na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.6	54
Figura 14 - Trilo para finalização da frase, no ápice da primeira seção da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.23	54
Figura 15 - Execução do trilo na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.23	55
Figura 16 - Trilo na segunda seção da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.50	55
Figura 17 - Armadura de clave da Sonata K30, conforme consta no fac-simile	59
Figura 18 - Armadura de clave da Sonata K30. Fonte: Gilbert (1984)	59
Figura 19 - Intervalo de 2a menor em tempo forte na Sonata K30, fac-simile, c.135.....	60
Figura 20 - Acréscimo de ligadura para utilização da síncope na nota Ré, amenizando a dissonância do primeiro tempo na Sonata K30, c.135. Fonte: Gilbert (1984).....	60
Figura 21 - Acréscimo de nota em uma das vozes na edição de Gilbert (1984) na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.106	60
Figura 22 - Fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c. 106.....	61
Figura 23 - Harmonia presente no fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.110-111	61
Figura 24 - Alteração na nota Mi (bemol encontrado na armadura de clave), atribuindo outras funções harmônicas para acordes da Sonata K30, c.110-111. Fonte: Gilbert (1984).....	62
Figura 25 - Exemplo de entrada de uma quarta voz na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.96-103, fac-simile	63
Figura 26 - Articulação no sujeito da fuga. Sonata K30 de Domenico Scarlatti, em estágio inicial da autoetnografia, c.1-5.....	64
Figura 27 - Articulação non legato escolhida para o sujeito da fuga. Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.1-5	65
Figura 28 - Forma de escrita da Sonata K30 por Scarlatti, c.7-8, conforme consta no fac-simile.....	65
Figura 29 - Articulação escolhida para o contrassujeito da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.6-9	66

Figura 30 - Trilo na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.30.....	66
Figura 31 - Execução do trilo na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.30	66
Figura 32 - Fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.37.....	67
Figura 33 - Bordadura acentuada como ornamentação na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.37.....	67
Figura 34 - Notas de passagem como ornamento na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.15	67
Figura 35 - Trecho do fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.66	68
Figura 36 - Ornamentação e articulação na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.66	68

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Disposição das sessões de estudos da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, no estágio inicial da autoetnografia: suas durações e localizações.....	44
Tabela 2 - Detalhamento da escolha de andamento na Sonata K18 de Domenico Scarlatti...	45
Tabela 3 - Tipos e distribuição dos ornamentos na Sonata K18 de Domenico Scarlatti	55
Tabela 4 - Disposição das sessões de estudo da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, no estágio inicial da autoetnografia: suas durações e localizações	57
Tabela 5 - Tipos e distribuição dos ornamentos na Sonata K30 de Domenico Scarlatti	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – REFERENCIAL TEÓRICO	17
CAPÍTULO 2 – UMA AUTOETNOGRAFIA: DA NASCENTE À FOZ	23
2.1 Nascente: <i>background</i> artístico.....	23
2.2 O leito: ferramentas de coletas de dados	26
2.3 Afluentes: escolha das sonatas.....	28
2.4 Um mergulho em águas turbinadas: estilo Barroco	31
2.5 <i>Sonata K18</i> em Ré menor: atribuladas águas. Sons vivos, cor escarlate	41
2.6 <i>Sonata K30</i> em Sol menor: escuras e calmas águas	56
2.7 Performance pública das sonatas: cachoeira artística	69
CAPÍTULO 3 – CONCLUSÕES.....	72
REFERÊNCIAS.....	77
ANEXO 1 – <i>Sonata K18</i> de Domenico Scarlatti. Edição Huegel, 1984, por Kenneth Gilbert.....	82
ANEXO 2 – <i>Sonata K30</i> de Domenico Scarlatti. <i>Fac-simile</i> , 1972.....	86
APÊNDICE 1 - Gravação das Sonatas <i>K18</i> e <i>K30</i>	90

INTRODUÇÃO

Os estudos em performance musical têm se afirmado no âmbito da pesquisa em música desde a segunda metade do século XX, sistematizando um leque de olhares sobre interpretação musical. Segundo Barros (2015), esse panorama de pesquisas sobre performance pode ser dividido em três categorias: (1) Análise do comportamento durante o estudo (GRUSON, 1988; BARRY, 1992; ERICSON *et al.*, 1993; HALLAM, 1995; WILLIAMON & VALENTINE, 2000); (2) Temáticas que abordam técnicas e estratégias de estudo (ROSENTHAL *et al.*, 1988; HALLAM, 1997; NIELSEN, 2001); e (3) Temáticas que se referem a representação mental da música e processos cognitivos envolvidos na memorização (LEHMANN, 1997; MISHRA, 2002; CHAFFIN & IMREH, 2002).

Benetti (2017, p. 149) realça ainda dois eixos importantes na pesquisa em práticas interpretativas: (1) Os estudos em performance, que se referem à análise de resultados a partir da observação da performance musical como um objeto estático (gravações, partituras), nos quais a figura do pesquisador pode (GERLING, 2000; CARRARA, 2010), ou não, ser a mesma do intérprete. E, (2) a investigação artística, onde a performance dinamiza a investigação, tratando a arte como pesquisa (BENETTI, 2017, p. 149).

O segundo eixo se trata de um meio de investigação que vem sendo discutido gradativamente dentro do universo acadêmico nos últimos anos, apesar da complexidade em defini-lo e categorizá-lo. Para Ulhôa, o artista não necessariamente precisa de uma formação universitária para exercer sua prática criativa; porém, ao ingressar no meio acadêmico, faz-se necessário o diálogo externo às comunidades artística e acadêmica. Este tipo de pesquisa exige, portanto, um sistema que permita a produção, a troca, a parceria, a discussão e a disseminação do conhecimento produzido, com um olhar atento à prática (ULHÔA, 2014, p. ii).

Emerge da pesquisa artística uma metodologia que vem sendo, mais recentemente, utilizada na área da Música: a autoetnografia. Um modelo de pesquisa importado de áreas das ciências humanas, que usa da experiência pessoal e do diálogo com outros pesquisadores para, dentre outros aspectos:

Descrever e criticar crenças, práticas e experiências culturais; reconhecer e valorizar as relações de um pesquisador com outros; utilizar profunda e cuidadosamente a autorreflexão – referida como “reflexividade” – para nomear e interrogar as

interseções entre si e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político (ADAMS, *et al.*, 2015, p. 2, aspas do autor)¹.

Este trabalho consiste em uma pesquisa artística, sob lente autoetnográfica, cujo principal objetivo foi investigar o processo de concepção interpretativa das *Sonatas K18 e K30*, do compositor Domenico Scarlatti (1685-1757), com enfoque na articulação e ornamentação a ser adotada para performance. A metodologia se deu a partir de reflexões pessoais e diálogo com outras fontes (C. Ph. E. BACH, 1948; DONINGTON, 1982; HARNONCOURT, 1988), seguindo as definições de autoetnografia propostas por Anderson (2006) e Adams *et al.* (2015). A seguir, contextualizo mais detalhadamente os conceitos de pesquisa/investigação artística e autoetnografia.

Segundo Chiantore, investigar “é caminhar para o desconhecido. [...] é ir em busca daquilo que não conhecemos como indivíduos²”. Dentro da academia, as universidades têm tratado a investigação de forma natural, e este conceito tem se dilatado e inserido em espaços atuais, causando debates e plantando novos rumos de investigação a profissionais e estudantes (CHIANTORE, 2014, p. 10). Para o mesmo autor, a música é um destes espaços, dentro de um complexo campo chamado investigação ou pesquisa artística³.

A pesquisa artística é uma forma de produção de conhecimento que vem se projetando consideravelmente na investigação científica, sendo um dos temas mais discutidos no campo acadêmico nos últimos anos (BORGDORFF, 2012, p. 44). Refere-se à investigação cujo processo parte da prática artística, onde o tipo de pesquisa busca considerar as características específicas e subjetivas da performance, ao mesmo tempo em que anseia a coleta de dados para a análise empírica, ou seja, configura uma união complementar entre os universos artístico e científico.

A pesquisa artística parte da prática; em música, dá voz ao intérprete ao invés de lhe atribuir um papel meramente subordinado ao texto e ao compositor, relação assimétrica levantada pela ideologia da música ocidental de concerto (DOMENICI, 2012, p. 169). A metáfora sobre a voz do performer, apontada por Domenici, busca distanciar a neutralidade e transparência do intérprete frente ao texto, característica da ideologia excludente da ótica

¹ “Uses a researcher’s personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices, and experiences; Acknowledges and values a researcher’s relationships with others; Uses deep and careful self-reflection – typically referred to as “reflexivity” – to name and interrogate the intersections between self and society, the particular and the general, the personal and the political” (ADAMS, *et al.*, 2015, p. 2).

² “Investigar es encaminarse hacia lo desconocido. [...] es ir en busca de aquello que no conocemos como individuos y como especie” (CHIANTORE, 2014, p. 10).

³ Trataremos, nesta pesquisa, como “pesquisa artística”.

modernista da performance. Resumir a tarefa do intérprete à subordinação da partitura é desconsiderar todas as atribuições acústicas e expressivas.

[...] falar sobre a voz do performer é resgatar a oralidade e o aspecto acústico da música, e ao mesmo tempo afirmar o conhecimento daquele que pesquisa a sua prática artística. O que seria da notação musical e da palavra não fosse a voz que lhes anima e confere sentido? A voz como metáfora para o ser, se ancora na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus juízos de valor, enfim, a sua história. A voz é a evidência de uma existência inalienável no mundo (DOMENICI, 2012, p. 169).

Segundo Borgdorff (2012), em toda sua complexidade, a pesquisa artística permite conectar, unir e complementar dois importantes conceitos: arte, com toda sua carga subjetiva; e academia, onde a relação mútua de ambos, apesar de desconfortável, tem sido a tônica de profícias discussões (BORGDORFF, 2012, p. 44). Reflexo deste desconforto são os questionamentos de Chiantore sobre a união entre produção de conhecimento e arte:

“Que tipo de conhecimento persegue a investigação artística?”; “A arte não é, por si só, um produto de investigação?”; “Tem sentido falar de investigação artística [...] ou seria preferível não associar a arte como um conhecimento que tradicionalmente deve ser racional e verbalizado para poder ser enxergado pelo mundo acadêmico?” (CHIANTORE, 2014, p. 10, aspas do autor)⁴.

De fato, dentro da literatura sobre pesquisa artística, encontramos muito mais perguntas e questionamentos do que definições concretas em si. López-Cano e Opazo (2014, p. 31) afirmam que não há como definir concisamente a pesquisa artística. Suas áreas de debate dividem-se em diretrizes epistemológico-abstrata, ontológica e político-crítica, esbarrando em conceitos filosóficos e subjetivos. Por isso, é defendida por alguns estudiosos que dizem constituir uma nova e excitante forma de fazer pesquisa, aflorando a inquietude, prática e maneira de pensar do intérprete e pesquisador; assim como refutada por outros tantos que a renegam, definindo tal subjetividade como ausência de conteúdo (LÓPEZ-CANO & OPAZO, 2014, p. 31).

Este campo de pesquisa está em constante lapidação, visto o crescente número de trabalhos que utilizam deste olhar metodológico. López-Cano e Opazo são, entretanto, realistas ao conjecturarem o futuro da pesquisa artística no campo institucional: “[...] temos de reconhecer que há muitos outros aspectos em que a pesquisa artística tem que desenvolver seus

⁴ “¿Qué clase de conocimiento persigue la investigación artística? ¿No es el arte en sí mismo el producto de una investigación? ¿Tiene sentido hablar de investigación artística [...] o sería preferible no asociar el arte con un conocimiento que tradicionalmente debe ser racional y verbalizable para poder ser tratado como tal por el mundo académico?” (CHIANTORE, 2014, p. 10)

próprios modelos e tentar negociar com a tradição científica e humanística para que sejam aceitos e respeitados dentro da esfera institucional” (LÓPEZ-CANO & OPAZO, 2014, p. 61)

⁵

De acordo com Borgdorff, o foco da pesquisa artística não está, essencialmente, na busca pelo explícito conhecimento bruto de arte, e sim em fornecer uma forma específica de enxergar o seu conteúdo prerreflexivo e não conceitual. Refere-se a uma caracterização subjetiva, porém ativa e presente no processo criativo de qualquer artista, seja quando ele escolhe um material, uma temática, ou quando busca novas técnicas e equipamentos (BORGDORFF, 2012, p. 44). Justifica-se, portanto, esta pesquisa como artística, pelo dinamismo de escolhas e decisões que partiram da prática musical e se somaram ao processo investigativo. Dentre essas escolhas, destaco os elementos articulação e ornamentação.

Da busca por uma melhor compreensão da prática, englobando sua inerente subjetividade, pesquisadores passaram a utilizar a metodologia autoetnográfica que se caracteriza, segundo Fortin, por “uma escrita do ‘eu’, que permite entre o ir e vir da escrita pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83, aspas da autora). A autoetnografia configura uma abordagem de pesquisa e escrita que procura descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal para o entendimento da experiência cultural. A imersão ao estilo Barroco, em especial à obra de Scarlatti, me fez compreender melhor os detalhes e idiossincrasios da música deste período. Ter, nesta pesquisa artística, um objeto por mim desconhecido, fez com que fosse mais intenso o mergulho ao estilo e à obra do compositor. Aliaram-se a isto, as experiências pessoal e cultural, para a construção de uma interpretação que estivesse em sintonia com o estilo do compositor.

Alguns outros pesquisadores que buscam melhor conexão com a subjetividade da performance, a partir de uma reflexão pessoal, têm importado das ciências sociais o método autoetnográfico. Este termo, utilizado pela primeira vez pelo pesquisador David Hayano, é recorrente na sociologia e antropologia e vem sendo utilizado paulatinamente como ferramenta de pesquisa artística em áreas diversas como a dança (FORTIN, 2009; MEYER, 2014), teatro (MARTINS, 2013) e música (BENETTI, 2013; DOGANTAN-DACK, 2012).

Pesquisas artísticas de caráter autoetnográfico vêm sendo publicadas no campo da performance musical, mesmo que não teorizem ou deixem claro o conceito em si. É o caso do artigo *Pression – a performance study* (2012), da violoncelista e pesquisadora europeia Tanja

⁵ “Pero hemos de reconocer que hay muchos otros aspectos en los que la investigación artística tiene que desarrollar sus propios modelos e intentar negociar con la tradición científica y humanística para que sean aceptados y respetados dentro del ámbito institucional” (LÓPEZ CANO & OPAZO, 2014, p. 61).

Orning. O artigo publicado pela Royal Northern College of Music, busca compreender a peça *Pression* para violoncelo solo, escrita pelo compositor Helmut Lachenmann, como um objeto vivo e maleável, excluindo a ótica tradicional que concebe a obra de arte como uma esfera estática representada na partitura. Por se tratar de uma peça na qual o aspecto gestual é imprescindível na realização sonora, Orning costura sua percepção da interpretação da obra à luz de conceitos importados das artes cênicas: a *multiestabilidade perceptiva* e o *ciclo do feedback autopoiético*. A partir do diálogo com estes conceitos, ela retrata duas situações de performance da peça, coletando relatos pessoais e também da audiência. Orning conclui pela positividade da experiência que existiu na aplicação de conceitos teatrais à performance musical, principalmente em uma obra de notação não tradicional, na qual os gestos são imprescindíveis para a realização da performance.

No Brasil, uma pesquisa artística, ainda em andamento, que também contém caráter autoetnográfico, é desenvolvida pela pianista Cristina Gerling (2014), na qual são relatadas as etapas e estratégias de aprendizagem da *Barcarola Op. 60* de F. Chopin. Apesar de não assumir sua pesquisa como uma autoetnografia, a autora aponta reflexões acerca de seu próprio estudo. Desta maneira, o trabalho foi organizado em seis etapas: comparação de edições, análise para performance, comparação de análises, registro e análise das primeiras seções de estudo, prática deliberada e estratégias de memorização, análise de performances e comparação de gravações. Foi realizada uma apresentação pública da peça e, segundo Gerling:

Cada apresentação subsequente trouxe novas reflexões para novas decisões interpretativas, a busca pelo crescimento artístico. A memória ou a fluência em si não se constituíram em entrave visto que procurei e continuo procurando capturar a complexidade do todo e a nitidez de cada detalhe. Continuo sim buscando o inefável, o mágico e o intangível, o que se aprende no compartilhamento com a audiência (GERLING, 2014, p. 71).

A partir do desejo de estudar, compreender, refletir e analisar o meu processo de aprendizado e decisões interpretativas para a performance pública das sonatas de Scarlatti, optei por escolher o método de pesquisa autoetnográfico, que alia a subjetividade inerente à música e à arte, em geral aos elementos mais concretos e objetivos, como decisões de ornamentações, por exemplo. Além disso, considero essencial fomentar pesquisas científicas desta natureza, que buscam melhor entrelaçar-se à atmosfera subjetiva da performance musical.

Para iniciar o processo autoetnográfico, busquei obras de compositores que ainda não havia interpretado durante minha trajetória pianística, algo cujo primeiro contato pudesse ser

relatado desde a leitura inicial à performance pública. Para isso, cheguei ao compositor barroco Domenico Scarlatti, que me chamou atenção por sua extensa obra para teclado.

O primeiro contato com a obra de Scarlatti aconteceu após meu ingresso no curso de Mestrado, na Universidade Federal da Paraíba. Em comum acordo com a orientadora, decidi estudar duas das sonatas do compositor barroco. Através da escuta de gravações disponíveis em plataformas digitais, cheguei às *Sonatas K25 e K27*, em Fá Sustenido menor e Si menor, respectivamente. Iniciei a leitura, utilizando a edição de Alessandro Longo, disponível online na plataforma virtual IMSLP.

Ainda durante o primeiro semestre do curso, apresentei ambas as sonatas em uma masterclass, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba e ministrada pelo pianista norte americano David Korevaar⁶. Nessa aula, o professor convidado e a orientadora da pesquisa alertaram-me quanto aos desvios e enganos causados pela escolha equivocada da edição de Longo, largamente manipulada por sinais e marcações românticas, que desviam a interpretação da música barroca, seguindo uma tendência da época em que tal edição fora publicada. Em sua tese de doutorado, Pédico comenta que tais alterações do texto original, com o acréscimo de dinâmicas e articulação, são um reflexo do pensamento corrente no século XIX.

A edição de Longo é digna de nota pelo monumental trabalho do revisor, que publicou, pela primeira vez, a quase totalidade das sonatas de Scarlatti, organizando-as em suites. Longo sugeriu a realização detalhada de dinâmicas, articulação, andamento e pedalização para cada uma dessas obras. [...] suas decisões interpretativas são reflexo das práticas de performance de seu tempo, como, por exemplo, o uso de longas ligaduras, de forma que a sintaxe fosse baseada em períodos extensos, em uma concepção similar à dos compositores românticos (PÉDICO, 2016, p. 30).

Posteriormente, descobri que a díspar editoração de Longo vem sendo refutada por instrumentistas e musicólogos, como por exemplo, o cravista Scott Ross que, em encarte da coleção de discos que gravou a integral das sonatas de Scarlatti, afirma: “Longo [...] seguindo os passos defeituosos de seus antecessores, sobrecregou sua edição com marcas de frase e dinâmicas arbitrárias e as mudanças feitas, especialmente nas harmonias, empobreceu, na maioria dos casos, o que Scarlatti havia composto” (ROSS, 1985, p. 2)⁷.

⁶ Professor de Piano na University of Colorado Boulder, EUA

⁷ “Longo [...] following in the faulty footsteps of his forerunners, overloaded his edition with arbitrary phrase marks and dynamics and the changes he made, particularly in the harmonies, did little, in most cases, save impoverish what Scarlatti had composed” (ROSS, 1984, p. 2).

A importância musical e pedagógica das sonatas de Scarlatti foi, segundo Demske (2012, p. 2), infelizmente, suavizada pela abundância de edições alternativas. Quando o pianista se põe frente à pesquisa acadêmica para soluções de problemas interpretativos, não encontra conclusões claras nessas edições.

A partir das reflexões levantadas em minha participação na masterclass e, posteriormente, solidificadas através de pesquisas e leituras, constatei o quanto uma edição pode influenciar uma interpretação e levá-la a um caminho distante e até contrário ao estilo. Desta forma, alertei-me da necessidade de encontrar uma edição fidedigna à escrita do compositor, sem a manipulação de terceiros. Esta foi a real motivação que me fez continuar a estudar, com mais profundidade, a obra de Scarlatti e dar seguimento à pesquisa.

Além disso, através da literatura e da apreciação de gravações de intérpretes consagrados, o conhecimento sobre este período da história da música e sua interpretação ao piano moderno tornaram-se, efetivamente, alvos de minha curiosidade para a condução desta pesquisa artística. Saliento que elenquei, dentro deste universo, os aspectos interpretativos da articulação e ornamentação, justamente por estarem intrinsecamente conectados à criatividade, se aproximando ao lado improvisatório, que mantendo acesso desde tenra idade⁸, além de estarem essencialmente ligados à expressividade musical, elemento de constante pesquisa interpretativa. Portanto, busco, com este trabalho, somar pesquisas sobre Domenico Scarlatti, compositor que, pela escassez de documentos e por sua conhecida estadia na península Ibérica, tem gerado interpretações conflitantes em sua música⁹ (DEMSKE, 2012, p. 1).

Para esta pesquisa, escolhi duas peças que se inserem na única coleção publicada sob supervisão de Scarlatti, as suas trinta primeiras sonatas (*K1-K30*), compostas sob o título de *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro dè Serenissimi Prencipe e Prencipesa delle Asturie* (1738). A etapa detalhada sobre o primeiro contato com estas peças encontra-se no capítulo 2. Como referenciais musicológicos sobre o compositor e o seu estilo dentro da música barroca, foram adotadas as seguintes publicações: *Domenico Scarlatti* (1953) de Ralph Kirkpatrick¹⁰ e *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti* (2008) de W. Dean. Sutcliffe.

Embassando o modelo autoetnográfico, utilizei o livro de Adams, Jones e Ellis *Autoetnography: understanding qualitative research* (2015). Neste livro, são introduzidos e

⁸ Com experiências e práticas de improvisação na esfera da música popular, trazidas no ambiente familiar desde os oito anos de idade. Ver capítulo 2.

⁹ Ver capítulo 2, p. 37.

¹⁰ Pesquisador responsável pela catalogação da obra de Scarlatti. Vem do seu nome o “K” utilizado para catalogação das sonatas.

definidos, didaticamente, o conceito de autoetnografia, utilizando exemplos importados de diferentes áreas das ciências sociais. Além disso, os autores elencam os principais pontos sobre como iniciar e escrever um estudo autoetnográfico e explicam o processo de análise dos dados provenientes deste tipo de pesquisa.

Em sintonia com as ideias de Adams *et al.* (2015), López Cano e Opazo definem autoetnografia como: “uma série de recursos metodológicos, estratégias de investigação e formas de discurso acadêmico que se praticam na antropologia e ciências sociais há tempos e que são cada vez mais utilizadas no campo da pesquisa artística com diferentes nuances e adaptações” (LÓPEZ CANO & OPAZO, 2014, p. 138)¹¹.

Foram realizadas cinco etapas metodológicas para o cumprimento desta pesquisa artística: (1) escolha das sonatas a serem estudadas, a partir da leitura silenciosa e ao instrumento; (2) Imersão ao estilo Barroco através de leituras e gravações; (3) marcações de articulação e ornamentação em ambas as sonatas; (4) performance pública das peças; e (5) comparação dos dados autoetnográficos em relação à performance. Para realização destas etapas, o diário de estudo foi mantido em toda a pesquisa, como ferramenta de coleta de dados quantitativos e qualitativos.

A estrutura desta dissertação se divide em três capítulos. No capítulo 1, exponho o referencial teórico, a literatura utilizada para o embasamento do trabalho, bem como as definições utilizadas para pesquisa artística e autoetnografia. No capítulo 2, é elaborada a autoetnografia propriamente dita, onde contextualizo o *background* artístico do pesquisador, o processo de escolha das obras trabalhadas até as últimas decisões interpretativas, e apresento as ferramentas metodológicas de coleta de dados da pesquisa. A partir disso, aponto como se deu o procedimento de imersão ao estilo Barroco, as conexões extramusicais, através do diálogo com outras manifestações artísticas vigentes na época. Em seguida, comento brevemente sobre o compositor Domenico Scarlatti, incluindo sua obra, idiomatismos compostionais, influências musicais em vida e os desafios interpretativos que sua música carrega. Ao fim deste capítulo, discorro sobre a performance pública das sonatas. No capítulo 3, exponho as conclusões de como a metodologia autoetnográfica auxiliou no processo de construção da performance musical, especialmente pelo viés da articulação e ornamentação.

¹¹ “Una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones” (LÓPEZ-CANO & OPAZO, 2014, p. 138).

CAPÍTULO 1 – REFERENCIAL TEÓRICO

Dividem-se as linhas de raciocínio que consideram a arte por si só como fonte provedora de conhecimento, sendo este, transmitido por seus próprios meios através das obras, assim encarando a criação como pesquisa; e a corrente de pensamento que enxerga uma dicotomia entre ambas. Estas diretrizes discordam, essencialmente, no significado da palavra pesquisa e na proveniência da produção de conhecimento.

Este trabalho busca relatar a construção interpretativa de duas sonatas do compositor Domenico Scarlatti, sob o viés da articulação e ornamentação, como fonte provedora de conhecimento, visto a conectividade entre a pesquisa e os processos criativos (veículo de condução deste trabalho). A investigação, proveniente de questionamentos internos sobre o assunto, unida a um olhar atento à produção já existente e a relação próxima com o procedimento criativo, pautado nas experimentações das articulações e ornamentações das peças estudadas, formaram a pesquisa artística aqui apresentada.

A partir de um teor reflexivo e pessoal, a metodologia utilizada foi a de autoetnografia, elaborada por meio de ferramentas de coletas de dados, intrínsecas ao fazer artístico e ao universo do próprio pesquisador. Mais à frente, serão abordados os procedimentos utilizados para o norteamento da pesquisa.

Dentre a literatura sobre autoetnografia, que vem sendo fomentada nos últimos anos, foi adotado como referencial teórico desta pesquisa artística, o livro de Adams, Jones e Ellis *Autoethnography: understanding qualitative research* (2015). Nesta obra, os autores abordam, didaticamente, os conceitos e definições de autoetnografia, através de exemplos ilustrativos importados de diferentes áreas das ciências sociais.

Assim eles definem a autoetnografia:

O termo autoetnografia invoca o “eu” (auto), cultura (ethno) e escrita (graphia). Fazemos autoetnografia quando estudamos e escrevemos cultura a partir da perspectiva do eu. Olhamos para dentro – em nossas identidades, pensamentos, sentimentos e experiências – e para fora – em nossas relações, comunidades e culturas (ADAMS *et al.*, 2015, p. 46)¹².

¹² “The term autoethnography invokes the self (auto), culture (ethno), and writing (graphy). When we do autoethnography, we study and write culture from the perspective of the self. When we do autoethnography, we look inward – into our identities, thoughts, feelings and experiences – and outward – into our relationships, communities, and cultures” (ADAMS *et al.*, 2015, p. 46).

Um exemplo didático encontrado neste livro, que auxilia o entendimento da metodologia autoetnográfica, assim como a relação conectiva entre o olhar interno e externo, é posto pela autora Stacy Holman Jones, quando comenta a decisão de iniciar o processo de adoção de uma criança.

Quando eu estava prestes a me tornar uma mãe adotiva, queria entender minha experiência em relação à experiência de outras pessoas. Encontrei no caminho assistentes sociais, médicos, funcionários do governo, pais e filhos adotivos e futuros pais que vivenciam o processo de adoção. Mais perto de casa, queria me conectar com minha avó que, até o momento em que eu externei meu desejo da adoção, não sabia que havia sido adotada. Meus interesses de pesquisa e escrita criaram uma abertura, uma chance de conversar com minha avó sobre uma experiência que teve um efeito profundo em sua vida, mas que ela não havia discutido em detalhes com ninguém em nossa família (ADAMS *et al.*, 2015, p. 46)¹³.

A autoetnografia surge, portanto, do desejo de imersão em determinado assunto. Começa com “os pensamentos, sentimentos, identidades que nos tornam incertos [...] e que nos fazem questionar, reconsiderar e reordenar o entendimento de nós mesmos” (ADAMS, *et al.*, 2015, p. 47)¹⁴. Para compreender a inserção do modelo autoetnográfico no universo da pesquisa, Leon Anderson tece um panorama histórico sobre o referido conceito no século XX. Para ele, sempre houve um elemento autoetnográfico na pesquisa qualitativa sociológica (ANDERSON, 2006, p. 375).

Os primeiros indícios de pesquisa de cunho autorreflexivo datam do início do século, quando Robert Park incentivou seus alunos de pós-graduação da Universidade de Chicago a buscarem envolvimento sociológico em ambientes próximos às suas vidas pessoais (ANDERSON, 2006, p. 375). Nas décadas de 1960 e 1970, destacaram-se alguns notáveis cientistas sociais que utilizaram a auto-observação e análise em suas pesquisas científicas, como o estudo do sociólogo David Sudnow, *Ways of the Hand* (1978), em que descreveu minuciosamente os caminhos, estágios e processos que utilizou para o aprendizado de improvisação ao piano no jazz. Esta pesquisa, segundo Anderson (2006, p. 376) é um importante exemplo fenomenológico de investigação de cunho autobiográfico.

¹³ “When I was about to become an adoptive mother, I wanted to understand my experience in relation to the experience of other. I encountered in my research and met along the way: social workers, doctors and government officials, adoptive parents and children, and prospective parents experiencing the adoption process. Closer to home, I wanted to connect with my grandmother who, until the time I told my family about my plans to adopt, I had not known was an adopted child herself. My research interests and writing created and opening, a chance to talk with my grandmother about and experience that had a profound effect on her life, but one that she had not discussed in detail with anyone in our family” (ADAMS *et al.*, 2015, p. 46).

¹⁴ “Autoethnographies begin with the thoughts, feelings, identities, and experiences that make us uncertain [...] and that make us question, reconsider, and reorder our understandings of our-selves” (ADAMS *et al.*, 2015, p. 47).

Outro importante antropólogo cultural que realizou processos de pesquisa a partir da auto-observação foi David Hayano. Em seu livro *Poker Faces* (1982), há uma descrição de sua experiência como jogador de cartas semiprofissional, em clubes da Califórnia. Luis Zucher também foi um assíduo defensor de pesquisas de essência autobiográfica. Para Anderson (2006, p. 376), estes pesquisadores ofereceram a primeira distinta e potencial direção para o desenvolvimento da autoetnografia, sob uma perspectiva analítica, tendo em vista que até então os modelos autoetnográficos se tratavam de uma mera evocação e comunicação de sentidos. Esta forma de pensamento sobre autoetnografia, chamada por Anderson de “autoetnografia evocativa”¹⁵ (2006, p. 374) transcorreu por anos, ganhando enorme projeção com os pesquisadores Ellis e Bochner. Para Fortin, o trabalho destes cientistas destaca “uma pesquisa que não tem por objetivo a representação dos fatos, mas principalmente a evocação e a comunicação de uma nova consciência de experiência” (FORTIN, 2009, p. 83).

Leon Anderson (2006) refuta este modelo de autoetnografia com ásperas críticas, e propõe a metodologia de “autoetnografia analítica”, cujos elementos norteadores essenciais à condução da pesquisa são: (1) ser o pesquisador membro participante no contexto cultural onde a pesquisa está inserida e ativo na publicação de textos, ou seja, estar engajado e atualizado com sua produção científica; (2) tecer uma análise reflexiva no trabalho; (3) conduzir a pesquisa sob uma narrativa pessoal; (4) dialogar com outras fontes bibliográficas; e (5) engajar-se com a análise teórica dos resultados (ANDERSON, 2006, p. 378).

O primeiro ponto trata da imersão do pesquisador no universo que irá trabalhar, seus conhecimentos anteriores vão somar à compreensão do problema a ser investigado. Posteriormente, Anderson destaca a importância da análise reflexiva na autoetnografia, ou seja, não a encara exclusivamente como um diário evocativo de sentimentos e sensações, e sim como um modelo consciente de análise de suas ações e múltiplas percepções. Segundo o autor, “a reflexividade autoetnográfica tem sido definida de forma variada e suas implicações têm sido amplamente discutidas em sociologia interpretativa e antropologia cultural nos últimos anos” (ANDERSON, 2006, p. 382)¹⁶.

Os outros pontos destacados por Anderson englobam a imprescindível condução da pesquisa em primeira pessoa, forma inerente de estudos de cunho autoetnográfico; e a análise dos dados obtidos que, como toda autoetnografia, contam com o diálogo às demais fontes

¹⁵ “Evocative autoethnography”.

¹⁶ “Autoethnographic reflexivity has been variously defined, and its implications have been widely discussed in interpretative sociology and cultural anthropology over the past fifteen years” (ANDERSON, 2006, p. 378).

bibliográficas, objetivando abranger o universo particular do pesquisador e evitar efetivamente o caráter egocêntrico da investigação.

Para esta pesquisa artística, busquei seguir os cinco elementos norteadores da autoetnografia analítica. A compreensão e o estudo do estilo Barroco, seus idiomatismos e aspectos culturais foram acionados a partir de consultas à fontes diversas (C. Ph. E. BACH, 1948; DONINGTON, 1982; HARNONCOURT, 1988). Foi tecido um idioma reflexivo na pesquisa, conduzindo-a em primeira pessoa; houve constante diálogo com fontes sobre o estilo, como tratados da época e audição de gravações diversas, e mantida a coerência com toda a análise dos resultados, oriundas do intercâmbio autoetnográfico entre a pessoalidade e o diálogo externo.

Baseado neste ir e vir do diálogo autoetnográfico, iniciei o estudo sobre o estilo Barroco¹⁷ para a edificação interpretativa de ambas as sonatas de Scarlatti. Na realidade, tocar um repertório de música antiga significa carregar consigo uma série de indagações sobre como interpretar aquele texto distante de nós por centenas de anos. Segundo Harnoncourt:

Os indícios que nos revelam a vontade do compositor se resumem nas indicações referentes à execução, na instrumentação e nas várias práticas de execução, em constante evolução, e que o compositor supunha fossem naturalmente do conhecimento de seus contemporâneos. Tudo isso nos exige um estudo muito aprofundado que pode levar-nos a cometer um sério erro: o de tocarmos a música antiga de acordo apenas com os nossos conhecimentos. [...] Os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução [...] (HARNONCOURT, 1988, p. 19).

Por esse motivo, julguei imprescindível que a construção interpretativa das *Sonatas K18 e K30* fossem integradas ao estudo sobre o estilo Barroco. Como principal referencial teórico sobre o estilo, utilizei os livros: *Baroque Music: Style and Performance* (1982), de Robert Donington, e *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical* (1982), de Nikolaus Harnoncourt. Deles são extraídas características essenciais para a interpretação da música deste período, desde o delineamento fraseológico até a escolha de ornamentações.

Neste estudo, haverá um enfoque particular na articulação e ornamentação, dois elementos interpretativos primordiais para a música do período Barroco. Para embasar a escolha interpretativa destes adornos musicais nas sonatas de Scarlatti aqui estudadas, utilizei a tradução para a língua inglesa (1948) do tratado de Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Esta publicação foi escolhida por ser um tratado histórico

¹⁷ Comentado com mais profundidade em 2.4, p. 31.

amplamente utilizado como ferramenta de consulta de ornamentações ao teclado. C. Ph. E. Bach critica e comenta práticas musicais recorrentes entre os tecladistas da época. Acredito que este documento, escrito por um grande expoente da música ocidental do século XVIII, seja importante para a compreensão estilística do período.

Vale ressaltar, porém, que este trabalho não justifica todas as decisões interpretativas das peças aqui abordadas. Pretende, essencialmente, apresentar quais foram os métodos decisivos para as escolhas em pontos específicos que considerei importantes nas sonatas. Tratam-se de trechos peculiares que, desde a etapa inicial da autoetnografia, chamaram minha atenção pelo seu potencial criativo. Em outras palavras, momentos pontuais das sonatas, cujas ideias musicais de articulação e ornamentação foram mais prolíficas. Estes pontos são explicados, justificados e comentados mais detalhadamente juntamente aos exemplos musicais que virão *a posteriori*, no capítulo 2. Em anexo à esta dissertação, encontra-se um CD com a gravação integral da primeira performance pública das *Sonatas K18 e K30* de Domenico Scarlatti, onde se poderá analisar o contexto geral das minhas últimas decisões interpretativas;

Os exemplos musicais desta dissertação são apresentados a partir das edições de Gilbert (1984) para a *Sonata K18* e o *fac-simile* da *Sonata K30* (1972). Os trechos que expõem minhas decisões interpretativas foram editados no software de edição de partituras *Sibelius*.

Como proceder em relação a notação das articulações destas peças foi um desafio para esta pesquisa. Na realidade, os caminhos da interpretação musical levaram os músicos a encararem a escrita musical sob um olhar estático, não considerando, muitas vezes, suas mutações e sua maleabilidade perante o tempo. É notório que, no decorrer da história, permanecemos com os mesmos signos de escrita musical, seja para peças barrocas ou contemporâneas, mesmo que completamente distantes estilisticamente. Interpretamos a notação e não a música.

Harnoncourt ilustra, sabiamente, a essencial problemática da notação musical:

Quem já tentou colocar no papel uma ideia musical ou uma estrutura rítmica sabe que é algo relativamente fácil de fazer. Quando, porém, se pede a um músico para executar aquilo que foi escrito, percebe-se, de imediato, que a execução não corresponde àquilo que a pessoa tinha em mente quando escreveu (HARNONCOURT, 1984, p. 34).

Detive-me à escrita de articulações, a simbologia de notação por ligaduras de tamanhos mutáveis, *tenutos* e *stacattos*. Ressalto, portanto, a importância da audição como meio consequente da escrita, visto que o alvo central desta pesquisa artística é o conteúdo sonoro das

Sonatas K18 e K30, de Domenico Scarlatti. Busquei exprimir na notação aquilo que soava em mim, mas mantive-me mais atento, na pesquisa, ao resultado prático da música.

CAPÍTULO 2 – UMA AUTOETNOGRAFIA: DA NASCENTE À FOZ

A metodologia para a realização desta pesquisa artística foi dividida em cinco etapas: a primeira tratou do processo de escolha dos objetos a serem estudados; a segunda consistiu em uma imersão ao estilo Barroco através da literatura e da audição de gravações da música deste período. Esta fase foi imprescindível para o embasamento concreto das escolhas interpretativas, configurando como elemento de inspiração musical para construção de uma interpretação pessoal das obras. Na terceira etapa, foram marcadas articulações e ornamentações diversas nas sonatas estudadas, acarretando na primeira performance das peças em recital público, quarta etapa metodológica do trabalho. A etapa final desta pesquisa artística fundamentou-se na análise dos dados autoetnográficos em comparação à performance pública das obras e como este procedimento metodológico corroborou para a construção interpretativa de ambas as sonatas.

2.1 Nascente: *background* artístico

Antes de iniciar o procedimento autoetnográfico, julgo imprescindível apresentar brevemente ao leitor o meu histórico musical, as vivências, influências e a trajetória dentro da música de concerto. É de suma importância, para a autoetnografia, que o leitor compreenda o contexto no qual o pesquisador se insere, sendo este uma fonte primordial para uma visão universal da pesquisa. Apesar da autoetnografia estar conectada diretamente ao pesquisador, há consideráveis distinções dela com a autobiografia. Segundo López Cano e Opazo (2014): “enquanto a autobiografia é a descrição dos principais eventos da vida do sujeito que a escreve, usando seus próprios critérios, a autoetnografia é um estudo da introspecção individual em primeira pessoa, que visa lançar luz sobre a cultura a que o sujeito pertence” (LÓPEZ CANO & OPAZO, 2014, p. 139)¹⁸. Portanto, contextualizo os universos cultural e educacional, a partir dos quais iniciei a minha trajetória na música.

É importante ressaltar que nas minhas mais remotas memórias já havia música no seio de minha casa. De alguma forma, sons do mundo emolduravam as manhãs de todos os dias, escolhidos criteriosamente por meu pai, músico, cantor e compositor paraibano. Jazz, música

¹⁸ “Mientras la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto” (LÓPEZ-CANO & OPAZO, 2014, p. 139).

africana, indiana e, sobretudo, brasileira eram sempre o deleite de longevas tardes de audição, que despertaram em mim, ainda criança, o insaciável desejo de conhecer e vivenciar intensamente a música. Esta relação próxima com a arte me fez acompanhar bastidores, ensaios e coxias, onde entendi que música, além de alimento consistente para o humano, é construção, dedicação e processo.

Sendo um compositor inventivo e puramente intuitivo, cresci vendo e ouvindo meu pai criar, testar e esculpir canções. Incentivado por ele, ainda criança comecei a improvisar melodias e ritmos ao teclado, despertando uma verve criativa que permanece acesa até hoje. Assim, permaneci até os 14 anos exclusivamente imerso no ambiente da música popular, quando decidi iniciar os estudos formais em música e ingressei no conservatório de música do estado da Paraíba, a Escola de Música Anthenor Navarro.

Neste período, tive um contato mais próximo com a música de concerto e, em especial, ao repertório pianístico. Aprendi a ler e escrever música e tive as primeiras noções de técnica ao instrumento. Dentre as peças de iniciação pianística, toquei *Estudos* de Beyer, Gurlitt, Czerny, *Sonatinas* de Clementi, *Cirandinhas* de Villa-Lobos e *Minuetos* do Livro de Ana Madalena Bach. Mesmo nesta época de profundo estudo da música tradicional, não deixei de lado a música popular, criando e elaborando composições e arranjos para piano solo. Assim, entendi que o estímulo à criação, no ensino da música erudita, era passado por veículos alheios à improvisação. A liberdade transmitida no sistema educacional neste tipo de música é passada principalmente pelo viés das manipulações temporal e timbrística. Entretanto, não amorteci em mim a improvisação¹⁹, estudando concomitantemente ao repertório erudito. Antônio Carrasqueira, sobre a distância entre improvisação e música erudita, comenta em sua tese de doutorado:

[...] os métodos utilizados são geralmente europeus e elaborados numa época em que não se pretendia que o aluno aprendesse a improvisar. Como consequência, poucos músicos eruditos são capazes de improvisar hoje em dia, e não são somente os brasileiros. Emblematicamente, o pianista brasileiro Nelson Freire, um dos maiores músicos da atualidade, expressa, em documentário feito por João Moreira Sales, sua frustração por não improvisar, declarando grande admiração por Errol Garner, alegre pianista de jazz. Nelson Freire não é exceção, pois poucos intérpretes eruditos improvisam hoje em dia (CARRASQUEIRA, 2011, p. 35).

Contínuo o desejo de me aprofundar musicalmente, optei por prestar o vestibular para música. Iniciei a preparação para a prova um ano antes, onde estudei três *Invenções a Duas Vozes* (3,4 e 8) e uma *Sinfonia a Três Vozes* (13) de Bach, peças representativas para teclado

¹⁹ Aqui comproendo por improvisação a criação livre e espontânea de novas melodias, ritmos e harmonias.

do período Barroco. Nesta época, pude perceber a infinitude que é o piano. Sua mecânica e suas possibilidades de manipulação timbrística ampliaram-me os horizontes. O contato com este repertório foi engrandecedor, visto o olhar a diferentes formas e estilos de composição e escrita: afetos diversos na escrita contrapontística de Bach, imponência beethoveniana e o lirismo de Chopin.

Minha vivência no Bacharelado em piano pela UFPB contemplou repertório de vários momentos da história da música. Consistiu, notadamente como uma época de profundo mergulho ao universo pianístico e à pesquisa e conhecimento de repertório. Acredito ter sido o tempo mais importante para minha edificação enquanto instrumentista, principalmente através de minha própria problematização de intérprete: busquei ouvir minhas percepções enquanto agente criador na interpretação. Estas, acredito, foram mais realçadas através do amadurecimento pessoal e do diálogo a fontes extramusicais, como a imagética relação som e palavra, trazida quando, por exemplo, interpretei as *Cenas Infantis*, *Op. 15* de Robert Schumann.

Minha relação com o palco foi também potencializada no período da graduação. O andor que leva o artista ao público já era velho conhecido pelas estradas da música popular. A música erudita me trouxe, entretanto, um importante pensamento racional e disciplinar de preparação e construção para um concerto. Neste período, subi pela primeira vez ao palco para tocar um repertório integralmente solo, momento que me trouxe importantes reflexões de controle, respiração, disciplina e expressividade. Acredito que as esferas popular e erudito agiram de forma mútua e complementar no que diz respeito a minha relação com o palco. O primeiro pensamento, lúdico, leve e alegre, nunca sobrepujou a frieza disciplinar que muito é tratada na música de concerto. Por outro lado, a consciência ao altar que eleva o artista me fizeram ser mais cuidadoso sempre que emergia novamente à música popular, dando a devida importância a fraseologia, sonoridade e manipulação de dinâmica, elementos por vezes não problematizados nesta expressão musical.

O aprendizado musical, de forma mais ampla, acredito ter sido complementar por essas duas expressões musicais. Meu estudo de harmonia funcional, por exemplo, sempre auxiliou em disciplinas formais, como estruturação e análise de repertório erudito. Além da compreensão dos ritmos brasileiros que apuram a interpretação e percepção de obras de artistas como Villa-Lobos. Nesse sentido, concordo genuinamente com Carrasqueira, quanto às possibilidades complementares entre os saberes erudito e popular.

Os saberes populares e eruditos não são excludentes; muito pelo contrário. O aprendizado de nossos choros, sambas, frevos e serestas, a compreensão de suas formas, seus caminhos harmônicos e melódicos certamente facilita o entendimento da música de J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Brahms, C. Debussy e de outros compositores dessa tradição, mesmo porque as matrizes formais, melódicas e harmônicas de muitas dessas pequenas formas populares brasileiras são europeias. O choro, nossa primeira música popular urbana, que viria a influenciar praticamente toda a música brasileira, é descendente direto da *polka*, que chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1850, vinda da Europa (CARRASQUEIRA, 2011, p. 38, grifo do autor).

Dentre as peças do período Barroco que estudei na época da graduação, encontram-se quatro *Sinfonias a Três Vozes* (2, 3, 9 e 15), dois Prelúdios e Fugas do *Cravo Bem Temperado* (nº 2 do 2º volume e nº 17 do 1º volume) e a *Suite Francesa* nº 5 de Bach. Estas peças ampliaram o contexto da música barroca para mim, exprimindo contrastantes afetos. Com o estudo das vozes separadas, por exemplo, compreendi como são bem construídas as melodias e o jogo de dissonância entre as vozes, mesmo em diferentes contextos de estruturação composicional.

Apesar de meu intenso caminho pela música erudita, ainda não me encontro em situação completamente balanceada entre essas duas esferas musicais. Sobre minha vivência profissional, constato: subi mais ao palco para shows do que concertos; gastei mais horas ensaiando e criando arranjos do que preparando recitais. Apesar disso, me sinto pleno e verdadeiro em minha construção artística. Não enxergo diferença além das nomenclaturas e meu ir e vir entre esses dois lados, certamente, faz-me crescer enquanto humano e artista.

É importante que o leitor receba este trabalho sob a ótica de um músico e pesquisador de vivência mais efervescente na esfera da música popular e que as escolhas de articulações e ornamentações aqui expostas foram influenciadas por esse *background* artístico, não excluindo, entretanto, o embasamento de estilo que as justificam.

Esta pesquisa artística é, sobretudo, um relato autoetnográfico que abrange a imersão e aprendizado ao estilo Barroco. Apesar das peças deste período anteriormente estudadas em diferentes fases da vida, enxerguei neste trabalho uma oportunidade concreta de aprofundamento da interpretação de obras que seguem esta vertente estilística, visto a conexão entre a pesquisa acadêmica e a experimentação criativa ao instrumento.

2.2 O leito: ferramentas de coletas de dados

Na gama de possibilidades metodológicas para coleta de dados qualitativos, destaca-se o que López-Cano e Opazo (2014) definem como diário de campo, cujo principal objetivo é o

registro dos dados obtidos pelas diferentes estratégias de investigação. “Se trata de um registro físico ou digital, onde tudo relacionado à pesquisa é coletado. É dividido em diferentes seções ou classes de informações: notas de campo, diário de campo, registros de campo e reflexões de campo” (LÓPEZ CANO & OPAZO, 2014, p. 109) ²⁰.

Segundo os autores (2014, p. 110), as notas de campo são as anotações mais concretas que fazemos em relação ao objeto de pesquisa. Informações obtidas de entrevistas, contextualização biográfica, por exemplo, aflorando essencialmente uma natureza descritiva. No diário, é possível registrar as experiências subjetivas que consequentemente surgem na investigação artística, incluindo suspeitas, dúvidas e envolvimento emocional. Os registros de campo compõem as matérias documentais utilizadas na pesquisa: fotos, gravações de áudio e vídeo, etc. Somados estes procedimentos metodológicos, são abertas no pensamento do pesquisador as reflexões de campo.

[...] as reflexões se realizam fora do campo. Com apoio das notas, do diário e dos registros, se abre o turno do pensamento, da reflexão e da produção de conhecimento. Neste espaço, se pode fazer hipóteses ou novas perguntas de investigação; detectar novas tarefas de investigação [...] (LÓPEZ-CANO & OPAZO, 2014, p. 111) ²¹.

Nesta pesquisa, reuni todos estes procedimentos no diário de estudo, onde há dados qualitativos sobre a edificação da performance das sonatas aqui abordadas. Nele, estão inseridos, além de dados referentes a quantidade de tempo e repetições realizadas nas sessões de estudo, comentários e reflexões pessoais sobre a construção da performance, elementos primordiais para a natureza autoetnográfica da pesquisa. O diário de estudo dá voz ao pesquisador através da recepção à singularidade, à contextualização do indivíduo perante o objeto estudado, coletando dados a partir de registros subjetivos relacionados à prática artística.

A observação externa, presente nos registros de campo, referiu-se à gravação de sessões de estudo em diferentes estágios do aprendizado das peças. Com este material, foi possível acompanhar as experiências feitas durante a construção interpretativa. Ambas as ferramentas metodológicas de coleta de dados foram utilizadas concomitantemente às etapas acima descritas, ou seja, foram estratégias de investigação constantes, ao longo desta pesquisa artística.

²⁰ “Se trata de un registro físico o digital, donde se va recopilando todo lo relacionado con la investigación. Se divide en diferentes secciones o clases de informaciones: notas de campo, diario de campo, registros de campo y reflexiones de campo.” (LÓPEZ-CANO & OPAZO, 2014, p. 109).

²¹ “[...] las reflexiones se realizan fuera de campo. Con apoyo de las notas, el diario y los registros, se abre el turno del pensamiento, de la reflexión y la producción de conocimiento. En este espacio se pueden hacer hipótesis o nuevas tareas de investigación [...]” (LÓPEZ-CANO & OPAZO, 2014, p. 111).

2.3 Afluentes: escolha das sonatas

Um aspecto essencial que alimentou a escolha pelos objetos da pesquisa foi a escassez de estudos que aborde a música de Scarlatti, considerado por alguns autores como um dos mais enigmáticos e desafiadores compositores da história da música (KIRKPATRICK, 1953; DEMSKE, 2012).

Postas as peças em discussão sobre qual seria o objeto da pesquisa em questão, decidi estudar as *Sonatas K25 e K27* do compositor Domenico Scarlatti, obras que já estavam inseridas no programa do recital de mestrado. Porém, o adiantamento do processo de leitura e aprendizagem destas sonatas trouxe um problema para a realização da metodologia proposta para este trabalho. Diante da falta de relatos sobre o aprendizado das peças citadas e sua decorrente defasagem à construção da autoetnografia, decidi em comum acordo com a orientadora, estudar duas novas sonatas do compositor barroco, relatando todo o processo de aprendizagem, da leitura às experimentações e escolhas interpretativas.

Para tal, iniciei uma reflexão sobre a abordagem do processo de escolha das novas sonatas. Desta forma, decidi dividir este processo em leitura mental e ao instrumento, justamente por considerar essencial o primeiro contato da peça de forma visual, reconhecendo padrões e estruturas, além da salutar prática do ouvido interno²². Sobre o estudo mental, Aquino afirma: “A prática mental pode ajudar a aprender uma música não-familiar, facilitando a criação de uma imagem motora ou auditiva da mesma” (AQUINO, 2011, p. 21). Esta metodologia de estudo é considerada uma ferramenta auxiliadora na construção de um mapeamento mental da música, por meio de uma estrutura hierárquica de seções e subseções (CHAFFIN & LISBOA, 2008, p. 115). O processo de escolha das sonatas de Scarlatti foi realizado, portanto, a partir das leituras mental e ao instrumento, conectando-se a comentários pessoais inerentes à autoetnografia.

Por ser Domenico Scarlatti um profícuo compositor de música para teclado²³, precisei fazer uma primeira delimitação de escolha, sendo então demarcadas as trinta primeiras sonatas. Estas peças, publicadas inicialmente com o título *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico*

²² Compreendo aqui por ouvido interno, as capacidades de percepção musical desenvolvidas sem auxílio de instrumento.

²³ 555 *Sonatas* para teclado (PAGANO & BOYD, 2001, p. 408).

Scarlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro dè Serenissimi Prencipe e Prencipesa delle Asturie, foram as únicas publicadas em vida, quando Scarlatti tinha 53 anos (KIRKPATRICK, 1953, p. 101).

Pelo exposto, estas obras por si só já configuram um estímulo à criatividade, uma vez que não apresentam quaisquer indicações de dinâmica e articulação. Segundo Sutcliffe, as peças são “um convite aberto para o ouvido. Elas solicitam a imaginação do ouvinte. A falta de especificidade de associação deve ser entendida como essencial para a maior parte da produção de sonatas de Scarlatti” (SUTCLIFFE, 2008, p. 81)²⁴.

Durante um período de 20 dias, realizei o processo de conhecimento das trinta primeiras sonatas de Domenico Scarlatti. Deixei que o primeiro contato para com todas elas fossem a partir da minha própria experimentação ao piano, para que eu construísse, desde o início, uma interpretação única e pessoal, sem a interferência de terceiros. Para o processo metodológico de leitura inicial das peças, utilizei a edição de Kenneth Gilbert, publicada em dez volumes pela editora Heugel, de Paris (1984), justamente por estarem integralmente disponíveis online e não apresentarem acréscimos interpretativos, como ligaduras e pedalizações (PÉDICO, 2010, p. 31). Com exceção da *Sonata K30*, na qual utilizei o *fac-simile* como ferramenta de teste e pesquisa da leitura de peça a partir de uma partitura manuscrita.

O processo de escolha das sonatas foi realizado a partir da:

- 1) Leitura silenciosa da partitura, longe do instrumento e em andamento cômodo, com o objetivo de reter informações básicas do texto, absorver os direcionamentos melódicos e harmônicos e compreender, à primeira vista, suas demandas técnicas;
- 2) Anotações de algumas destas questões relacionadas ao andamento, à tonalidade, fórmula de compasso e demandas técnicas, como saltos de sexta e oitava, acordes quebrados, sequências, etc;
- 3) Anotações de impressões pessoais da leitura silenciosa da peça, para problematizar os intentos técnicos da partitura, desenvolver o ouvido interno e compreender o caráter da peça à leitura à primeira vista;
- 4) Leitura ao piano, em andamento confortável e com *ritornello*;
- 5) Anotações em diário de estudo, relatando as impressões pessoais a partir da leitura ao instrumento, em geral elementos que se referiam ao caráter das peças. Também utilizei metáforas e imagens para demonstrar o que o primeiro contato com a peça me causou.

²⁴ “Are an invitation to the ear. They solicit the imagination of the listener. The very lack of specificity of association must be understood as essential to the works, and indeed to most of Scarlatti’s sonata output” (SUTCLIFFE, 2008, p. 81).

Depois de lidas todas as peças, elenquei 12 com as quais mais me identifiquei, seja por aspectos rítmicos, melódicos ou harmônicos. Foram elas: *K2, K4, K5, K7, K9, K10, K14, K16, K17, K18, K28 e K30*.

Em seguida, iniciei a segunda seleção da escolha das peças, partindo para uma outra leitura ao instrumento, com o intuito de sentir quais delas havia maior empatia, despertando o maior desejo de interpretá-las. A leitura foi realizada em andamento confortável com *ritornello*, cantando as melodias e buscando compreender mais intensamente os afetos e caráteres de cada uma. Esta etapa teve a duração de 11 dias. Ao fim deste processo, marquei cinco sonatas com as quais mais houve identificação pessoal: *K4, K7, K18, K28 e K30*.

Partindo de uma nova execução ao teclado, busquei tocar as peças em andamentos mais próximos aos escritos na partitura (*Allegro, Presto, Presto, Presto e Moderato*, respectivamente) e já pedalizar alguns trechos de maneira intuitiva. Para esta etapa, foi necessária uma semana de estudo para maior aproximação dos andamentos. Posteriormente, pude deliberar sobre quais sonatas queria de fato aprender e tocar. Assim, cheguei às duas que mais me chamaram a atenção, desde a primeira etapa de escolha: as *Sonatas K18 e K30*. Analisando o diário de estudo, é perceptível que estas peças já tendiam a ser escolhidas pelo teor dos comentários redigidos, mais eufóricos e instigantes que os outros.

Sobre a *Sonata K18*, após a leitura silenciosa, anotei em diário: “Parece conter uma certa aflição. Um desejo de externar algo preso na garganta. Os saltos, as dissonâncias e a insistência em determinadas células rítmicas e melódicas corroboram para esta sensação” (VIEIRA, 2017, p. 3).

Depois de realizada a leitura ao instrumento, pus em diário: “Me identifiquei muito com a peça. O desenho cromático e seu caminho harmônico me ativeram muito” (VIEIRA, 2017, p. 3). Encontrei, nesta peça, um grande potencial para articulação (pela grande quantidade de grupos de semicolcheias, por exemplo) e também de ornamentação.

A escolha da *Sonata K30* ocorreu por ser a primeira dentre as 30 sonatas que diferem quanto à forma e andamento (PAGANO & BOYD, 2001, p. 409), tratando-se de uma fuga em andamento lento. Sobre ela, registrei no diário de estudo, após a etapa da leitura silenciosa: “carrega consigo uma pesada carga emotiva, uma súplica, promessa religiosa. O próprio sujeito já se mostra com amargas dissonâncias (como o Dó#). É uma peça escura, nebulosa, passível de manipulações temporais e ornamentações diversas” (VIEIRA, 2017, p. 6.).

Posterior à leitura ao instrumento, anotei: “música densa, cheia de carga emocional. Passível de uma diversificada variedade de timbres. Gostei da melodia e do modo como o

contraponto é escrito. Apresenta muitos momentos inesperados na harmonia, como um trecho em Si Bemol menor” (VIEIRA, 2017, p. 6).

Escolhi, portanto, estas duas sonatas por serem as que mais despertaram identificação, sobretudo por apresentarem texturas, caráteres e estrutura totalmente contrastantes. Desta maneira, acreditei ser válido compreender como constitui o processo de aprendizagem em duas peças barrocas de diferentes abordagens.

Um aspecto visível para a escolha das peças foi a estrutura harmônica de ambas. A primeira (*K18*), pelo delineamento harmônico, caminhado através dos cromatismos da melodia; e a segunda (*K30*), por suas dissonâncias e distantes modulações. Sobre a ousadia harmônica nas sonatas para teclado de Scarlatti, Kirkpatrick afirma: “As obras vocais de Scarlatti seguiram os princípios ortodoxos do século XVIII, mas suas sonatas para cravo, criaram sem precedentes [...], novas concepções de harmonia na forma tonal” (KIRKPATRICK, 1953, p. 207)²⁵.

No que diz respeito às edições utilizadas no processo de leitura, utilizei a edição de Kenneth Gilbert (1984) para a *Sonata K18* e o *fac-simile* (1972) para a *Sonata K30*, ambas disponíveis online²⁶. Considero importante traçar os possíveis contrastes no aspecto criativo, a partir da leitura de uma partitura editada, mesmo que sem acréscimos de ligaduras e dinâmicas, e outra manuscrita.

2.4 Um mergulho em águas turbinas: estilo Barroco

Foi com o desejo de esclarecer questões musicais pessoais que resolvi iniciar a pesquisa abrangendo a música deste período da história, o Barroco. Sempre tive ponderações diversas sobre a liberdade na música, como ocorre sua manipulação e seu equilíbrio frente ao estilo. A música barroca, neste processo, sempre me pareceu mais aberta, vulnerável e passível de criatividade interpretativa, além de transportar afetos tão íntimos quanto plurais. Possivelmente, pelo fato das partituras serem livres e limpas de marcações, há um desejo natural por este conhecimento desde minhas primeiras experiências interpretando obras deste período. Desta forma, a busca pela transgressão das fronteiras, sem corromper o estilo, se tornou um questionamento frequente: como criar, articular, ornamentar e, sobretudo, transitar pela linha tênue e dicotômica entre liberdade e coerência estilística? As águas, para mim, barrentas pela

²⁵ “Scarlatti’s vocal works followed orthodox eighteenth-century principles, but his harpsichord sonatas, from no precedent, [...] created new conceptions of harmony in tonal form” (KIRKPATRICK, 1953, p. 207).

²⁶ http://imslp.org/wiki/Category:Scarlatti,_Domenico

obscuridade dessas dúvidas e questionamentos, precisaram ser filtradas. A literatura e a apreciação de algumas gravações de peças de diversas formações instrumentais²⁷ foram um canal natural e contínuas fontes de esclarecimento e inspiração para a condução da pesquisa e construção interpretativa das *Sonatas K18 e K30*, de Domenico Scarlatti.

Múltiplas são as interpretações sobre o significado conciso da palavra estilo em música. Sua carga subjetiva expõe uma amplitude de significados que podem abranger, por exemplo, a maneira de tocar de algum instrumentista, os idiomatismos de um determinado compositor ou uma forma musical específica de um espaço geográfico. Portanto, tratarei de estilo, neste trabalho, pelo seu viés histórico, oriundo da delimitação concebida por historiadores e musicólogos. Segundo Pascall, na historiografia mais recente, escritores como Reese, Bukofzer e Blume dividiram a música, desde o ano 1000, e os estilos da época, em Ars Antiqua, Ars Nova, Renascença, Barroco, Clássico e Romântico, nomenclaturas de recortes historiográficos que nos tornaram familiares (PASCALL, 2001, p. 640).

O estilo Barroco é tratado, nesta pesquisa, como um período histórico compreendido, didaticamente, entre meados do século XVI até cerca de 1750 (GROUT & PALISCA, 2007, p. 308). Esta delimitação aproximativa sugere que historiadores tenham encontrado um tronco comum entre a música, arquitetura, pintura e literatura desta época.

Ao longo da história, vemos uma contínua inquietude do homem no desejo da plena expressão artística. A evolução constante das tecnologias e sua difusa proliferação foi tela para retratar as belezas e mazelas de seu tempo.

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 (BIANCOLINO, 2017, p. 109).

Os artistas seiscentistas vinham com um desejo profundo de impactar com seu discurso, sem podar o tradicional objetivo de causar maravilhamento com a obra de arte (BIANCOLINO, 2017, p. 94). Assim, palavras como bizarro e grotesco podiam bem definir o sentimento despertado nos espectadores daquelas expressões artísticas, da arquitetura à música. De acordo

²⁷ Como os *Concertos de Brandeburgo* de Bach por Nikolauss Harnoncourt (1984); os *Prelúdios e Fugas* de Bach por David Korevaar (1988); e as *Suites para Cravo* de Haendel por Kenneth Gilbert (2009). Ver gravações utilizadas como principais fontes de inspiração na página 40.

com Biancolino (2017, p. 94), dentre as principais vertentes da arte que viabilizavam este senso miscigenado entre impacto, maravilhamento e prazer, destacam-se as artes visuais, onde foram buscados meios não convencionais de concepção artística, através da busca por novos caminhos.

O autor afirma ainda que esse senso se estendeu para outras manifestações artísticas, como o teatro, onde foram utilizados recursos de dramaticidade mais enfáticos para impactar espectadores, além de “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” (2017, p. 101).

Os artistas da época se esforçaram para expor visceralmente os sentimentos com o máximo de vivacidade. Na música, iniciou-se a plena busca pelos meios musicais de expressão de afetos diversos, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística (GROUT & PALISCA, 2007, p. 312). Dentre os veículos para a manifestação destes afetos, aflora, na arte barroca, o contraste, a antítese. Apoiei nessa figura de linguagem grande parte do pensamento utilizado para a construção de minhas interpretações das *Sonatas K18 e K30*, de Scarlatti. Quis expor as oposições de afetos que as peças me causavam. Busquei, portanto, em outras manifestações artísticas, compreender o uso deste dicotômico efeito artístico.

Nas artes visuais, é perceptível a dualidade de cores; na poesia, a antítese e paradoxo das palavras; e na música, que se desenvolveu dicotômica, indefinida e contraditoriamente, se vê, junto ao jogo de dinâmicas, o paradigma composicional amplamente utilizado no Barroco: a textura contrapontística, que logrou à posteridade um importante procedimento de composição musical.

A utilização do contraste é elemento de reforço para a expressividade artística. Na obra *A Captura de Cristo*, pintura de 1602 do italiano Caravaggio, é possível observar a dualidade de cores entre o claro e escuro e seu decorrente efeito dramático – vide a iluminação na pele dos personagens e na armadura dos soldados em relação ao fundo escuro da tela (JONES, 2009). Esta técnica reforça as múltiplas expressões faciais durante a entrega de Cristo a seus algozes: a sensação de terror de um de seus discípulos (primeiro da esquerda na figura a seguir), angústia de Jesus, e o gesto traidor de Judas, mote que obcecava pintores da época.



Figura 1 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, *A Captura de Cristo* (1602), 135,5 cm x 341 cm – Galeria Nacional da Irlanda, Dublin

Do outro lado do Atlântico, reflexos da arte barroca chegavam às terras tropicais recém colonizadas pelos portugueses. Na Bahia, o poeta conhecido como “boca do inferno” lançava poemas que evocavam a instabilidade da natureza, o mistério imprevisível, a amplidão. Nos versos de “*A Instabilidade das Cousas no Mundo*”, o gosto pela infinitude e o apreço aos questionamentos são reforçados através da sensação contraditória trazida pela antítese.

Nasce o sol, e não dura mais que um dia
 Depois da luz se segue a noite escura
 Em tristes sonhos morre a formosura,
 Em contínuas tristezas e alegria

Porém se acaba o sol, por que nascia?
 Se é tão formosa a luz, por que não dura?
 Como a beleza assim se transfigura?
 Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no sol e na luz falte a firmeza
 Na formosura não se dê constância
 E na alegria sinta-se tristeza

Começa o mundo enfim pela ignorância
 E tem qualquer dos bens por natureza
 E firmeza somente na inconstância.

A Instabilidade das Cousas no Mundo, Gregório de Matos

Ainda na literatura, se destaca o padre português Antônio Vieira, considerado um expoente da prosa barroca no Brasil. No *Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, de junho de 1654, o escritor utiliza fortemente de figuras de linguagem, como metáforas e antíteses, com o intuito, muitas vezes, de persuadir o leitor pelo viés da razão e do raciocínio. Dentre as ideias contrastantes deste sermão, podem-se destacar por exemplo: “*A natureza deu-te a água, tu não quiseste senão o ar (...)*” e “*(...) traçou a traição às escuras, mas executou-a muito às claras*”.

Na Europa, viu-se que manifestava na música, além da contradição mútua entre duas linhas melódicas, um fator de relevância para esta característica antagônica do período Barroco, que foi a utilização do jogo de dinâmicas. Peso e leveza, por exemplo, foram termos utilizados por cantores da época para reforçar o conteúdo expressivo do texto e o ideal barroco do *chiaroscuro*²⁸. “Fica claro que uma das ferramentas mais importantes da música barroca era, portanto, o jogo contínuo de dinâmicas” (BIANCOLINO, 2017, p. 122).

Segundo o autor, deságua na ópera esta preocupação com o contraste dinâmico para reforço e dramaticidade da palavra. Oriunda da corte, concentrou-se na Itália, em especial na cidade de Veneza, o pólo artístico para esta expressão músico-teatral que logo cumpriu seu destino de espetáculo popular (2017, p. 115). Nesta época de profunda ascensão, distinções compositivas das óperas começaram a ser espalhadas pela Itália, como por exemplo a utilização de formas e texturas mais simples para o protagonismo da voz solista, resultando em “um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a força e a verdade dramática” (GROUT & PALISCA, 2007, p. 362). Esta modalidade de ópera desenvolveu-se na cidade de Nápoles, cunhando o estilo napolitano, cujo expoente foi o compositor Alessandro Scarlatti, da árvore genealógica que desaguou no compositor alvo desta pesquisa artística, Domenico Scarlatti.

De tronco familiar artístico, a música na família Scarlatti iniciou-se, ao que se sabe, com o avô de Domenico, Pietro Scarlatti. Segundo a pesquisa feita por Ralph Kirkpatrick, a infância de Domenico foi sempre regada de música, levada por seus parentes próximos. Seus tios Francesco, Tomaso e Ana Maria²⁹ foram renomados músicos na época, além do seu pai, bem sucedido compositor de óperas, Alessandro Scarlatti (KIRKPATRICK, 1953, p. 7). “Na casa de um exitoso e prolífico compositor como Alessandro Scarlatti certamente havia ensaios de

²⁸ 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 (BIANCOLINO, 2017, p. 121, grifo do autor).

²⁹ Violinista e cantores, respectivamente.

cantores e instrumentistas, reuniões com consultores de libretos e diretores de cena, além de visitas de poetas e pintores" (KIRKPATRICK, 1953, p. 7) ³⁰.

Este meio culturalmente erudito foi, certamente, alicerce para construção do Domenico Scarlatti enquanto compositor, abarcadas por incontáveis influências musicais e extramusicais. Apesar de todas essas informações, pouco se sabe dos caminhos e dos trabalhos feitos por Scarlatti em vida. A ausência de materiais biográficos têm sido empecilho para estudiosos e intérpretes.

Nascido em Nápoles, no mesmo ano em que Bach e Handel, Giuseppe Domenico Scarlatti é, para muitos autores, um misterioso personagem da história da música. A falta de documentos históricos sobre sua vida e obra tem dificultado musicólogos a compreender o contexto em que suas peças foram compostas e imaginar um possível traçado de sua cronologia. Para Demske (2012, p. 1), Scarlatti configura um dos mais enigmáticos compositores da história da música. Sutcliffe (2008, p. 2) corrobora esta ideia, afirmando que, em sentidos musicológicos, o compositor pode ser considerado uma figura problemática. O autor constata que conhecemos poucos detalhes sobre sua vida e opiniões, principalmente do período que compreende sua saída da Itália, a serviço da princesa Maria Barbara, em Portugal, até sua mudança para Espanha, onde passou seus últimos trinta anos de vida (SUTCLIFFE, 2008, p. 2). No prefácio do livro que escreveu sobre Scarlatti, Kirkpatrick afirma:

Muito antes de eu ter sido solicitado, em 1940, a considerar escrever um livro sobre ele, fiquei dolorosamente consciente da inadequação dos textos disponíveis e da falta de informação fundamentalmente necessária para mim como intérprete de suas obras. Comecei a colecionar notas sobre suas mais diversas composições, onde quer que eu as encontrasse e aproveitei uma breve oportunidade em Veneza, em 1939, para ter acesso aos textos originais das sonatas. Mas eu não tinha ideia da magnitude da tarefa que deveria ocupar uma grande parte do meu tempo nos próximos doze anos, quando concordei realizar um estudo de sua vida e obra. Fiquei motivado, em parte, pelo desafio de preencher uma longa lacuna, mas em outra parte, por minha própria e urgente necessidade de um conhecimento bem estabelecido da compreensão de Scarlatti. (KIRKPATRICK, 1953, p. v) ³¹.

³⁰ "The house of a successful and prolific composer like Alessandro Scarlatti must certainly have swarmed with rehearsing singers and instrumentalists, consulting librettists and scene designers, and visiting poets and painters." (KIRKPATRICK, 1953, p. 7).

³¹ "Long before I was asked in 1940 to consider writing a book on him, I had become painfully aware of the inadequacy of the available texts and the absence of information fundamentally necessary to me as a performer of his works. I had begun collecting notes on his miscellaneous compositions wherever I found them, and had enjoyed a brief opportunity in Venice in 1939 to gain some idea of the original texts of the sonatas. But I had no idea of the magnitude of the task which was to occupy a large part of my time for the twelve years after I agreed in 1941 to undertake a study of his life and works. I was motivated in part by the challenge to fill a long-standing gap, but largely by my own pressing need for a well-established knowledge and understanding of Scarlatti" (KIRKPATRICK, 1953, p. v).

Portanto, a falta de informações sobre Scarlatti, tem obrigado estudiosos e intérpretes a “investigar sua trajetória baseando-se em diferentes alternativas em que o compositor viveu e trabalhou” (PÉDICO, 2016, p. 21). Sabe-se, por estas pesquisas, de seu nato virtuosismo ao cravo, seus trabalhos em funções musicais em Roma e Lisboa³², e de sua mudança para a Espanha, a serviço de Maria Barbara (1711-1758).

Essa escassez de documentos biográficos e sua conhecida estadia na península Ibérica têm confundido intérpretes, acarretando múltiplas faces interpretativas para sua obra. Demske corrobora:

Apesar de Scarlatti ocupar um papel essencial no repertório pianístico, a falta de informações históricas sobre sua vida tem resultado em conflitantes abordagens sobre sua música. Como um italiano que viveu na Espanha, Scarlatti tem sido exposto a uma variedade de estilos musicais, mas uma única e definitiva interpretação dessas fontes para suas sonatas para teclado ainda tem iludido acadêmicos e performers (DEMSKE, 2012, p. 1)³³.

Diante do seu nômade itinerário geográfico, a música de Scarlatti foi exposta a uma diversidade de influências que são nitidamente visíveis em muitas de suas sonatas para teclado. A primeira delas foi a herança do seu pai, Alessandro Scarlatti (1660-1725), importante compositor de óperas barrocas. Partindo desta influência, Domenico experimentou o formato operístico e compôs uma quantidade considerável de música sacra. É perceptível, portanto, em algumas de suas obras, um apelo ao lirismo e à vocalidade, que germina da tradição vocal italiana (PÉDICO, 2012, p. 41). É difícil, portanto, enquadrar Scarlatti claramente em um específico estilo musical. Esta variedade de influências em sua música tem feito teóricos discordarem no que diz respeito à definição das fontes estilísticas scarlattianas.

Outras influências de Scarlatti são a música ibérica, transparecendo diferentes estruturas fraseológicas e peculiares construções rítmicas; e os tradicionais aspectos composicionais do período barroco, como linhas contrapontísticas e sequências harmônicas. Encontra-se, ainda nas sonatas, uma variedade de construções compostionais.

Observamos tanto aspectos tradicionais do barroco, como contraponto, linhas de baixo contínuas, sequências harmônicas (ex. K30, K37, K218); aspectos do estilo galante, como linhas melódicas reminiscentes da realização vocal de ópera buffa e acompanhamentos esparsos (ex. K308, K309); além de estruturas fraseológicas e construções rítmicas, cujos padrões muito se diferem do que é encontrado no contexto

³² Direção musical da *Cappella Giulia*, no Vaticano e da Capela Real de Lisboa (PÉDICO, 2016, p. 21).

³³ “Although Scarlatti occupies an essential part of the pianist’s repertoire, a lack of historical information about his life has resulted in conflicting approaches to his music. As an Italian living in Spain, Scarlatti was undoubtedly exposed to a variety of musical styles, but a single definitive translation of these sources into his keyboard sonatas continues to elude scholars and performers alike” (DEMSKE, 2012, p. 1).

da época, derivadas, possivelmente, da ainda pouco explorada relação do compositor com a música popular ibérica (ex. K218, K213) (PÉDICO, 2015, p. 3).

Com relação à ordem nas quais as sonatas foram compostas, a falta de autógrafos é o problema central para que se possa estabelecer uma segura cronologia. Nenhum dos volumes dos manuscritos, presentes nas bibliotecas de Parma e Veneza, contém a integral das peças. Além disso, a ordem das peças difere entre os volumes (SUTCLIFFE, 2008, p. 3).

Outro questionamento musicológico se relaciona com o instrumento ao qual Scarlatti dedicou suas sonatas, não havendo um consenso absoluto. Para Sutcliffe (2008, p.45), nenhum problema nos estudos sobre Scarlatti levantou sentimentos mais fortes do que o da organologia, originados após a provocadora teoria de Sheveloff de que parte destas obras foram dedicadas ao pianoforte. De um lado, Kirkpatrick (1953) afirma que:

Há poucas evidências que Scarlatti tenha sido de alguma forma tentado a abandonar o cravo pelo pianoforte. A maioria de suas últimas sonatas tinha uma tessitura que ia além dos pianofortes da rainha. Além disso, o mais antigo pianoforte carecia em cores orquestrais, parecendo um instrumento sóbrio em comparação ao cravo (KIRKPATRICK, 1953, p. 183)³⁴.

Por outro lado, aparecem pesquisadores como David Sutherland, que reinterpreta as evidências existentes para sugerir que Scarlatti foi o primeiro defensor do piano. Para ele, Scarlatti pode ter experimentado o novo instrumento de Bartolomeo Cristofori, em viagens a Florença, em 1702 e 1705. Sutherland também observou que a difusão dos pianos de Cristofori é amplamente congruente com a geografia da carreira de Scarlatti, sugerindo que o próprio foi um agente da difusão deste instrumento (SUTCLIFFE, 2008, p. 45).

É natural, entretanto, levantar o seguinte questionamento: sendo, possivelmente, algumas das sonatas de Scarlatti dedicadas a um instrumento que possibilita manipulação de dinâmica, por que o compositor não acrescentou tais indicações na partitura? Harnoncourt (1988, p. 60) levanta algumas conclusões sobre isso, afirmando, inclusive, que a dinâmica na música deste período tinha um papel de importância secundário. Nas palavras dele:

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

³⁴ “There is little evidence that Scarlatti was in any way tempted to abandon the harpsichord for the pianoforte. Most of his latest sonatas had a range that extended beyond that of the Queen’s pianofortes. Moreover, the earliest pianoforte was almost entirely lacking in the orchestral colors of the harpsichord, and seemed rather sober in comparison with it” (KIRKPATRICK, 1953, p. 183).

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 deste período é a linguagem. Ela é uma micro-dinâmica que se aplica às sílabas e às palavras (HARNONCOURT, 1988, p. 60, grifo do autor).

Todavia, Harnoncourt associa a importância deste aspecto musical à utilização das microdinâmicas, elementos importantes e minuciosos de expressividade e de pronúncia do delineamento melódico e que são, com controle de uso refinado, fontes de expressão para o *chiaroscuro*. Segundo Biancolino, 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” (BIANCOLINO, 2017, p. 123).

Outro dado levantado por Harnoncourt é que é preciso ter em mente que as peças barrocas foram escritas para seus contemporâneos, com o sistema de escrita da época. Os sinais de articulação, por exemplo, eram pouco utilizados porque “sua utilização era incontestavelmente óbvia para o músico, que os manipula com o mesmo desembaraço com que nos comunicamos em nossa língua materna” (HARNONCOURT, 1988, p. 52). Portanto, a música deste período é, segundo o autor, análoga à uma língua estrangeira, visto que não somos mais homens do barroco.

O que se sabe ao certo é que Scarlatti deixou, em seus manuscritos, raríssimas indicações de dinâmica³⁵. Nas primeiras sonatas, porém, a partitura é inteiramente lisa, sem quaisquer marcações de dinâmica e articulação. Este estímulo ao lado criativo, levantado pela própria escrita, foi um dos elementos catalisadores para a escolha das sonatas nesta pesquisa artística. Demske corrobora com esta ideia:

A validade de tocar obras de Scarlatti vai além de entender seu estilo ao teclado: ele ensina o pianista como processar e organizar de forma independente o material musical a fim de criar uma performance profundamente pessoal. Foi talvez sob esse espírito que Scarlatti disse sobre suas sonatas: “uma brincadeira engenhosa com arte, onde você pode atingir liberdade em tocar o cravo” (DEMSKE, 2012, p. 11, aspas da autora).³⁶

A característica improvisatória nas sonatas para teclado de Scarlatti, em particular, apresenta um tronco em comum, um modelo estilístico encontrado mesmo naquelas cujas

³⁵ Um dos exemplos era quando queria expor o efeito de eco (KIRKPATRICK, 1953, p. 283).

³⁶ “The value of performing Scarlatti goes beyond understanding his keyboard style: it teaches the pianist how to independently process and organize musical material to craft a deeply personal performance. It was perhaps in this spirit that Scarlatti claimed his sonatas to be “an ingenious jesting with art by means of which you may attain freedom in harpsichord playing” (DEMSKE, 2012, p. 11).

estruturas são mais desenvolvidas, que é o *basso contínuo*. A prática da improvisação era recorrente entre os músicos do século XVIII. Carrasqueira aponta:

É sempre bom lembrar que nos séculos XVII e XVIII geralmente os compositores eram grandes improvisadores, a exemplo de J. S. Bach e W. A. Mozart. Nessa época esperava-se mesmo que os músicos fossem capazes de improvisar, ornamentar e realizar a harmonia indicada por um baixo cifrado (CARRASQUEIRA, 2011, p. 36).

Domenico Scarlatti, um virtuoso e reconhecido improvisador que alinhava linhas contrapontísticas a uma criativa estrutura harmônica, certamente utilizou desta liberdade na composição de suas obras (PAGANO & BOYD, 2001, p. 402). Sua música é, portanto, passível de ornamentações e liberdade interpretativa.

Após o procedimento de escolha das peças, e devido à minha recente vivência sobre o estilo, continuei a pesquisa sobre música barroca. O conhecimento deste período da história da música e sua interpretação ao piano moderno se tornaram o alvo de minha curiosidade para a elaboração deste trabalho. Articulação e ornamentação foram os aspectos interpretativos escolhidos, por estarem intrinsecamente conectados à criatividade do intérprete, se aproximando ao lado improvisatório. Continuei o processo de aprofundamento do estilo a partir de literatura e audição de gravações.

A prática da audição e comparação de gravações vem sendo gradativamente utilizada como ferramenta de pesquisa artística nas práticas interpretativas. Gerling ressalta a importância dessa etapa no aprendizado: “as diferentes modalidades de análises foram suplementadas pelas audições de gravações, um hábito que cultivo e que considero tão importante quanto a revisão bibliográfica na escrita de um texto” (GERLING, 2014, p. 68). Este processo pode ser um caminho possível para o encontro de uma interpretação pessoal.

O contexto da audição de gravações como meio de assimilar diferentes padrões de interpretação pode vir a ser considerado como um instrumento para a apropriação e a constituição de uma personalidade própria e, ser validado como elemento de atividade de pesquisa artística (VIEIRA & CARVALHO, 2013, p. 2).

Para tal, realizei um processo de contínua audição de gravações de pianistas renomados e reconhecidos pelas suas interpretações da música deste período. Dentre eles, duas gravações se destacaram: *Sônia Rubinsky: Sonatas de Scarlatti* (2016) e *Bach: Goldberg Variations BWV 988, András Schiff* (2003), ambos disponíveis na plataforma virtual de música Spotify. O primeiro álbum, de uma coleção de 16 sonatas de Scarlatti, oferece ao ouvinte uma mostra de como a obra deste compositor pode ser interpretada ao piano moderno, com exploração de

variadas nuances de timbre, tempo e articulação. O segundo, de obra marcante para o repertório pianístico, demonstra todo o potencial improvisatório que o estilo oferece, sob a interpretação de Schiff.

O processo de audição forneceu um leque de olhares sobre como peças barrocas podem ser interpretadas. Diante disto, mantive atenta minha percepção, sobretudo às abordagens do estilo, no que diz respeito à articulação e à ornamentação, bem como estes parâmetros são abordados em andamentos diversos. A partir disso, busquei conectar e imaginar possibilidades para as sonatas de Scarlatti que estava estudando. A audição de gravações foi um elemento de inspiração imprescindível para que eu pudesse vislumbrar minha própria interpretação, passível da liberdade que o estilo pode fornecer.

2.5 *Sonata K18* em Ré menor: atribuladas águas. Sons vivos, cor escarlate

A *Sonata K18*, composta em Ré menor, se insere no ciclo das 30 primeiras sonatas de Domenico Scarlatti, publicadas como *Essercizi*. Escrita em andamento *Presto* e compasso quaternário simples, tem como figura rítmica predominante a semicolcheia, onde a própria escrita sugere à peça um caráter virtuosístico. Não apresenta sinais de articulação e dinâmica na partitura, ficando a cargo do intérprete a pronúncia e a manipulação timbrística das notas. Apresenta poucos ornamentos escritos: trinados entre os compassos 24 e 25; 50 e 51 e uma *apoggiatura* na sensível para concluir a peça (c. 54). Em termos de harmonia, utiliza melodicamente de cromatismos para passar por tons vizinhos, sendo as tonalidades de Ré menor, Fá maior, Lá menor e Lá maior presentes na parte A e Ré menor, Sol menor, Dó menor e Ré menor expostas na parte B.

Esta sonata apresenta repetições e trechos de pergunta e resposta, características compostionais de Scarlatti. Trata-se de um reforço rítmico que se estende no discurso musical, através da mesma harmonia ou não: “nas sonatas para teclado de Scarlatti, a exploração do ritmo – ou, mais amplamente entendida, a exploração da sintaxe – parece ter prioridade sobre as considerações harmônicas” (SUTCLIFFE, 2008, p. 145)³⁷.

³⁷ “In the keyboard sonatas of Scarlatti, the exploration of rhythm – or, more broadly understood, the exploration of syntax – would seem to take priority over harmonic considerations as such” (SUTCLIFFE, 2008, p. 145).

Scarlatti põe à luz sua versatilidade e destreza composicional. Nesta sonata, à sua maneira, utiliza a recorrente técnica barroca do *Fortspinnung*³⁸. Sutcliffe comenta:

É construída a partir da técnica *Fortspinnung*, encontrada em muitos dos *Essercizi*, mas seu tratamento não é literal. A sintaxe repetitiva da sonata remove o caráter arcaico do estilo do material. Este sutil conflito de meios e maneiras é mais evidente nas reiterações dos compassos 41-3, e especialmente a partir do meio do compasso 42, um momento em que os padrões de semicolcheias de repente alcançam uma extraordinária sutileza poética (SUTCLIFFE, 2008, p. 88, grifo do autor)³⁹.

Em minha trajetória pianística, pude perceber, com relação ao processo pessoal de leitura e construção interpretativa, que a compreensão da estrutura formal das peças acelerava o aprendizado⁴⁰ seja em obras de repertório tradicional ou contemporâneo, justamente por ser um elemento musical construtivo e organizacional (WHITTALL, 2001, p. 92). Por isso, uma de minhas primeiras reações ao estudar uma nova peça, é observá-la estruturalmente, organizando-a em trechos e subseções.

Grande parte das sonatas de Scarlatti está em forma binária (A-B), com repetição em ambas as partes (SUTCLIFFE, 2008, p. 320). Esta era uma tendência formal da música da metade do século XVIII, usual nos movimentos de uma suíte, por exemplo. Nesta estrutura formal, o material que fecha cada metade corresponde, mutualmente, com o outro, criando uma espécie de rima estrutural. Esta forma, problemática para muitos musicólogos, tem sido alvo de discussões, considerando a misteriosa figura de transição, que é o compositor do meio do século XVIII, tratando a forma binária nem com a concepção barroca nem com o estilo de sonata clássica (SUTCLIFFE, 2008, p. 320).

Para Sutcliffe, entretanto, são outros aspectos que problematizam as estruturas formais das sonatas de Scarlatti, como por exemplo a articulação harmônica e a pronunciada variedade temática (SUTCLIFFE, 2008, p. 320). Conclui-se, portanto, que o título ‘Sonata’ não define necessariamente o tipo formal, não se trata de uma limitação e sim uma declaração à liberdade e uma forte ênfase no som e no gesto (SUTCLIFFE, 2008, p. 321, aspas do autor).

³⁸ Termo concebido por Wilhelm Fischer (1915) para definir o processo de continuação ou desenvolvimento do material musical, geralmente com referência à sua linha melódica, pelo qual uma ideia ou motivo curto é “derivado” em uma frase ou período inteiro por técnicas como tratamento sequencial, transformação intervalar e até mera repetição (DRABKIN, 2001, p. 113).

³⁹ “It is built from the busy Fortspinnung found in so many *Essercizi*, but the treatment does not entirely match. The sonata’s repetitive syntax removes the ‘archaic’ character from the governing style of the material. This subtle conflict of means and manner is most apparent in the reiterations of bars 41-3, and especially from halfway through bar 42, a moment when the semiquaver patterns suddenly achieve an extraordinary poetic stillness” (SUTCLIFFE, 2008, p. 88).

⁴⁰ Em pesquisas anteriores de Iniciação Científica pude comprovar, por exemplo, a eficácia de um modelo de memorização vinculado à estrutura em peças de idioma não tonal, como o caso da *Sonata Op. 1* de Alban Berg (VIEIRA & NODA, 2017) e da nacionalista *Sertão Central Op. 84* de Líduíno Pitombeira (VIEIRA *et al.*, 2014).

Kirkpatrick assim define formalmente as sonatas de Scarlatti:

A sonata de Scarlatti é uma peça em forma binária dividida em duas metades por uma barra dupla, da qual a primeira metade anuncia a tonalidade inicial e depois se move para estabelecer a tonalidade de encerramento da sessão (dominante, relativa maior ou menor, e em alguns casos a relativa menor da dominante) em uma série de cadências decisivas. A segunda metade parte da tonalidade de encerramento da primeira, eventualmente para reestabelecer o tom inicial através de uma série de cadências, fazendo uso do mesmo material temático que foi usado para o estabelecimento da tonalidade para o fechamento da primeira sessão (KIRKPATRICK, 1953, p. 252)⁴¹.

Dentre as 555 sonatas de Scarlatti, poucas apresentam formas distintas à binária: exceto por algumas poucas peças de movimento único e de múltiplos movimentos (*K82, K85* e movimentos da *K81, K88, K89, K90* e *K91*), variações (*K61*), fugas (*K30, K41, K58, K93* e *K417*), duas para órgão (*K287* e *K288*) e três rondós (*K265, K284* e *K351*) (KIRKPATRICK, 1953, p. 269).

É na forma binária que se constrói a *Sonata K18* de Scarlatti, cuja delimitação da parte A segue até o compasso 28 e a parte B compreende os compassos 29 a 54. No processo inicial de leitura, marquei trechos menos extensos. Compreender a estrutura da peça catalisou o aprendizado, porque pude entender, com mais clareza, os momentos de repetições e sequências ao longo da obra. Posteriormente, vim a refletir sobre andamento, caráter e tipos de articulação e ornamentação que poderiam ser utilizados.

Iniciei, portanto, o aprendizado da *Sonata K18* ao piano. O objetivo desta primeira etapa foi fazer uma leitura plena ao instrumento, para a compreensão dos materiais utilizados na composição, além de iniciar o processo de marcação de dedilhado em toda a obra. Nesta etapa, foram lidos e marcados poucos compassos⁴² (média de oito), a cada sessão de estudo, cujas anotações em diário de estudo abarcaram dificuldades técnicas, possíveis escolhas interpretativas e dúvidas de dedilhado.

Para a finalização desta etapa de leitura e marcação de dedilhado, foram necessárias cinco sessões de estudo, com duração média de uma hora, contabilizando 285 minutos de estudo.

⁴¹ “The Scarlatti sonata is a piece in binary form, divided into two halves by a double bar, of which the first half announces a basic tonality and then moves to establish the closing tonality of the double bar (dominant, relative major or minor, in a few cases the relative minor of the dominant) in a series of decisive cadences; and of which the second half departs from this tonic of the double bar, eventually to reestablish the basic tonic in a series of equally decisive cadences, making use of the same thematic material that was used for the establishment of the closing tonality at the end of the first half” (KIRKPATRICK, 1953, p. 252).

⁴² À exceção das duas últimas sessões por haver, na segunda parte da música, trechos de repetição e citação da primeira, sendo a leitura realizada de forma mais rápida.

Sessão de Estudo	Compassos	Duração (min)
Sessão 1	1 – 8	60
Sessão 2	9 – 14	50
Sessão 3	15 – 25	65
Sessão 4	26 – 37	50
Sessão 5	38 – 54	60

Tabela 1 - Disposição das sessões de estudos da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, no estágio inicial da autoetnografia: suas durações e localizações

Depois de realizada a etapa inicial do aprendizado das duas sonatas de Scarlatti, pude deliberar, com mais consciência, a respeito do processo de busca por um dos elementos mais intrínsecos à comunicação musical: o andamento. A escolha do andamento no início do processo da construção interpretativa é muito importante, mas também um dos procedimentos mais complexos. “Achar o andamento correto em que uma peça deve ser tocada, a relação dos vários *tempi* entre si numa obra de diversos movimentos ou numa ópera é certamente um dos principais problemas na música” (HARNONCOURT, 1988, p. 64, grifo do autor). Donington corrobora, no que concerne à complexidade de se chegar ao tempo, quando afirma que a sua escolha está dentre as mais difíceis e importantes decisões a serem tomadas pelo intérprete (DONINGTON, 1982, p. 11)

Para chegar ao meu andamento das sonatas de Scarlatti aqui abordadas, sigo a diretriz de Robert Donington (1982), maleável e subjetiva, que vincula a palavra instrutiva referente ao andamento no início da obra ao caráter. Segundo ele:

A conexão próxima que se obtém entre tempo e humor fornece uma razão mais subjetiva, mas não menos válida, para a variabilidade de um tempo coerente. Palavras como *Allegro*, *Adagio* ou *Grave* especificam um humor para sugerir um tempo. Todos os performers, no entanto, trazem um temperamento próprio para a sua parceria criativa com o compositor, podendo tender a interpretação para uma um lado mais rápido ou mais lento. [...] não é, portanto, uma questão de encontrar o tempo certo, mas de encontrar um tempo certo para uma interpretação (DONINGTON, 1982, p. 11, grifo meu)⁴³.

Em relação às sonatas de Scarlatti, as indicações de tempo são limitadas, geralmente com marcações simples como *Allegro*, *Presto* ou *Andante*; e, ocasionalmente, como *Allegretto*,

⁴³ “The close connection obtaining between tempo and mood provides a more subjective but no less valid reason for the variability of good tempo. Time-words like allegro (cheerful), adagio (at ease) or grave (serious) specify a mood in order to suggest a tempo. Every performer, however, brings a temperament of his own to his creative partnership with the composer; and nearly all music can be eased a little to the fast side or to the slow side [...]. It is not a matter, therefore, of finding the one right tempo, but of finding a right tempo for one interpretation” (DONINGTON, 1982, p. 11).

Vivo ou *Vivace*; ou palavras como *Cantabile* para qualificar expressividade. Superlativos são raros de serem encontrados (KIRKPATRICK, 1953, p. 292).

A maior parte das sonatas de Scarlatti foram compostas em andamento rápido, não sendo, entretanto, uma mera exibição de destreza e virtuosismo. Longe disso, contém uma rica variedade harmônica e caras linhas melódicas, como dizem estas palavras de Ralph Kirkpatrick:

Um *Presto*, por exemplo, pode não se referir necessariamente ao tempo. Nunca indica uma exposição pseudo-virtuosística de mera destreza. Por outro lado, pode ser melhor interpretado como animado e alerta, capaz de responder de forma imediata a nuances inteligentes e bruscas mudanças de expressão. Apesar de Scarlatti ter sido um virtuoso tecladista do tipo mais extraordinário, as técnicas de teclado e a vivacidade de seu pulso são contrabalanceadas pela linha vocal, nuances harmônicas e detalhes rítmicos de acentuação que devem ser respeitadas na escolha do tempo do intérprete (KIRKPATRICK, 1953, p. 293, grifo meu)⁴⁴.

É o que acontece com a *Sonata K18* em Ré menor, que apesar de ser escrita em andamento *Presto*⁴⁵, não designa uma mera demonstração virtuosística. Este fato foi anteriormente confirmado ainda na fase de leitura, onde toquei a peça em andamento lento e pude perceber, claramente, o delineamento melódico por cromatismos e como estes são utilizados para que o ritmo harmônico seja passado por tons vizinhos.

No processo de leitura, a marcação metronômica aproximada foi o de semínima igual a 60 bpm. Durante a fase de aprendizado, marcações de dedilhados específicos e prática de trechos de relativa dificuldade técnica, a velocidade foi sendo experimentalmente aumentada ao final de cada sessão, até chegar ao andamento com a semínima igual a 91 bpm. Foram necessárias cinco sessões de estudo diário, com duração aproximada de uma hora, para se chegar ao andamento desejado. O processo é mostrado na tabela 2:

Sessão de Estudo	Andamento (em BPM)
Sessão 1	60
Sessão 2	70
Sessão 3	80
Sessão 4	85
Sessão 5	91

⁴⁴ “A *Presto*, for example, may not necessarily refer to tempo. Never does it indicate a pseudo-virtuoso exhibition of mere dexterity. On the other hand it may better be interpreted as lively and alert, capable of immediate response to nuances of wit or to lightning changes of expression. Although Scarlatti is a keyboard virtuoso of the most spectacular kind, the antics of his keyboard technique and the vivacity of his pulse are counterbalanced by vocal line, harmonic nuance, and sharply chiseled rhythmic detail that should be respected in the performer’s choice of tempo” (KIRKPATRICK, 1953, p. 293).

⁴⁵ As indicações de andamento nas sonatas de Scarlatti foram todas atribuídas pelo próprio compositor (KIRKPATRICK, 1953, p. 442).

Tabela 2 - Detalhamento da escolha de andamento na Sonata K18 de Domenico Scarlatti

Acreditei que este último andamento testado fosse um tempo coerente, que não distorce os caráteres quando aparecem mudanças de expressão, permitindo a permeabilidade entre os afetos e viabiliza a clareza dos ornamentos.

Nas primeiras sessões de estudo, criei intuitivamente, uma articulação das colcheias da voz inferior, na sequência entre os compassos 3 e 4: a primeira delas desligada e as três últimas ligadas. Em diário, relatei: “Me veio à mente esta articulação nos grupos de colcheia. Acredito que valoriza o caminho ao primeiro tempo e quebra a possível monotonia das repetições na mão direita” (VIEIRA, 2017, p. 4). Na voz superior, optei por separar as ideias repetidas de dois em dois tempos, causando um hibridismo de articulação entre ambas as vozes. Esta técnica demonstra a multiplicidade e universalidade do estilo Barroco, criando um efeito que foi por vezes utilizado por Bach⁴⁶, além de enaltecer o contraste quisto para interpretação.

Esta articulação confluí para a ideia primordial de articulação do período barroco, onde há uma hierarquia resultante das sensações que os tempos de um compasso quaternário são expostos. Harnoncourt aponta: “o primeiro tempo é nobre, o segundo ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto tempo é miserável” (HARNONCOURT, 1988, p. 50). Neste caso, o Ré que finaliza a primeira ligadura é conduzido pela articulação ao mesmo tempo que não é acentuado por ser o término da ideia. Já a primeira nota do compasso 4 é tocada de forma isolada, levando a sensações de estabilidade e afirmação ao primeiro tempo.



Figura 2 - Articulação escolhida na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase inicial da autoetnografia, c.3-4

⁴⁶ Esta diversidade na articulação não se dá somente entre partes vocais e instrumentais, mas também no seio da própria orquestra, entre as diversas vozes. Há numerosos exemplos nas vozes instrumentais na *Missa em Si Menor* e na *Paixão segundo São Mateus*, onde a mesma passagem é articulada diferentemente nas diversas vozes. Tanto nos parece impossível esta concepção, sequiosos que somos de uma ordem perfeita, como tanto ela soa, na prática, bela, eloquente e variada (HARNONCOURT, 1988, p. 46, grifo do autor).

Esses meios de delineamento da frase são elementos imprescindíveis para a interpretação da música barroca. Donington afirma que são dois os estágios para a compreensão do fraseado na música deste período: “o primeiro deles, a sustentação do fluxo sonoro sem aumento, diminuição e interrupção. No segundo, a realização das inflexões no discurso sonoro, através de articulações, dinâmica, ritmo” (DONINGTON, 1982, p. 30). Parte destas inflexões são feitas intuitivamente, parte deliberadas, a fim de se realizar uma interpretação única e distante da monotonia.

Em estudos que prosseguiram esta escolha intuitiva inicial para articulação do trecho e através da constante audição de gravações de obras do período, decidi diminuir a insistência do *legato* da voz superior e separá-lo em trechos menos extensos. Esta ideia se unia mais à intenção que o caráter me propunha nas sessões de estudo da sonata e o sentimento que queria transmitir. Para tal, toquei em *legato* na voz superior apenas os segundos e quartos tempos, dando ênfase a suspensão ‘4-3’ formada pelo Ré e o Dó Sustenido. Na voz mediana, conectei as duas últimas notas dando, propositalmente, o ar de insistência nas repetições melódicas de sentido ascendente (Lá – Si Bemol) e descendente (Lá – Sol). Mantive a articulação da voz inferior igual, contrastando com as vozes superiores e trazendo à interpretação a inconstância antagônica que almejava.



Figura 3 - Articulação definitiva para a Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase posterior da autoetnografia, c.3-4

Apresento este exemplo por nele haver uma mudança de articulação entre as vozes, trazendo-as contraste e uma desejada instabilidade. Sua exibição ocorre também por ser um trecho cuja articulação surgiu intuitivamente, na fase inicial da pesquisa e que, em etapa posterior, através de reflexões e inspirações externas, foi modificada e utilizada na performance pública. A mudança de pensamento que ocorreu neste processo demonstrou a maleabilidade interpretativa na construção de uma performance, característica da pesquisa artística.

Ainda na fase inicial da autoetnografia, me deparei a uma hierarquia superior de articulação no estilo Barroco, que busca problematizar a regra, por vezes ortodoxa, da acentuação: a harmonia (HARNONCOURT, 1988, p. 51). Esta ferramenta, de suma

importância para interpretação musical, pode oferecer panoramas distintos de olhares para a articulação, visto as dissonâncias e resoluções nela inseridas. A articulação tem o poder de mostrar ou amenizar determinada linha melódica e a harmonia atua como viés de condução para tal.

Na *Sonata K18* encontrei alguns trechos modulatórios com dissonâncias resolvidas. Deste modo, optei por escolher a articulação de duas notas ligadas para enfatizar o tritono formado entre ambas as vozes, mesmo estando no contratempo. Em relação a voz superior, interpretei as semicolcheias em *legato* com uma discreta acentuação na nota dissonante. Em diário de estudo, anotei:

Importante momento de dissonância entre as vozes. Harmonia de acordes dominantes invertidos, com o tritono aparente. Ritmo harmônico rápido caminhando por Ré menor – Ré maior com sétima na terceira inversão – Sol maior na primeira inversão – Mi maior com sétima na terceira inversão – Lá menor. Optei pela articulação de duas notas para enfatizar esses intervalos (VIEIRA, 2017, p. 5).

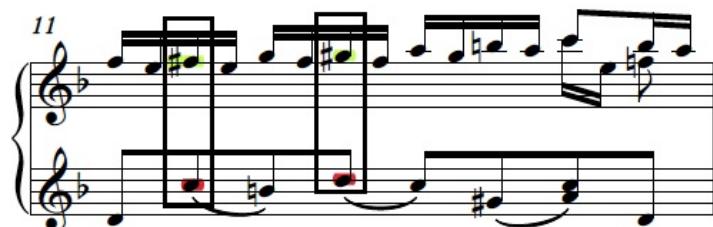


Figura 4 - Articulação escolhida a partir da harmonia na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.11

Uma característica recorrente das sonatas iniciais de Scarlatti é a progressão de intervalos quebrados consecutivos. Segundo Kirkpatrick (1953, p. 225), a técnica de sequência descendentes de acordes com relação intervalar de sexta e realizada por intervalos de quintas quebradas consecutivas era bastante frequente, especialmente nas sonatas iniciais de Domenico Scarlatti. Isso acontece exatamente na *Sonata K18*, visto que agrupadas as notas de colcheia em colcheia a partir do segundo tempo do compasso 16, observa-se a formação de tríades em primeira inversão, como mostrado na figura 5.

Nesse trecho da *Sonata K18*, que compreende os compassos 15 a 17, busquei valorizar a sequência melódica, agrupando duas vezes as semicolcheias em grupos de 9. Posteriormente, adicionei um agrupamento de 7 notas para finalizar a frase e conectá-la à próxima ideia, e, a partir do segundo tempo do compasso 16, articulei as semicolcheias de 8 em 8 e as colcheias da voz inferior com uma separação da primeira com as três últimas, valorizando também a sequência e quebrando a ideia de articulação precedente. Por se tratar de um andamento rápido,

as separações entre as semicolcheias da voz superior foram feitas pelo viés temporal, com uma sutil destacada nas notas dos primeiro e terceiro tempo.



Figura 5 - Articulação a partir do delineamento melódico na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.15-17

Em ambos os exemplos (Fig. 4 e 5), a harmonia atuou, mesmo que discretamente, como ferramenta auxiliadora para escolha da articulação. Por essa razão foram aqui expostos.

A ornamentação é um quesito improvisatório que demonstra a criatividade e destreza do intérprete frente a uma linha melódica. Carl Philipp Emanuel Bach, em palavras de exaltação aos ornamentos, destaca:

Ninguém contesta a necessidade dos ornamentos. Isto é evidente a partir do grande número deles em todos os lugares. Eles são, de fato, indispensáveis. Considere seus muitos usos: eles conectam e animam as notas, transmitem ênfase, sotaques, tornam a música agradável e despertam nossa atenção. A expressão é potencializada; deixe uma peça ficar triste, alegre ou não, e eles prestarão uma assistência apropriada. Ornamentos fornecem oportunidades para uma boa performance. Eles melhoram composições medíocres. Sem eles, a melhor melodia é vazia e ineficaz e o conteúdo mais claro é obscurecido. (C. Ph. E. BACH, 1948, p. 79) ⁴⁷.

Embora sejam adornos imprescindíveis para a expressividade da música deste período, a escrita dos ornamentos diferiu entre os países da Europa. A música francesa alcançou elevados níveis de precisão indicativa da ornamentação, tradição não seguida à risca na Itália. Scarlatti, portanto, resumia a escrita de seus ornamentos a, basicamente, trilos e *apoggiaturas*:

Como a maioria dos compositores italianos, Scarlatti nunca usou um vocabulário completamente codificado e articulado de ornamentação musical como o que surgiu na França no século XVII, e que permitiu que Couperin e Rameau indicassem com um alto grau de precisão suas intenções para a realização improvisada de adornos musicais pelo intérprete. As indicações de Scarlatti para a ornamentação improvisada

⁴⁷ “No one disputes the need for embellishments. This is evident from the great numbers of them everywhere to be found. They are, in fact, indispensable. Consider their many uses: they connect and enliven tones and impart stress and accent; the make music pleasing and awaken our close attention. Expression is heightened by them; let a piece be sad, joyful or otherwise, and they will lend a fitting assistance. Embellishments provide opportunities for fine performance as well as much of its subject matter. They improve mediocre compositions. Without them the best melody is empty and ineffective, the clearest content cloud” (C. Ph. E. BACH, 1948, p. 79).

limitam-se a trilos e *apoggiaturas* [...]. Como Bach, ainda mais completamente, Scarlatti pôs suas figurações e decorações de teclado nas notas escritas (KIRKPATRICK, 1953, p. 365)⁴⁸.

Isto recorre a diversas inconsistências de notação, gerando dúvidas sobre os intérpretes. Deve-se ou não tocar os ornamentos e particularidades da expressividade musical quando não estão escritas literalmente na partitura? Para Harnoncourt (1988, p. 36), caso a ornamentação fosse escrita, “estar-se-ia limitando a fantasia criativa do músico: e esta é exatamente exigida na ornamentação livre”. Ainda segundo ele, “para se tocar bem um adágio no século XVII e XVIII, um músico deveria improvisar livremente ornamentos que correspondessem à expressão da peça e a reforçassem” (HARNONCOURT, 1988, p. 36).

Cabendo ao intérprete a possibilidade de criação de adornos à melodia, dediquei, no decorrer da escolha pelas articulações, um tempo da prática ao instrumento para experimentar ornamentações diversas, que considerava idiomáticas ao estilo⁴⁹. Finalizado o propósito de estudo que visava a escolha da articulação, acrescia 30 minutos à sessão de estudo para experimentar, sem pudores, os ornamentos. O primeiro deles, um mordente inferior de três notas na chegada do arpejo inicial da *Sonata K18*. Em diário, anotei: “Ambas as notas (Fá e Lá) são chegadas importantes. Experimentei o mordente e acredito que leva brilho à melodia e reforça a resolução do arpejo” (VIEIRA, 2017, p. 6).

C. Ph. E. Bach (1948) atribui grande importância a esse ornamento, visto o preenchimento e o brilho da melodia. Trata-se de um adorno simples e de fácil execução. Donington assim define o mordente: “é uma alternância de uma nota principal com uma nota auxiliar a um grau abaixo: é o espelho oposto ao trilo e, como o trilo, um derivado de ornamentação livre [...]. O mordente tem maior importância quando é bastante curto” (DONINGTON, 1982, p. 139)⁵⁰. A escolha deste ornamento deveu-se também por ser um dos adornos constantemente utilizados no contexto da música popular, em repetições improvisadas no choro, por exemplo.

⁴⁸ “Like most Italian composers, Scarlatti never used a completely codified and articulate vocabulary of musical ornamentation such as that which came into existence in France at the end of the seventeenth century, and which permitted Couperin and Rameau to indicate with a high degree of precision their intentions for the improvisatory realization of musical embellishments by the player. Scarlatti’s indications for improvised ornamentation confine themselves to trills and appoggiaturas. [...] Like Bach, but even more completely, Scarlatti realized his keyboard configurations and decorations in the written notes” (KIRKPATRICK, 1953, p. 365).

⁴⁹ A partir da minha experiência pessoal tocando obras barrocas e das audições relatadas.

⁵⁰ “Is an alternation of a main note with an auxiliary note one degree below: the mirror opposite of the trill, and like the trill a derivative of free ornamentation. [...] the mordent has most importance when it is quite short” (DONINGTON, 1982, p. 139).

No caso da *Sonata K18*, adicionei o mordente em ambas as vozes, decorrente da imitação. Para isto, mantive também a relação intervalar de semitom ao mordente, preservando sua característica melódica. Já sobre articulação do trecho, adicionei uma ligadura ao arpejo e a separei das notas posteriores.



Figura 6 - Ornamentação e articulação no início da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase inicial da autoetnografia, c.1

Posteriormente, em alusão à dicotomia que queria inserir na articulação da *Sonata K18*, considerei viável separar os arpejos em *non legato* e ligar as semicolcheias dos tempos três e quatro. Em diário, registrei: “resolvi separar o arpejo inicial da peça. O caráter nervoso e ansioso que quero transmitir para música é mais enfatizado quando tocadas as notas iniciais em *non legato*. Além disso, cria-se um contraste com os tempos posteriores do compasso, que para mim, soam melhor em *legato*” (VIEIRA, 2017, p. 12).



Figura 7 - Articulação definitiva da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, em fase posterior da autoetnografia, c.1

Outro ornamento característico do estilo são as notas de passagem que conectam as notas reais. Segundo Carrasqueira as notas de passagem são:

Notas que, sempre por graus conjuntos, unem duas notas harmônicas separadas, como uma “ponte”. As notas assim unidas podem pertencer a um mesmo acorde ou a acordes distintos. Diferentemente das *apoggiaturas*, as notas de passagem aparecem quase sempre sobre os tempos fracos ou sobre as partes fracas dos tempos, não sendo acentuadas. Elas devem sempre continuar o movimento no mesmo sentido (ascendente ou descendente) em que começaram; não podem invertê-lo. Pode também acontecer uma sequência de duas ou mais notas de passagem, sempre caminhando por graus conjuntos (CARRASQUEIRA, 2011, p. 130).

No caso do início da parte B na *Sonata K18*, esses ornamentos foram escolhidos para dar variedade às semicolcheias da voz superior. Também separei as ideias melódicas com o ornamento, dando uma breve respiração entre elas, visto a ebullição de notas na voz superior.



Figura 8 - Notas de passagem na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.29, em fase inicial da autoetnografia

Em etapa posterior da autoetnografia, foi definida a articulação do compasso 29, como exibe a Fig. 9: com o Lá da voz inferior com uma duração mais longa, para apoiar o que se prossegue na voz superior. Mantive a articulação dos ornamentos e separei a primeira semicolcheia do terceiro tempo, com o objetivo de enfatizar a repetição da anacruse.



Figura 9 - Ornamentação e articulação escolhidas na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.29, em fase posterior da autoetnografia

A figuração rítmico-melódica de semicolcheias em terças descendentes é uma característica da *Sonata K18* (Fig.10). Em trechos de repetição desta célula, adicionei também a nota mediana como nota de passagem. O compasso 35 é um exemplo, cujos ornamentos contornaram a escala de terças descendentes no terceiro tempo. A articulação das notas de passagem permaneceu a mesma e, nas colcheias da voz inferior, recorri a um *tenuto* nos tempos 1 e 3, para destacar o espírito afirmativo do trecho.



Figura 10 - Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.35. Fonte: Gilbert (1984)



Figura 11 - Ornamentação escolhida na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.35

Em outro momento da *Sonata K18*, adicionei notas de passagem para adornar a melodia no terceiro tempo do sexto compasso. O intuito era gerar um impacto ao ouvinte no início da repetição, que se estende até o segundo tempo do compasso 7. Os ornamentos, tocados apenas na repetição do *ritornello*, evocam o inesperado e quebram a textura repetitiva das células em semicolcheia. Trata-se, na realidade, de uma *apoggiatura* seguida de uma bordadura inferior entre as notas Fá e Mi, como mostrado na figura 13:



Figura 12 - Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.6. Fonte: Gilbert (1984)



Figura 13 - Ornamentação escolhida na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.6

No ápice da primeira seção, optei por adicionar um trilo na síncope, adicionando dramaticidade e suspense para resolução posterior. A notação deste ornamento na obra de Scarlatti é confusa, diferindo entre os manuscritos de Veneza e Parma. Segundo Kirkpatrick:

Scarlatti indica seus trilos pelos sinais intercambiáveis e . Como eles são usados indiscriminadamente em passagens paralelas e variam aleatoriamente entre os manuscritos de Veneza e Parma, esses dois sinais claramente não têm um significado independente (KIRKPATRICK, 1953, p. 378)⁵¹.



Figura 14 - Trilo para finalização da frase, no ápice da primeira seção da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.23

O trilo, definido por Donington (1982, p. 124), é uma alternância mais ou menos rápida de uma nota principal com o grau superior (tom ou semitom acima). Segundo C. Ph. E. Bach (1948, p. 100), sempre tem início na nota acima da nota principal⁵². O exemplo acima, portanto, começa na nota Mi e é executado em fusas até a última colcheia do compasso, como mostrado na figura 15:

⁵¹ “Scarlatti indicates his trills by the interchangeable signs and . As they are used indiscriminately in parallel passages and vary at random between the Venice and Parma manuscripts, these two signs clearly have no independent meaning” (KIRKPATRICK, 1953, p. 378).

⁵² Regra de longa data (C. Ph. E. Bach, 1948, p. 100).



Figura 15 - Execução do trilo na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.23

Em relação à articulação, separei as semicolcheias da voz superior em grupos de 8 e conduzi as três últimas colcheias da voz inferior para o terceiro tempo. Separei o ornamento da nota precedente, com o intuito de valorizar a síncope na qual este se insere.

O mesmo acontece para o compasso 50, semelhante ao 23, diferindo pela síncope estar entre o primeiro e segundo tempos do compasso. Neste caso, as mesmas ornamentações e articulações foram adicionadas para a voz inferior, assim ficando a execução do trecho:



Figura 16 - Trilo na segunda seção da Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c.50

Nos *ritornellos* de ambas partes, portanto, foram assim dispostos todos os ornamentos escolhidos por mim nas seções A e B da *Sonata K18*, de Domenico Scarlatti:

Ornamento	Quantidade	Localização (compasso)
Mordente 	1	1
Notas de passagem	3	6, 29 e 35
Trilo 	2	23 e 50

Tabela 3 - Tipos e distribuição dos ornamentos na Sonata K18 de Domenico Scarlatti

As escolhas de articulação e ornamentação na *Sonata K18*, partiram de experimentações ao piano, vinculadas ao caráter e ao espírito que queria transmitir no curso da música. As ideias de antagonismo, contraste e variedade foram um norte que, aos poucos, expandiram-se em um caminho mais livre, catalisando a criatividade em trechos da peça. Neste processo de experimentações, ressalto a aproximação mais lúdica das esferas erudito e popular, visto a

soltura das ideias, sem amarras e receios. As gravações serviram de influência e a bibliografia atuou como ferramenta de consulta para embasamento das escolhas interpretativas.

2.6 *Sonata K30* em Sol menor: escuras e calmas águas

A *Sonata K30* em Sol menor é a obra que encerra os *Essercizi* e cuja forma e andamento diferem de todas as sonatas escritas por Scarlatti, até então. Popularmente conhecida como *Fuga do Gato*⁵³, é escrita a quatro vozes, em andamento lento e com um sujeito composto por intervalos dissonantes. Esta peça mostra o respeito de Scarlatti pela tradição contrapontística e foi composta, segundo historiadores, com ares de ironia. Para Sutcliffe:

Esta peça, às vezes considerada como uma encarnação do respeito do compositor às velhas formas de escrita contrapontística, certamente é um dos gestos supremos de desdém de Scarlatti, como supõe expressar a carta ao Duque de Huescar [...] Existe um virtuosismo criativo oculto na criação daquilo que Kirkpatrick chama de ‘magnífico emaranhado’, evitando consistentemente a fluência de formas contrapontísticas para sustentar este embaraço e a dissonância. Em vários pontos, a resistência ao natural cede, e somos tratados com os mais irônicos mecanismos de sequências (SUTCLIFFE, 2008, p. 182)⁵⁴.

O que me despertou, de imediato, o desejo de estudar a peça foi, além de sua harmonia, forma e andamento, os intervalos peculiares no qual o sujeito da fuga é construído. A mostra imprevisível de dois intervalos de segunda aumentada consecutivos através das presenças repentinhas do VI grau (Mi Bemol) e do IV grau aumentado (Dó Sustentido) causaram-me estranheza e curiosidade. Compreender esta melodia no contexto da fuga foi alvo de meu encontro a esta peça. Para Kirkpatrick (1953, p. 154), a escolha de Scarlatti para esses intervalos estranhos confluí forte à tradição do italiano Girolamo Frescobaldi, apesar de diferir em relação ao tratamento do material. Ainda segundo o mesmo autor, o sujeito da *Sonata K30*:

Não foi projetado para o tratamento melódico contrapontístico. Ele serve para descrever as harmonias básicas nas quais, através de várias modulações, esta peça é

⁵³ Alcunha não atribuída a Scarlatti.

⁵⁴ “This piece, sometimes regarded as an embodiment of the composer’s respect for the old contrapuntal ways, as supposedly expressed in the letter to the Duke of Huescar, is surely one of Scarlatti’s supreme gestures of disdain. [...]. There is a hidden creative virtuosity in creating what Kirkpatrick calls a ‘magnificent tangle’, in so consistently avoiding the fluency of contrapuntal ways, in sustaining the awkwardness and dissonance, but it remains hidden. At several points, the resistance to the natural gives way, and we are treated to the most ironically mechanical of sequences” (SUTCLIFFE, 2008, p. 182).

construída [...]. Sobre estas harmonias, é distribuído um emaranhado magnífico de notas de passagens, suspensões, síncopes, intervalos estranhos e mudanças de direção melódica que dá uma impressão de riqueza muito superior ao conteúdo contrapontístico real (KIRKPATRICK, 1953, p. 154)⁵⁵.

O espírito universal de Scarlatti pode ter relação direta com a natureza excêntrica presente no sujeito da fuga na *Sonata K30*. A percepção de outras culturas opostas às austrogermânicas foi alimento para muitas das obras do compositor. Para Kirkpatrick (1953, p. 160), os elementos ibéricos e italianos parecem ser quase igualmente equilibrados nos *Essercizi*. Além disso, sua música foi exposta à cultura tradicional espanhola, que também exerceu influência em muitas de suas composições.

Por se tratar de uma peça longa (152 compassos), em andamento lento e complexa textura contrapontística, o procedimento inicial de aprendizado, que contemplou a leitura e marcação de dedilhado, contabilizou nove sessões concomitantes ao aprendizado da *Sonata K18*.

A obra, elaborada em uma textura polifônica a quatro vozes, demonstra-se mais complexa em termos estruturais que a *Sonata K18*. Foi necessária a testagem de diferentes dedilhados para a obtenção de melhor comodidade física e busca da sonoridade desejada de trechos específicos.

Sessão de Estudo	Compassos	Duração (min)
Sessão 1	1 – 11	60
Sessão 2	12 – 25	65
Sessão 3	26 – 41	70
Sessão 4	42 – 61	85
Sessão 5	62 – 79	50
Sessão 6	80-103	63
Sessão 7	104-117	42
Sessão 8	118-135	60
Sessão 9	136-152	69

Tabela 4 - Disposição das sessões de estudo da *Sonata K30* de Domenico Scarlatti, no estágio inicial da autoetnografia: suas durações e localizações

Em relação à edição utilizada, como comentado anteriormente, para a *Sonata K30* usei o *fac-simile*. O objetivo foi vislumbrar uma possível diferença no aspecto criativo, utilizando a

⁵⁵ “Is not designed for melodic contrapuntal treatment; it serves to outline the basic harmonies on which, with various modulations, this piece is built [...]. Over these basic harmonies is laid a magnificent tangle of passing notes, suspensions, syncopations, bizarre intervals, and changes of melodic direction which gives an impression of richness far in excess of the actual contrapuntal content” (KIRKPATRICK, 1953, p. 154).

partitura limpa, conforme foi escrita. Na realidade, manipular, “corrigir” e “acrescentar o que estava faltando” ao texto de música antiga, foi uma atividade recorrente nas editorações do século XIX. Nelas, se acresciam ligaduras, pedalizações e dinâmicas que feriam gravemente a “linguagem” das obras e, praticamente, nos transportavam para música do século XIX (HARNONCOURT, 1988, p. 44).

Posteriormente a isso, veio a onda da autenticidade na música antiga, recuperando o texto original nas partituras, tornando-as limpas, conforme foram escritas.

Em contradição com estas exigências, toca-se, já há algum tempo, em muitos casos com partituras que foram “limpas”; e partindo desse ponto de vista da “autenticidade”, acontece das interpretações mais vivas e imaginativas da música barroca e clássica serem tachadas com frequência de “romantizadas” e estilisticamente falsas (HARNONCOURT, 1988, p. 45, aspas do autor).

Harnoncourt nos mostra o quão a interpretação das músicas barroca e clássica foi sufocada e ortodoxamente categorizada com o tempo, com o ensino e com editorações equivocadas. É possível vislumbrar, portanto, que o retorno da autenticidade, através de partituras originais, é catalisador da criatividade, transportando o intérprete mais próximo ao tempo e ao compositor.

A partir de observações realizadas no procedimento autoetnográfico de duas distintas editorações da *Sonata K30*, considerei pertinente apresentar algumas diferenças e incongruências entre ambas. São elas o *fac-simile*⁵⁶ e a edição do cravista e pesquisador Kenneth Gilbert (1984) que, apesar de não apresentar acréscimos de ligaduras e dinâmicas nas partituras, contém pontuais alterações no texto, principalmente na harmonia.

A primeira das visíveis diferenças está na própria armadura de clave, onde a primeira edição apresenta apenas um bemol, indicando tonalidade de Ré menor, enquanto a edição de Gilbert expõe a peça com dois bemois, em Sol menor.

⁵⁶ SCARLATTI, Domenico. *Essercizi per Gravicembalo*. London, 1738. Reprinted: Complete Keyboard Works in *Facsimile*, Vol.1 New York, pp. 87-90, 1972.



Figura 17 - Armadura de clave da Sonata K30, conforme consta no *fac-simile*



Figura 18 - Armadura de clave da Sonata K30. Fonte: Gilbert (1984)

Como comentado anteriormente (SUTCLIFFE, 2008, p. 182), o ar de desdém pode, certamente, ter sido alvo desta proposital ambiguidade trazida na *Sonata K30*. Scarlatti é, por isso, considerado um incomum compositor para o cravo, cuja obra acarreta distintas compreensões interpretativas e musicológicas.

Dentre as demais distinções entre o *fac-simile* e a edição de Gilbert, destacam-se, na segunda: o acréscimo de ligaduras para mascarar intervalos dissonantes, como o de 2^a menor no compasso 135 (Fig. 20); a mudança da grafia de semínima para duas colcheias ligadas; a distribuição das notas na pauta, através da utilização de linhas suplementares, enquanto Scarlatti passa sem pudor por entre as claves, independentemente da condução das vozes; a mudança das vozes de contralto para soprano (c. 45); a alteração de algumas passagens dissonantes, como por exemplo no compasso 111 (Fig. 21); e adição de nota em uma das vozes (c. 106).



Figura 19 - Intervalo de 2a menor em tempo forte na Sonata K30, *fac-simile*, c.135



Figura 20 - Acréscimo de ligadura para utilização da síncope na nota Ré, amenizando a dissonância do primeiro tempo na Sonata K30, c.135. Fonte: Gilbert (1984)

O próximo exemplo expõe o acréscimo da nota Lá no tenor, pentagrama inferior, na edição de Gilbert, enquanto no *fac-simile*, Scarlatti nada escreveu.



Figura 21 - Acréscimo de nota em uma das vozes na edição de Gilbert (1984) na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.106



Figura 22 - Fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c. 106

Dentre as diferenças mais marcantes presentes entre as edições aqui comparadas, destaco a peculiaridade harmônica no trecho que compreende os compassos 110 e 111. Vindo os dois compassos anteriores na tonalidade de Fá menor, Scarlatti resolve o compasso 110 com a *terça de picardia*, tornando o acorde maior na segunda colcheia através de uma suspensão 4-3. O compositor segue na progressão diatônica maior (I-ii-iii) e no compasso seguinte a interrompe, retomando a tonalidade de Fá menor através da subdominante menor e no segundo tempo, acresce um acorde diminuto (tríade) com a terceira colcheia do soprano na nota Mi Bemol, causando uma singular dissonância ao trecho. Gilbert, por sua vez, interpretou dois acordes deste trecho de outra forma, bemolizando o Mi do segundo tempo dos compassos 110 e 111, tornando o primeiro acorde uma tríade diminuta⁵⁷ e o segundo uma tríade maior perfeita, gerando uma sensação antagônica ao intento de Scarlatti.

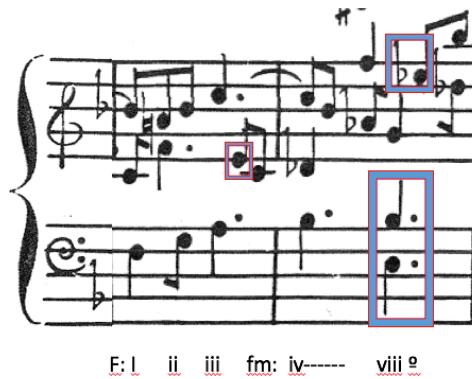


Figura 23 - Harmonia presente no fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c. 110-111

⁵⁷ Podendo interpretá-lo, também, como a primeira inversão do primeiro grau com sétima.



Figura 24 - Alteração na nota Mi (bemol encontrado na armadura de clave), atribuindo outras funções harmônicas para acordes da Sonata K30, c.110-111. Fonte: Gilbert (1984)

É visível, portanto, pontuais distinções harmônicas entre as edições de Gilbert e o *fac-simile*. Neste estágio da metodologia autoetnográfica, foi possível vislumbrar uma interpretação mais fidedigna à escrita do compositor do que a *Sonata K18*, visto sua aproximação ao texto original.

Em etapa posterior à análise comparativa das edições das partituras, adentrei na compreensão do aspecto estrutural desta sonata e sua relação com o universo fugal. Scarlatti, diferentemente de Bach, não indicou em suas cinco fugas para teclado o número de vozes em que cada uma delas é escrita. Além da falta de indicação, o *fac-simile* não deixa evidente visto a constante mudança de direção das hastes das notas. Para Kirkpatrick:

Raramente há mais de três vozes reais. Quando uma quarta voz está presente, ela raramente se move de maneira convencional, mas é provável que abandone o discurso sem aviso prévio e reingresse com igual irregularidade. Embora a textura seja rica, a principal atividade rítmica raramente envolve mais do que as duas vozes principais (KIRKPATRICK, 1953, p. 154)⁵⁸.

Apesar da fuga se apresentar, em sua maior parte, a três vozes, há trechos de entrada e saída súbitas de uma quarta voz, geralmente em trechos de modulação, como mostrado na figura 25. Nesse trecho, Scarlatti caminha por acordes diminutos por entre as tonalidades de Sol menor e Ré menor. O compositor inicia o trecho a três vozes, com o baixo e o tenor em oitava no sujeito da fuga e a partir do quarto compasso do exemplo, com o início das modulações há o acréscimo da quarta voz no soprano, destacada na figura.

⁵⁸ “There are seldom more than three real parts. When a fourth part is present, it rarely moves in a conventional manner, but is likely to drop out without notice and to reenter with equal irregularity. Although the texture is rich, the principal rhythmic activity seldom involves more than the two main voices” (KIRKPATRICK, 1953, p. 154).



Figura 25 - Exemplo de entrada de uma quarta voz na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.96-103, fac-simile

Ainda sobre o aspecto estrutural, Kirkpatrick afirma que as fugas de Scarlatti representam a ortodoxa tradição italiana das fugas organísticas do século XVIII, assim como outros tantos compositores conterrâneos e contemporâneos a Scarlatti:

A fuga para teclado era um procedimento, não uma estrutura formal. Exceto por algumas passagens peculiares, a estrutura melódica do contraponto é inerte e atua apenas como uma espécie de continuo animado, preenchendo a estrutura harmônica e os acordes decorativos do movimento em partes de grave e agudo (KIRKPATRICK, 1953, p. 153).⁵⁹

A partir destas relações harmônicas, surgiu a fuga enquanto condição formal. Os dois volumes do *Cravo Bem Temperado* foram o veículo para cristalizar a fuga enquanto gênero, que, pelo viés harmônico, estabeleceram diretrizes para a construção fugal. Sobre isso, Noda (2010), destaca:

O vínculo da fuga com uma estrutura formal ocorre devido às relações harmônicas tonais estabelecidas ao longo da mesma. O aperfeiçoamento do sistema temperado de afinação foi condição propícia para o desenvolvimento da fuga no Barroco e, desde então, o gênero ficou condicionado à tonalidade. Os dois volumes do Cravo Bem Temperado (1722, 1744) de J. S. Bach são considerados ícones da ‘fuga-arte’, termo cunhado por diversos autores para delimitar a diferença entre procedimentos de fuga, com obras denominadas ‘fuga’, que transcendem o significado do termo como processo ou técnica contrapontística (NODA, 2010, p. 26).

Apesar de ter seccionado a peça em trechos menos extensos, não adentrarei neste texto sobre as definições estruturais da fuga da *Sonata K30*. Desta forma, mantive, primordialmente, minha percepção estrutural no que tange à articulação dos elementos principais de uma fuga, os sujeito e contrassujeito, abordados mais detalhadamente a seguir.

⁵⁹ “The keyboard fugue was a manner, not a structural principle. Except for a few salient passages, the melodic structure of the counterpoint lies inert and acts only as a kind of animated continuo, filling out the harmonic framework and decorating chords of the two-part movement of bass and treble” (KIRKPATRICK, 1953, p. 153).

A *Sonata K30* permaneceu, por algum tempo, como uma incógnita para mim, no que diz respeito à andamento e fraseologia. Trata-se da primeira sonata de Scarlatti em andamento não rápido (KIRKPATRICK, 1953, p. 442) e forma distinta em relação às outras. A escolha por essa peça ocorreu principalmente por seus caminhos harmônicos, porém alinhar este conteúdo harmônico a um fraseado fluido e coerente se tornou uma árdua tarefa. Como primeiro passo para contornar esta dificuldade, iniciei a busca pelo andamento, e depois de testes realizados nos momentos posteriores à leitura, cheguei à semínima pontuada igual a 54 bpm. Estes testes foram realizados na etapa inicial do processo autoetnográfico, em duas sessões de estudo, com duração aproximada de 60 minutos. Acreditei que a escolha condiz com a carga dramática do início da peça que já apresenta dissonâncias à tonalidade, a exemplo do Dó Sustenido no terceiro compasso.

A natureza dramática e dissonante do sujeito da fuga foi um elemento de propulsão para o início do pensamento sobre a articulação da *Sonata K30*. Trata-se de uma frase de notas longas e de distâncias intervalares peculiares⁶⁰, protagonizando as dissonâncias. Este sujeito foi o que de primeiro me despertou a atenção no processo de escolha das sonatas de Scarlatti. Em sessão de estudo posterior à escolha, registrei em diário: “são sentimentos escuros que me despertam o sujeito desta sonata. Aflição, angústia, medo e desespero. A indefinição da tonalidade parece catalisar a sensação de solidão, de quem está perdido” (VIEIRA, 2017, p. 11). Este sentimento de estranheza pode estar relacionado também à formação de duas tríades maiores, separadas por um intervalo de segunda aumentada, sendo distantes diatonicamente da tonalidade da peça: Mi Bemol maior e Fá Sustenido maior (Fig.26). Para concretizar a dramaticidade do sujeito da fuga, resolvi tocá-lo em *legato*, como uma imitação à voz, trazendo à tona toda sua carga expressiva.



Figura 26 - Articulação no sujeito da fuga. *Sonata K30*, de Domenico Scarlatti, em estágio inicial da autoetnografia, c.1-5

Esta articulação, entretanto, apesar de reforçar o lirismo e dramaticidade do sujeito dissonante da fuga, o afastou, esteticamente, da articulação da música barroca. As longas

⁶⁰ 3^a menor, 4^a justa, 2^a aumentada, 4^a diminuta e 2^a aumentada, respectivamente.

ligaduras conectando frases e períodos são uma característica mais recorrente na música do século XIX. Visto a problematização da articulação da peça, experimentei, posteriormente, separar as ideias dispostas no sujeito da fuga. Toquei, com sutil separação, as seis semínimas pontuadas que formam as duas tríades maiores no início da peça e articulei em *non legato* as colcheias seguintes. Além da articulação, interpretei a primeira ideia do sujeito com a dinâmica mais enfática que a segunda, corroborando para o ideal antagônico barroco do *chiaroscuro*, termo mencionado por Alessandro Scarlatti como condição de agradabilidade da música (BIANCOLINO, 2017, p. 121).

Fuga
Moderato

Figura 27 - Articulação *non legato* escolhida para o sujeito da fuga. Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.1-5

Menciono este exemplo por ser a articulação escolhida para o principal elemento da peça, o sujeito da fuga, recorrente durante toda sua estrutura e que é considerado o aspecto mais importante deste tipo de composição (CARVALHO, 2002, p. 129). Busquei, portanto, em toda a interpretação da peça, manter a mesma articulação para o sujeito, seja em qual voz aparecesse.

Também na *Sonata K30*, elaborei nas sessões de estudo iniciais uma articulação para o contrassujeito da fuga. Na realidade, a própria escrita de Scarlatti sugere a separação da segunda para terceira colcheia, no primeiro tempo, e da primeira para a segunda colcheia, no segundo tempo, visto que ele opta por escrever a síncope com a semínima e não com a ligadura de colcheias (Fig. 28). Portanto, assim foi interpretada a articulação do contrassujeito (Fig. 29).

Figura 28 - Forma de escrita da Sonata K30 por Scarlatti, c.7-8, conforme consta no fac-simile



Figura 29 - Articulação escolhida para o contrassujeito da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.6-9

Com relação à ornamentação da *Sonata K30*, assim como na *Sonata K18*, encontrei alguns espaços que considerei pertinentes para adornar com trilos. Um exemplo está no compasso 30 (Fig. 30), onde a harmonia também atuou para a escolha do ornamento. Trata-se do final de uma frase em Sol menor que se conclui no compasso seguinte em uma cadência autêntica perfeita. Desse modo, adicionei o trilo para contornar a finalização da frase, trazendo a sensação de conclusão da ideia.

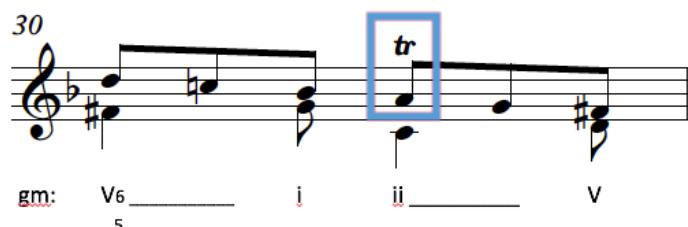


Figura 30 - Trilo na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.30

Mesmo tratando-se de uma peça em andamento lento, a execução do trinado deve ser rápida e precisa, conforme diz C. Ph. E. Bach: “um trinado rápido é sempre preferível a um lento. Em trechos tristes o trinado pode ser ampliado ligeiramente, mas sua rapidez contribui para uma melodia” (C. Ph. E. BACH, 1948, p. 101).⁶¹



Figura 31 - Execução do trilo na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.30

No compasso 37, também na nota Lá, adicionei uma bordadura acentuada, partindo da nota superior (Si Bemol). A execução deste ornamento soa como quiáltera de semicolcheia,

⁶¹ “A rapid trill is always preferable to a slow one. In sad pieces the trill may be broadened slightly, but elsewhere is rapidity contributes much to a melody” (C. Ph. E. BACH, 1948, p. 101).

tocadas em legato. Mantive as outras vozes em *non legato* para reforçar o contraste e destacar a execução do adorno melódico.



Figura 32 - Fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.37



Figura 33 - Bordadura acentuada como ornamentação na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.37

Assim como na *Sonata K18*, utilizei notas de passagens como adornos de conexão de notas. Iniciei o compasso 15 com um mordente no Fá Sustenido e, em seguida, conectei o intervalo de 4^a justa entre o Sol e Dó com as notas medianas ligadas. Desta maneira, mantive a voz inferior em *non legato*, conforme a sensação de estabilidade que quis manter na peça.

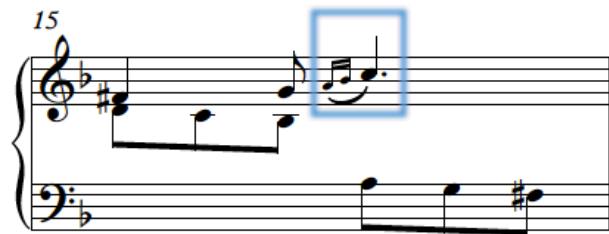


Figura 34 - Notas de passagem como ornamento na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.15

No compasso 66, adicionei também uma bordadura inferior na nota Lá do soprano. Trata-se de um trecho inicial de uma sequência rítmico-melódica de direção descendente que se estende até o compasso 71. Em diário de estudo, anotei:

A sequência melódica compreendida entre os compassos 66 e 71 me remete a um conteúdo mais leve, sereno e infantil. Novidade da sonata até então, por diferir de seu caráter escuro. A bordadura trouxe mais à tona essa sensação sutil e lúdica, trazendo o ideal contrastante desejado desde o início da pesquisa sobre a arte barroca (VIEIRA, 2017, p. 13).



Figura 35 - Trecho do fac-simile da Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.66



Figura 36 - Ornamentação e articulação na Sonata K30 de Domenico Scarlatti, c.66

Ao fim desta etapa da autoetnografia, assim ficaram dispostos todos os ornamentos escolhidos por mim para a *Sonata K30*, de Domenico Scarlatti:

Ornamento	Quantidade	Localização (compasso)
Bordadura	1	66
Bordadura acentuada	3	37, 46, 119
Notas de passagem	1	15
Trilo tr	3	30, 48, 64

Tabela 5 - Tipos e distribuição dos ornamentos na Sonata K30 de Domenico Scarlatti

A ideia principal de interpretação da *Sonata K30* foi de retificar uma uniformidade de articulação em toda a peça. Ao contrário da *Sonata K18*, de caráter mais tempestivo, acelerado e com inúmeras possibilidades de agrupamento de notas, busquei trazer para a fuga um caráter sério, apresentando-o de maneira mais estável, através da adoção de uma constância de articulação que diferia antagonicamente à da *Sonata K18*. Mostrar duas facetas composicionais de Domenico Scarlatti e diferentes abordagens criativas para sua música foi o alvo das escolhas aqui abordadas neste capítulo.

As sessões de estudo para internalização da articulação das duas sonatas levaram 30 dias de estudo diário, com duração aproximada de 60 minutos, que visavam o amadurecimento da interpretação e que desaguaram em uma primeira performance pública das peças, em concerto solo na instituição na qual a pesquisa foi conduzida.

2.7 Performance pública das sonatas: cachoeira artística

Feita a escolha das articulações e ornamentações das *Sonatas K18* e *K30*, de Domenico Scarlatti, através de reflexões e ponderações pessoais postas em diário de estudo, experimentações ao piano e com o suporte de influências de gravações diversas, foi realizada a primeira performance pública das peças em recital solo, ocorrido na Sala Gerardo Parente, no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, em 8 de abril de 2018.

Para ilustrar claramente a mais enfática aproximação entre as esferas da música popular e erudita, acontecida no período do curso de mestrado, e em comum acordo com a orientadora do trabalho, resolvi formatar, pela primeira vez em minha trajetória profissional, um programa que visitasse o ecletismo através da mistura entre ambas as esferas musicais, considerando o *background* artístico, elemento importante para a autoetnografia. A ideia central do concerto foi unir as minhas mais fortes vivências e influências musicais, contemplando obras com as quais me identificava pessoalmente e arranjos e composições que escrevi ao longo dos anos.

“Quando um muro separa, uma ponte une”. O verso preciso do poeta brasileiro Paulo César Pinheiro foi propulsor da ideia que norteou a realização do recital. Contemplei, no concerto, obras de compositores distantes, temporal e esteticamente, mas que contribuíram para minha formação artística. No programa, a *Suite Op. 14* de Béla Bartók (1881-1945); o conhecido afro-samba *Canto de Xangô* dos brasileiros Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes (1913-1980); as *Sonatas K30* e *K18* de Domenico Scarlatti, alvos desta autoetnografia; *Noites Sergipanas*, uma valsa composta por Dominguinhos (1941-2013), ícone

do nordeste brasileiro; a Ciranda n° 15, *Que Lindos Olhos*, do carioca Heitor Villa-Lobos (1887-1959) permeando seu já passeio natural pelas entradas da música popular; a lírica peça *Contrato de Separação* composta por Dominguinhos e Anastácia (1941); *Fui no Tororó*, Ciranda n° 9 de Villa-Lobos; 5 peças minhas organizadas em forma de suíte; e, por fim, uma outra Ciranda, a n° 14, de Heitor Villa-Lobos, *A Canoa Virou*.

Notadamente, acredito ter cumprido meu intento de estabelecer o ir e vir entre as esferas popular e erudito. Algumas das obras que compuseram o recital tiveram pequenas sessões de improviso que, mesmo que inconscientemente, acredito terem viabilizado uma maior liberdade interpretativa nas obras de concerto. Apesar de deslizes pontuais na performance, em trechos específicos das sonatas, me senti mais confortável, por exemplo, na execução das articulações e ornamentações, bem como no controle de tempo e sonoridade. Pude confirmar que, para mim, a complementaridade entre as músicas popular e erudita agia, portanto, de forma positiva.

Momento importante em minha trajetória enquanto pianista, de realização de um desejo de romper barreiras e estruturas pré-moldadas (às vezes separatistas) do que é um concerto, recital e show. Acredito ter sido um lugar de transformação: pela plenitude e verdade com que foi feito, o recital abraçou o que sou e sempre fui enquanto músico. Teço, mais clara e frequentemente, reflexões internas sobre o quanto posso absorver de positivo entre essas duas importantes esferas musicais. O pensamento de união seguirá, a ponto de um dia não precisar rotular e segregar a música em definições quaisquer (VIEIRA, 2018, p. 17).

Para a preparação do recital, iniciada mais efusivamente nos 20 dias antecedentes, as peças foram estudadas, tanto mentalmente⁶² quanto ao instrumento, na ordem do programa, uma vez ao dia. Além deste método de estudo, foram dedicadas duas sessões de estudo diário, com duração aproximada de 60 minutos, para cada sonata de Scarlatti, obras que apresentei publicamente pela primeira vez.

Comparados, analiticamente, os dados qualitativos extraídos do diário frente a performance pública das sonatas, foi possível perceber, mais claramente, os benefícios da autorreflexão para as construções interpretativas aqui expostas. Através do diário, foi elaborado o tecido de aprendizagem que contemplou a escolha das obras, as percepções de caráter, afeto e andamento, a relação extramusical da arte barroca nas sonatas de Scarlatti, a inspiração oriunda de gravações de artistas diversos e as experimentações de articulação e ornamentação.

⁶² Tocando a peça integral e internamente, longe do instrumento e imaginando o som, a geografia do piano e as dificuldades técnicas de cada trecho.

Um exemplo de ideal interpretativo que mantive vivo durante toda a etapa metodológica foi a sensação primeira que me trouxe a *Sonata K18*. O adjetivo “aflição”⁶³, posto em diário já no primeiro contato com a peça, foi diretriz para a elaboração interpretativa, conduzida por ornamentações rápidas e articulações distintas entre as vozes.

Mudanças de pensamento sobre a interpretação da peça foram também constatadas durante o procedimento autoetnográfico, sendo elementos importantes para conhecimento do estilo e crescimento artístico. Cito, por exemplo, a articulação do sujeito da *Sonata K30*⁶⁴ escolhida no estágio inicial da autoetnografia, onde resolvi conectar todas as notas da melodia. Em virtude de leituras e audições, considerei mais interessante criar outro parâmetro de articulação que se vinculasse mais fielmente ao estilo e, decorrente disso, abri o leque de opções de articulação que a música deste período e o piano moderno podem oferecer.

A performance pública foi, portanto, uma apresentação dos resultados desta pesquisa artística. Como intérprete, o compartilhamento destes dados funcionou como amálgama de todos os fatores de aprendizado expostos livremente ao piano, em recital solo que incluiu a performance de obras de diferentes orientações estéticas. O procedimento metodológico da autoetnografia revelou-se eficaz, pois promoveu meu crescimento pessoal e artístico.

⁶³ Ver página 30.

⁶⁴ Ver página 64.

CAPÍTULO 3 – CONCLUSÕES

Dentre as potenciais contribuições que esta pesquisa artística me trouxe, considero duas essenciais: a imersão mais contundente ao estilo Barroco, onde pude perceber sua grandeza e suas possibilidades de liberdade artística; e o conhecimento mais profundo de uma metodologia de pesquisa ainda recente no universo acadêmico musical e, em particular, na subárea das práticas interpretativas. A autoetnografia é uma aproximação acentuada do fazer artístico com a produção acadêmica.

Esta metodologia, apesar de recente no universo de pesquisa em música, auxiliou o aprendizado das *Sonatas K18 e K30*, de Domenico Scarlatti. A busca pela construção interpretativa dessas peças foi um caminho natural para reflexões pessoais, que vieram desde minha iniciação musical até o estado artístico que me encontro hoje. A autoetnografia não se trata apenas de um olhar presente ao estudo realizado, diz respeito também, a todo o histórico do pesquisador e sua relação com o objeto estudado. Isso faz florescer o problema a ser investigado, me fazendo, nesse caso, compreender um estilo musical até então, para mim, obscuro. Esta pesquisa artística, em diálogo com Adams *et al.* (2015) promoveu a conexão de minhas identidades, pensamentos, sentimentos e experiências às relações e culturas escolhidas para o desenvolvimento do trabalho.

O olhar ao meu próprio *background* artístico norteou a investigação, de onde poderia partir e o que podia aproveitar de conhecimento e vivências artísticas nos palcos e estradas da música popular. Parti, portanto, da busca por inspiração sobre o estilo Barroco, considerando a verve improvisatória que mantengo viva e que considerei importante para as experiências de articulações e ornamentações para as sonatas, elementos musicais escolhidos para este estudo.

O desejo de estudar Domenico Scarlatti surgiu por ser um compositor cuja obra ainda não havia interpretado e por, no início do curso de mestrado, ter encontrado incoerências na edição de duas partituras, as *Sonatas K25 e K27*, que foram problematizadas pela minha orientadora e pelo professor e pianista americano David Korevaar. Decidi, após isso, continuar estudando a obra de Scarlatti e investigar os processos de criação de articulações e ornamentações de duas novas sonatas. Iniciei, portanto, o processo de escolha das novas peças a serem estudadas. Delimitei inicialmente as 30 primeiras, por estarem na coleção dos *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro dè Serenissimi Prencipe e Prencipesa delle Asturie* (1738), as únicas peças publicadas por Scarlatti.

Uma ferramenta importante para a realização desta pesquisa artística foi o diário de estudo, onde foram anotadas as impressões pessoais de cada sonata que li ao instrumento e fora dele. Foi aproveitado este momento da pesquisa para desenvolver o ouvido interno e perceber o caráter e o modelo de escrita de cada sonata do compositor. Ao final deste processo, escolhi as *Sonatas K18 e K30*, por serem as peças que mais houve identificação pessoal. A primeira, pelo seu andamento rápido e caráter nervoso; e a segunda, por ser a única dentre a coleção dos *Essercizi* que difere em forma e andamento, sendo uma fuga em andamento *Moderato*.

Desenvolveu-se a pesquisa artística a partir de associações extramusicais, conexões com outras manifestações artísticas⁶⁵, que dessem luz à ideia que queria transpor na criação das articulações e ornamentações das sonatas de Domenico Scarlatti aqui estudadas. Dentre as ideias diversas, me ative ao antagonismo, ao contraste e busquei levar esta sensação para a interpretação de ambas as peças.

Em comum acordo à proposta de Anderson (2006), que define a autoetnografia analítica, foi necessário abraçar a bibliografia sobre o estilo Barroco, dentre os quais se destacaram as publicações *Baroque Music: Style and Performance* (1982), de Robert Donington e *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical* (1982), de Nikolaus Harnoncourt. Estes livros foram ferramenta de conhecimento contínuo sobre a música do período. Concomitantemente à leitura destes materiais e ao estudo das sonatas ao instrumento, busquei também elementos de inspiração musical para interpretação de peças barrocas ao piano. Para tal, foi iniciada uma etapa perene da autoetnografia, que consistiu na audição de gravações de artistas diversos. Pude perceber, na prática, a liberdade que a música barroca dispunha no piano moderno, seja em tempo, articulação, ornamentação e manipulação timbrística.

A referência utilizada para consulta de ornamentações idiomáticas ao período foi o tratado *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1948), de Carl Philipp Emanuel Bach, e outras definições de ornamento que se uniam à esfera da música popular foram buscadas na tese de doutorado do flautista brasileiro Antonio Carrasqueira (2011).

A partir desse embasamento bibliográfico, das inspirações levantadas pelas gravações de música barroca, observações da pintura e literatura do período, e de minha vivência artística no campo da música popular, iniciei o estudo com os testes e experimentações de articulações e ornamentações das sonatas de Domenico Scarlatti. Esta etapa foi realizada depois das ponderações e escolha definitiva do andamento das peças, observações do caráter e estrutura das sonatas.

⁶⁵ Como as artes plásticas e a literatura.

Ao final deste processo, foram marcados na partitura articulações e ornamentações elaborados de forma intuitiva, mas com a busca pelo seu embasamento na bibliografia proposta. Dentre os ornamentos, destacaram-se trilos, mordentes, bordaduras, bordaduras acentuadas e notas de passagem. Estas escolhas edificaram a interpretação das sonatas, que foi exposta, pela primeira vez, em recital público realizado no Departamento de Música da UFPB.

Acredito que a metodologia autoetnográfica promoveu a organização do sistema de aprendizado das peças estudadas, contemplou minha vivência musical anterior e solidificou a relação pessoal entre o pesquisador e o objeto. A gravação de sessões de estudo em diferentes estágios da autoetnografia, permitiu a visualização do desenvolvimento do aprendizado e as mudanças de ideia e pensamento interpretativo, comprovando a maleabilidade da pesquisa artística e elucidando dúvidas sobre diretrizes de escolhas de articulação, como as acentuações naturais do compasso e a observação do contexto harmônico. Sobre ornamentação, definiu mais claramente sua importância e suas regras de execução.

O estudo sobre o estilo Barroco, importante via do processo autoetnográfico, foi um elemento imprescindível para compreensão do período, através de observação à arte da época e suas conexões socioculturais. A autoetnografia, neste trabalho, trouxe luz às relações intrínsecas do ser humano com a sociedade, ao mesmo tempo que revelou pensamentos e reflexões que alavancaram a interpretação das peças aqui estudadas.

As abordagens antropológicas e sociológicas em geral e, de forma mais específica no campo da música, as abordagens etnomusicológicas, colocaram em evidência o fato de que a música é uma expressão intrínseca ao ser humano e, como tal, está imbricada nas suas relações com o mundo (QUEIROZ, 2017, p. 166).

Com relação às edições utilizadas para leitura e estudo das peças e sua conexão ao aspecto criativo, no que tange à articulação e ornamentação, não foi constatada uma discrepância entre a edição de Gilbert (1984), utilizada para a *Sonata K18*, e o *fac-simile*, usado na *Sonata K30*. Considerando os dados quantitativos referentes, por exemplo, ao número de ornamentações, contabilizou-se 6 para a primeira sonata e 8 para a segunda. É constatável que o *fac-simile* se encontra mais próximo ao texto originalmente escrito por Scarlatti. Esta editoração apresenta diferenças com a edição de Gilbert, como mostrado em exemplos da *Sonata K30* no capítulo anterior⁶⁶. No tocante à articulação, a primeira sonata apresentou maior variabilidade, enquanto a segunda permaneceu mais constante e estática.

⁶⁶ Figuras 19-62. Páginas 57-60.

Essa decisão dialoga com a ideia central de antagonismo, quista por mim desde o princípio da autoetnografia. Posso constatar, portanto, que a *Sonata K18* foi interpretada com ares mais pessoais, enquanto a fuga seguiu um caminho mais próximo do texto escrito pelo compositor, e que ambas tiveram uma ativa participação pessoal na escolha interpretativa destes dois elementos musicais. Além disso, avaliei como salutar a prática de análise de edições e coerência textual entre elas.

Sobre a performance pública das sonatas aqui abordadas, considerei como satisfatória, justamente por ter me aproximado mais do estilo Barroco e, de um modo geral, das possibilidades inventivas que a música de concerto pode oferecer. As reflexões, postas em diário, foram ferramenta de percepção do crescimento artístico frente as obras: da etapa inicial, referente às escolhas da peça, até os pensamentos pós-palco. Mantive firme o caminho de minha intuição de caráter das obras desde o princípio deste estudo autoetnográfico, proporcionando uma análise contínua das reflexões pessoais. Acredito, por fim, que a metodologia proposta constatou-se eficaz através da criação e edificação de uma interpretação pessoal levada à performance pública, corroborando à ideia unificadora de pesquisa artística: conectar e complementar a arte ao universo acadêmico (BORGDORFF, 2012).

Outra importante contribuição que este trabalho promoveu foi uma aproximação mais coesa entre as esferas popular e erudito, diminuindo a distância que as separa em minha vivência artística. Apesar das diferentes abordagens adotadas, pude realizar trocas mútuas de pensamento no que se refere ao tratamento entre ambas as esferas, como cito em diário de estudo:

Esse processo autoetnográfico me revelou a heterogeneidade das músicas popular e erudita, e que apesar de distintas as abordagens criativas entre elas, podem ser complementares. Neste ponto da pesquisa, me considero apto a gozar de mais liberdade em peças de repertório tradicional, mesmo que através de tempo e sonoridade. A pesquisa revelou, portanto, a importância e protagonismo do performer frente a uma partitura escrita e o poder transformador que o tem sobre ela. Por sua vez, em repertório popular, estou mais consciente sobre som, tempo, improvisação e principalmente estilo, palavra conjugada em ambas as esferas da música e que abre um leque-guia entre coerência e criatividade (VIEIRA, 2018, p.18).

Concluo este trabalho, reiterando a relação mútua e complementar que pode existir entre as esferas popular e erudita, apesar das distinções no pensamento de suas abordagens. Toda a execução desta autoetnografia, por exemplo, foi realizada meio a um misto de atividades musicais nas duas esferas, que agregou concomitantemente: ensaios, criação de arranjos, estudo de repertório, colaborações pianísticas, composições, preparação de concertos.

Imerso na música popular, ganha-se maior liberdade improvisatória, por exemplo; na música de concerto, por sua vez, adquire-se leitura e potencial criativo em interpretações. Em ambos os lados, pontos benéficos de intersecção ao fazer artístico: conhecimento idiomático de diversos estilos, a criação de ornamentações e a percepção musical são alguns deles. Tendo o olhar à música como um objeto de expressão humana, é válido, portanto, diminuir barreiras e encurtar as distâncias entre o que se diz popular e erudito.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holmes; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: understanding qualitative research*. New York: Oxford University, 2015.
- ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*. United States of America, vol.35, n.4, pp. 373-395, 2006.
- AQUINO, Selva Viviana Martinez. *Guias de execução na memorização do segundo movimento da Sonata n.2 de Dimitri Shostakovich*. 99f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Berlim, 1753. Tradução e edição de William J. Mitchell. New York: W. W. Norton & Company, 1948.
- BACH, Johann Sebastian. *Bach: Brandenburgische Konzert Kafé-Kantate*. Perry, Holl, Schreier, Nikolaus Harnoncourt (intérpretes). A production of UNITEL. Deutsche Grammophon, Munique, 1984.
- _____. *Bach: Goldberg Variations BWV 988*. András Schiff (intérprete). ECM Records, Munique, 2003.
- _____. *The Well-Tempered Clavier: Book II*. David Korevaar (intérprete). Musicians Showcase Recordings, Newton, 1998.
- BARROS, Luís Cláudio. Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, pp. 284-299, 2015.
- BARRY, N. The effects of practice strategies, individual differences in cognitive style, and gender upon technical accuracy and musicality of student instrumental performance. *Psychology of Music*, v. 20, n.2, p. 112-123, 1992.
- BENETTI, Alfonso. *Expressividade e performance pianística*. 315f. Tese (Doutorado). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.
- _____. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v.23, n.1, pp. 147-165, 2017.
- BIANCOLINO, Ticiano. *O piano cantor: a evocação da vocalidade na origem do instrumento e no repertório para teclas do século XVIII*. 318f. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- BORGDORFF, Henk. The production of knowledge in artistic research. In M. Biggs & H. Karlsson (Eds.), *The routledge companion to research in the arts*. Oxon, pp. 44-63, 2011.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *A Captura de Cristo*. 135,5 cm x 341 cm. Galeria Nacional da Irlanda, Dublin, 1602. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Captura_de_Cristo. Acesso em 01 de março de 2018.

CARRARA, André. *Deliberação expressiva e toque pianístico*. 140f. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos Moraes Dias. *Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico*. 194f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e fuga: manual prático*. Porto Alegre: Editora Novak Multimedia, 2002.

CHAFIN, Roger.; IMREH, G.; CRAWFORD, M. *Practicing perfection: memory and piano performance*. Mahwah. NJ: Erlbaum, 2002.

CHAFFIN, Roger; LISBOA, Tânia. *Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance*. Originalmente apresentada como palestra principal durante a XVII ANPPOM. Salvador, 2008. Disponível em: <http://musiclab.uconn.edu>. Acesso em 21 de novembro de 2017.

CHIANTORE, Luca. Prefácio. In: LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística em música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, pp. 10-14, 2014.

DEMSKE, Hilary. Performing Scarlatti. *The pianist's craft: mastering the Works of great composers*. Edited by Richard Paul Anderson. United Kingdom: Scarecrow Press, 2012.

DOGANTAN-DACK, Mine. The art of research in live music. *Music Performance Research*, v.5 (Special Issue), Royal Northam College of Music. United Kingdom, pp.34-48, 2012.

DOMENICI, Catarina Leite. *A voz do performer na música e na pesquisa*. Anais do II SIMPOM. Rio de Janeiro, pp. 169-182, 2012.

DONINGTON, Robert. *Baroque music: style and performance*. New York: W. W. Norton & Comapny, 1982.

DRABKIN, William. Fortspinnung. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford. University Press, v.9, p. 113, 2001.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf; TESCH-ROMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v. 100 n.3, pp. 363-406, 1993.

FORTIN, Sylvie, Contribuições possíveis da etnografia e autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Melo. *Cena*, Porto Alegre, n.7, pp. 77-88, 2009.

- GERLING, Cristina Capparelli. Barcarola Op. 60 de F. Chopin: Etapas e estratégias de aprendizagem. *Art Research Journal*, vol.1/2, Brasil, pp. 59-75, 2014.
- GERLING, Fredi Vieira. *Performance analysis and analysis for performance: A study of Villa-Lobo's Bachianas Brasileiras No.9*. Tese (Doutorado). University of Iowa. Iowa, 2000.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude v. *História da música ocidental*. 5^a edição portuguesa. Tradução de Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações, 2007.
- GRUSON, Linda. Rehearsal skill and musical competence: does practice makes perfect? In: SLOBODA, John. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, pp. 91-112, 1988.
- HAENDEL, George Frideric. *G. E. Haendel: Suites pour clavecin*. Kenneth Gilber (intérprete). Harmonia Mundi Records, USA, 2009.
- HALLAM, S. Professional musicians' orientations to practice: implications for teaching. *British Journal of Music Education*, v. 12, pp. 3-19, 1995.
- _____. The development of memorization strategies in musicians: implications for education. *British Journal of Music Education*, v.14 n.1, pp. 87-97, 1997.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1988.
- HAYANO, David. *Poker Faces*. University of California. USA, 1982.
- HOELTGEBAUM, Klara Friederike Kock; GODOI, Christiane Kleinübing. *Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe*. XXXIV Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro, pp. 1-17, 2010.
- JONES, Ian Michel. *A vida secreta de uma obra-prima – A Captura de Cristo de Caravaggio*. Documentário. Tradução de Regina Goes. BBC. Londres, 2009. Disponível em: <https://vimeo.com/182922775>. Acesso em 01 de março de 2018.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- LEHMANN, A. C. Acquired mental representations in music performance: anecdotal and preliminary empirical evidence. In: JORGENSEN, H.; LEHMANN, A. *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music performance*. Oslo: Norwegian State Academy of Music, pp.141-63, 1997.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, 2014.
- MARTINS, Rosilandes Candida. *Imagens e delicadezas no prosaico: a autoetnografia na construção da dramaturgia da atriz*. Anais do XXII Encontro Nacional da ANPAP. Belém, pp. 2479-2490, 2013.

MATOS, Gregório de. *A instabilidade das cousas do mundo*. Disponível em: <https://poesiacontraaguerra.blogspot.com.br/2007/05/instabilidade-das-cousas-do-mundo.html>. Acesso em 03 de março de 2018.

MEYER, Sandra. *Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea*. Anais da XXIX Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, pp.1-10, 2014.

MISHRA, Jennifer. A qualitative analysis of strategies employed in efficient and inefficient memorization. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n.152, pp. 74-86, 2002.

NIELSEN. Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music Education Research*, v.3 n.2, pp. 155-67, 2001.

NODA, Luciana. *Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009: procedimentos compostionais em estruturas resultantes*. 202f. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

OGEIL, J.E. *Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his sonatas through performance and research*. 169f. Dissertation (PhD in music). University of Newcastle, Newcastle, 2006.

ORNING, Tanja. *Pression – a performance study*. *Music Performance Research*, vol.5. Royal Northern College of Music, Oxford, pp. 12-31, 2012.

PAGANO, Roberto; BOYD, Malcolm. Domenico Scarlatti. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford. University Press, v.22, pp. 398-417, 2001.

PASCALL, Robert. Style. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford. University Press, v.24, pp. 638-642, 2001.

PÉDICO, André Leme. *Domenico Scarlatti ao piano: estudo interpretativo e implicações sobre autenticidade*. 210f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2016.

_____. Domenico Scarlatti ao piano: investigações estilísticas em busca de referenciais interpretativos. XXV Congresso da Anppom. Vitória/ES. Junho de 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3634>. Acesso em 11 de março de 2018.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical é cultura: nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI. *Debates*, Rio de Janeiro: UNIRIO, n. 18, p. 163-191, maio, 2017.

ROSENTHAL; WILSON; EVANS; GREENWALT. Effects of different practice conditions on advanced instrumentalists' performance accuracy. *Journal of Research in Music Education*, v. 36, pp. 250-257, 1988.

- ROSS, Scott. *Scarlatti: Complete Keyboard Sonatas*. Notas de CD (25). Radio France and Erato. Paris, 1985.
- SCARLATTI, Domenico. *Sonates*. Edited by Kenneth Gilbert. Volume 1. Paris: Heugel, pp. 34-37, 1984.
- _____. *Essercizi per Gravicembalo*. London, 1738. Reprinted: Complete Keyboard Works in Facsimile, Vol.1 New York, pp. 87-90, 1972.
- _____. *Sonatas de Scarlatti*. Sônia Rubinsky (intérprete). United States, Arabesque Recordings, 2016.
- SUDNOW, David. *Ways of The Hand*. MIT Press. United States of America, 1978.
- SUTCLIFFE, W. D. *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and the eighteenth century musical style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pesquisa artística – editorial. *Art Research Journal*. Brasil, pp. i – vi, 2014.
- VIEIRA, D.; CARVALHO, A.. A audição de gravações como ferramenta colaboradora para o preparo para uma performance: um estudo de caso. XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, Brasil, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2121/530>>. Acesso em 23 de novembro de 2017.
- VIEIRA, Padre Antonio. *Sermão aos Peixes*. Disponível em: <https://www.luso-livros.net/Livro/sermao-de-st-antonio-aos-peixes/>. Acesso em 05 de março de 2018.
- VIEIRA, Uaná Barreto. *Diário de estudo das Sonatas de Scarlatti*. João Pessoa, 2017 e 2018.
- WHITTALL, Arnold. Form. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford. University Press, v.9, pp. 92-94, 2001.
- WILLIAMON, A.; VALENTINE, E. Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. *The British Journal of Psychology*, 91, pp. 353-376, 2000.

ANEXO 1 – *Sonata K18* de Domenico Scarlatti. Edição Huegel, 1984, por Kenneth Gilbert.

K. 18

Presto

H. 32.645

49



18



21



24



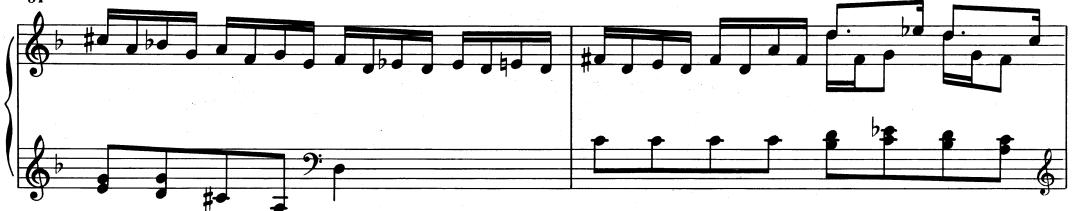
27



50



31



33



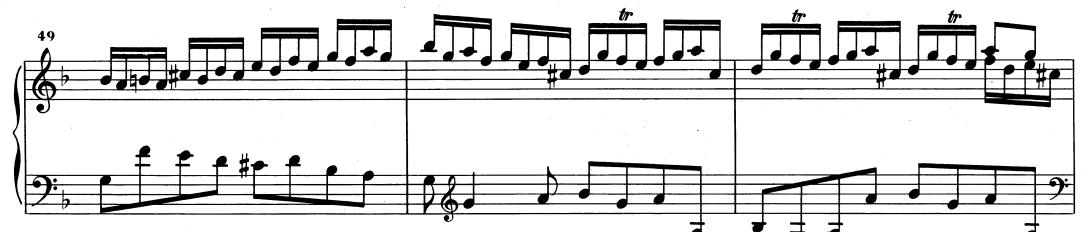
35

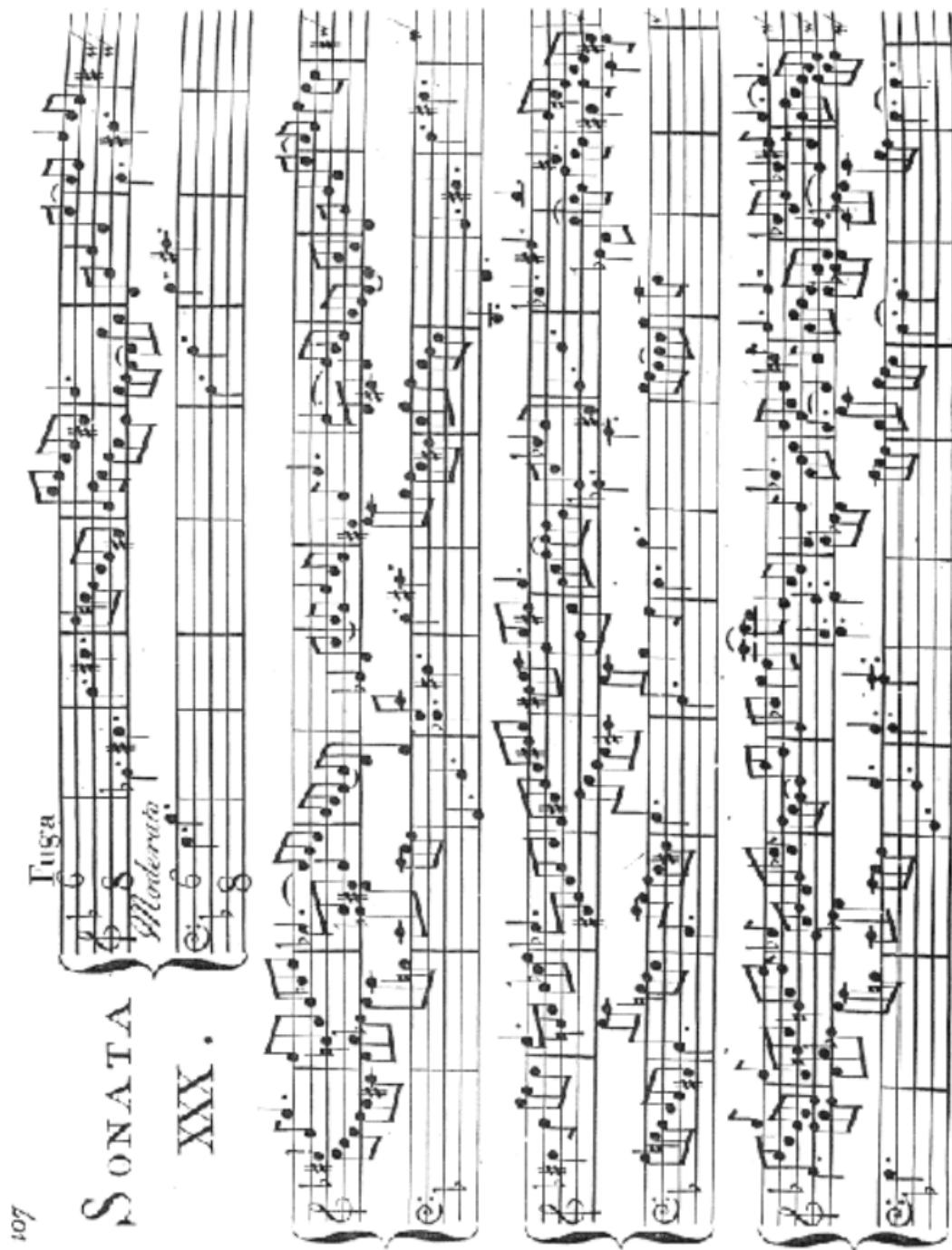


38



51

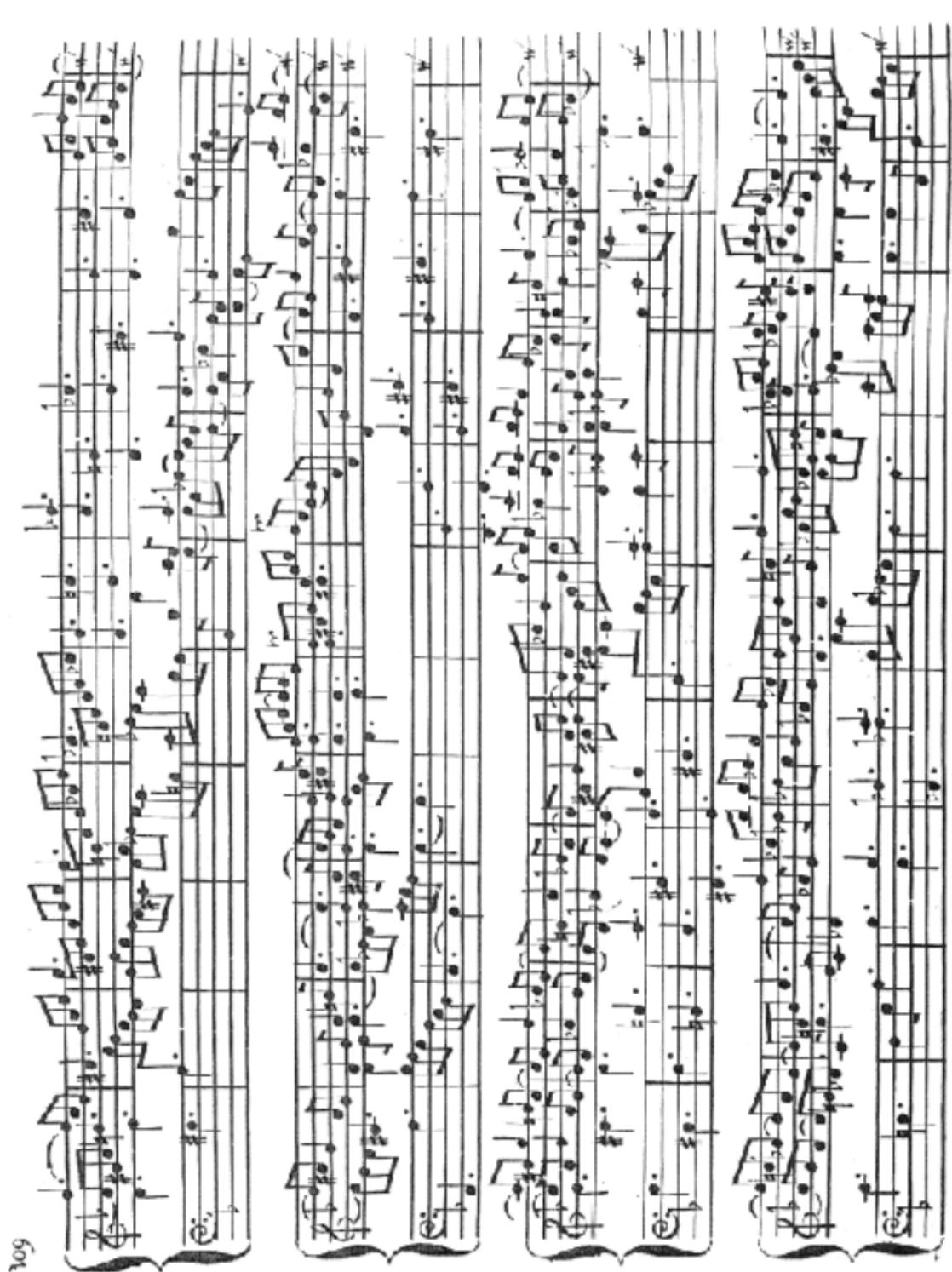


ANEXO 2 – *Sonata K30 de Domenico Scarlatti. Fac-simile, 1972.*

108

108

The image shows a page of musical notation for a band, specifically for a woodwind section. It consists of four staves, each with a different instrument's name below it: Flute, Clarinet, Bassoon, and Oboe. The notation includes various musical symbols such as quarter and eighth notes, rests, and dynamics like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The page is numbered 108 in the top left corner.



ff

p

ff

ff

ff Presto

Fine : *Ca. $\frac{1}{16}$ th note eighth note*

APÊNDICE 1– arquivo em anexo

Gravação das *Sonatas K18 e K30*, de Domenico Scarlatti, realizada ao vivo em recital público, ocorrido na Sala Gerardo Parente, Departamento de Música da UFPB. Intérprete: Uaná Barreto.