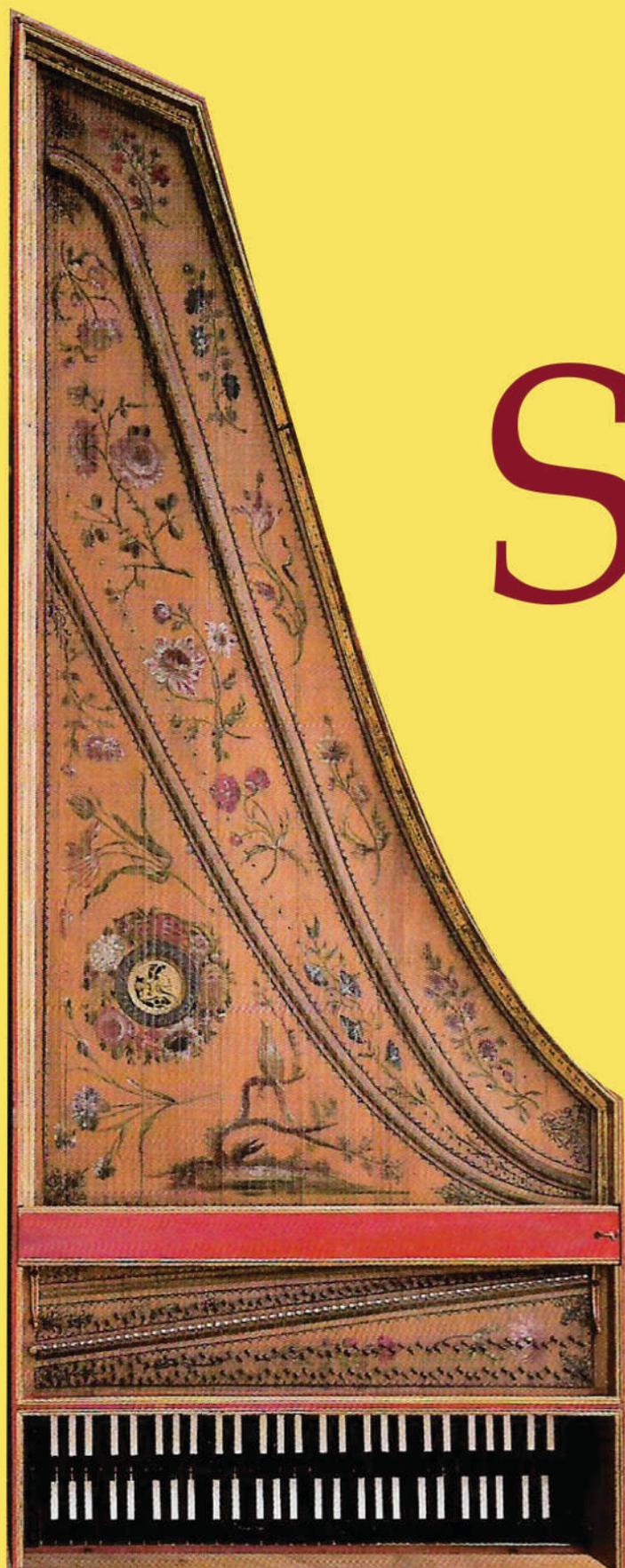


Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Música - PPGM e PROMUS



XV
Semana
do
Cravo

Anais

XV
Semana do
Cravo
Anais

RIO DE JANEIRO, 29 A 31 DE OUTUBRO DE 2018
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ - PPGM / PROMUS

Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

S471a Semana do Cravo (15. : 2018, Rio de Janeiro, RJ)
 Anais [recurso eletrônico] / XV Semana do Cravo 29 à 31 de outubro
de 2018 / Clara Albuquerque, Eduardo Antonello e Marcelo Fagerlande
(organizadores) ; Marcelo Fagerlande (Ed.), Mayra Pereira (Co-Ed.). _ Rio de
Janeiro: UFRJ. Escola de música, 2019.
 180p.

ISBN: 978-85-65537-16-2

Modo de acesso: disponível online em <http://promus.musica.ufrj.br>

1. Cravo (Instrumento musical). I. Albuquerque, Clara. II. Antonello,
Eduardo. III. Fagerlande, Marcelo (Ed.). IV. Mayra, Pereira (Co-Ed.).
V. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música.

CDD (20. ed.) 786.2

XV
Semana do
Cravo
Anais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA DA UFRJ
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

978-85-65537-16-2



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitora: *Denise Pires de Carvalho*

Vice-reitor: *Carlos Frederico Leão Rocha*

Pró-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa: *Denise Maria Guimarães Freire*

Pró-reitora de Graduação: *Gisele Viana Pires*

Pró-reitora de Extensão: *Ivana Bentes Oliveira*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Cristina Grafanassi Tranjan*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *Ronal Silveira*

Vice-diretor: *Marcelo Jardim*

Diretora Adjunta de Graduação: *Maria José Di Cavalcanti*

Diretor Adjunto do Setor Artístico: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Andrea Adour*

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música: *João Vidal*

Coordenador do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música: *Aloysio Fagerlande*

SEMANA DO CRAVO

Coordenador: *Marcelo Fagerlande*

Comissão Organizadora: *Clara Albuquerque, Eduardo Antonello e Marcelo Fagerlande*

Comissão Científica: *Carlos Alberto Figueiredo, João Vidal, Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira, Paulo Peloso e Pauxy Gentil-Nunes*

Editor dos Anais da XV Semana do Cravo: *Marcelo Fagerlande*

Coeditora dos Anais da XV Semana do Cravo: *Mayra Pereira*

Capa: *Marcelo Fagerlande*

REALIZAÇÃO



PARCERIA



SUMÁRIO

Apresentação	9
1. Quinze anos da Semana do Cravo: retrospectiva e futuro	11
Mayra Pereira Semana do Cravo - Retrospectiva de seus quinze anos de contribuições para a história e divulgação do cravo no Brasil (Artigo)	13
Clara Albuquerque Os alunos participantes dos recitais das quinze edições da Semana do Cravo: depoimentos sobre o desenvolvimento profissional dos cravistas, um campo em construção e um espaço de investigação e produção de história (Artigo)	27
Luciana Câmara Queiroz de Souza Cravo, música nova e práticas históricas (Artigo)	45
Patricia Micheliní Aguilar A flauta doce na Escola de Música da UFRJ (2011-2018) (Artigo)	51
2. O cravo brasileiro nos séculos XX e XXI e suas vertentes na música de concerto e na música popular	61
Mayra Pereira A produção científica e intelectual sobre o cravo no Brasil: uma bibliografia (Artigo)	63
Maria Aida Barroso Cravo brasileiro: uma discografia (Artigo)	73
Rosana Lanzelotte e Carlo Arruda Cravo brasileiro, com certeza (Artigo)	89
Patricia Gatti O cravo brasileiro no século XX e XXI e suas vertentes na música popular (Artigo)	97
Maria Aida Barroso O Cravo Armorial: identidades sonoras (Artigo)	103
Carlo Arruda A inspiração em texturas cravísticas tradicionais presentes na obra “6 Stücke für Cembalo” de Claudio Santoro (Artigo)	113
3. 350 anos de nascimento de François Couperin	125
Beatriz Pavan Sarabandes de François Couperin: características composicionais e interpretativas semelhantes ao discurso oratório francês (Artigo)	127
Julien Dubruque Performing and editing Couperin’s music for two harpsichords (Artigo)	135

4. J. S. Bach : o clavicórdio, o piano e o cravo	143
Erasmu Estrada	
J.S. Bach e o clavicórdio: aspectos sociais e culturais passados e presentes (Artigo)	145
Jean Louis Steuerman	
Bach e o piano (Transcrição)	155
Marcelo Fagerlande	
Bach e o retorno do cravo (Artigo)	157
5. Pesquisa Histórica	171
Robson Bessa	
Um manuscrito napolitano atravessa o Atlântico: a <i>Sinfonia Funebre</i> de Paisiello na Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ (Artigo)	173

APRESENTAÇÃO

Em 2019 a Semana do Cravo completa 16 anos ininterruptos de realização. Nosso evento, único do gênero no país, tem reunido docentes e discentes das diversas instituições brasileiras que oferecem o ensino do instrumento em vários níveis, possibilitando, ao longo destes anos, tanto o intercâmbio artístico, bem como uma rica troca de experiências e ideias entre os participantes.

Ao festejarmos os dez anos da Semana, em 2013, publicamos o volume “Tratados e Métodos de Teclado” (PPGM), com a tradução de obras de referência de autores como Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau. Ano passado, ao comemormos os 15 anos do evento, publicamos pela primeira vez os Anais da Semana. Prosseguimos em 2019 com a publicação dos Anais da XV Semana, realizada em 2018.

Disponibilizar as comunicações apresentadas pelos palestrantes na forma de artigos, ao mesmo tempo que deixa um registro de suas reflexões, contribui pouco a pouco para o enriquecimento da bibliografia sobre o cravo e assuntos afins, ainda incipiente na língua portuguesa. Este tem sido um dos nossos objetivos, desde as publicações das pesquisas desenvolvidas sobre o assunto nos Programas de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, passando pelo lançamento de “Tratados e Métodos de Teclado” até os Anais da Semana.

Os temas abordados nas mesas-redondas da XV Semana do Cravo, como sempre, trataram de assuntos diversos: uma retrospectiva dos quinze anos do evento e ideias para o futuro; o cravo brasileiro nos séculos XX e XXI e suas vertentes na música de concerto e na música popular; uma comemoração dos 350 anos de nascimento de François Couperin; e as diferentes abordagens interpretativas e históricas da obra de J. S. Bach através do piano, do clavicórdio e do cravo. Incluímos ainda nos Anais um artigo sobre a descoberta de um manuscrito do século XVIII, encontrado na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ.

A XV Semana do Cravo contou com a parceria do *Centre de Musique Baroque de Versailles*, que enviou pesquisadores para algumas mesas redondas. É com satisfação que publicamos neste volume a participação de um deles na forma de um artigo.

Agradecemos a colaboração dos participantes e o apoio constante dos programas de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ (PPGM e PROMUS), que vêm contribuindo para a realização dos Anais.

Marcelo Fagerlande, EM/UFRJ
Editor dos Anais da XV Semana do Cravo

Mayra Pereira, Dep. Música/UFJF
Coeditora dos Anais da XV Semana do Cravo

**QUINZE ANOS DA SEMANA DO CRAVO:
RETROSPECTIVA E FUTURO**

Semana do Cravo: retrospectiva de seus 15 anos de contribuições para a história e divulgação do cravo no Brasil

Mayra Pereira

*Departamento de Música/Universidade Federal de Juiz de Fora
mayrapereira@gmail.com*

Resumo: O presente artigo faz uma retrospectiva dos quinze anos da Semana do Cravo apresentando as atividades ofertadas e os participantes presentes em cada edição. Demonstra ainda sua relevância para a divulgação do instrumento, para a promoção de reflexões sobre inúmeros aspectos dos instrumentos históricos de teclado e da performance historicamente informada, e para o fortalecimento da área do instrumento no país.

Palavras-chave: Semana do Cravo. Cravo. Instrumentos históricos de teclado. Performance historicamente informada.

Semana do Cravo (Harpsichord's Week): retrospective of his 15 years of contributions to the history and spreading of the harpsichord in Brazil

Abstract: This article presents a retrospective of the fifteen years of Harpsichord's Week presenting the activities offered and the participants present in each edition. It also demonstrates its relevance for the dissemination of the instrument, for the promotion of reflections on many aspects of the historical keyboard instruments and the historically informed performance, and for the strengthening of the instrument area in the country.

Keywords: Semana do Cravo (Harpsichord's Week). Harpsichord. Historical keyboard instruments. Historical Informed Performance.

Caracterização do evento

A Semana do Cravo¹, evento anual totalmente gratuito e aberto ao público, constitui-se de um conjunto de atividades artísticas e acadêmicas que une a prática musical à produção de conhecimentos teóricos e reflexão sobre assuntos relacionados ao ensino e pesquisa em torno do cravo, de outros instrumentos históricos de teclado e da performance historicamente informada. Criada em 2004 pelo cravista Marcelo Fagerlande e atualmente sediada pelo Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) e pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS) da Escola de Música da UFRJ (EM-UFRJ), a Semana tem em seus quinze anos ininterruptos de realização, os quais foram comemorados em 2018, sua consolidação como o mais importante espaço acadêmico do Brasil dedicado ao cravo e ao universo que o cerca.

Sua principal característica é ser um fórum entre as diversas gerações de cravistas brasileiros, onde os professores e artistas dão suas contribuições em debates acadêmicos e palestras, e os estudantes, desde o nível básico até o da pós-graduação, apresentam-se em recitais. Assim, além de contribuir para a formação dos alunos brasileiros de cravo, a Semana

possibilita a eles a aquisição da experiência de se apresentar em recitais públicos e ainda os valoriza, o que é fundamental numa instituição de ensino (Os 10 anos da Semana do Cravo, 2013, p. 4).

Retrospectiva dos 15 anos

A primeira edição da Semana do Cravo restringiu-se à EM-UFRJ, tanto em relação aos participantes quanto ao local de realização das atividades, pois objetivava, segundo seu fundador, Marcelo Fagerlande, “oferecer à nossa Escola a possibilidade de um maior contato com o vasto e rico mundo do instrumento e, ainda, de estarmos em sintonia com o que se espera atualmente de uma instituição de nível superior em Música, que é unir produção de conhecimento teórico e prática musical” (I Semana..., 2004).

Desta forma, além de abrigar os três recitais de cravo solo de encerramento do primeiro ano da primeira turma² do Mestrado em Cravo do PPGM da EM-UFRJ e uma apresentação de encerramento do semestre letivo de alunos³ de cravo da graduação integralmente dedicada à música de câmara – fato que ocorreu apenas nesta edição –, o evento contou também com um Colóquio sobre Tratados de Teclado ministrado pelas mestrandas e alunos da graduação. Foi abordado de forma sintética o conteúdo de cinco das mais importantes obras teóricas escritas para instrumentos de teclado estudados na disciplina homônima oferecida no primeiro semestre de 2004 pelo PPGM da EM-UFRJ.

Naquele momento fazia-se ainda muito necessária a divulgação do cravo e a desmistificação em torno do uso do instrumento e, sobretudo, em relação ao perfil de seus estudiosos. A visão equivocada e ultrapassada de que os alunos cravistas seriam peculiares por se dedicarem a um instrumento raro e exótico é claramente demonstrada por matéria do Segundo Caderno do jornal O Globo, de julho de 2004. Intitulado “A turma do cravo mostra que é normal” (Fig. 1), o texto do periódico divulgava a Semana do Cravo mas enfocava, sobretudo, os jovens estudantes de cravo da EM-UFRJ e como seus hábitos sociais e gostos musicais eram absolutamente iguais aos de seus contemporâneos (PAVLOVA, 2004, p. 2).



Fig. 1: Reportagem do jornal O GLOBO divulgando a I Semana do Cravo

No ano seguinte, quando já se comemorava a formatura da primeira turma do Mestrado em Cravo, além dos recitais dos alunos da Instituição, iniciou-se o intercâmbio com instituições de pesquisa e ensino internacionais (II Semana..., 2005). Uma parceria com o *Institut de recherche sur le patrimoine musical en France* resultou no oferecimento de um curso de organologia e iconografia musical, com duração de 5 dias, pela sua então diretora Florence Gétreau. O tema tratado foi “O cravo, o clavicórdio e o pianoforte”, e abordou-se a evolução técnica, tendências regionais e sociologia das práticas.

A terceira Semana (III Semana..., 2006) foi o começo da participação de docentes e discentes de outras instituições de ensino regular de cravo brasileiras e, com isso, o estabelecimento do formato consagrado do evento, composto por recitais e mesas-redondas. Dos 3 recitais realizados, participaram um total de 9 alunos vindos da EM-UFRJ, da UNICAMP e da Escola de Música de Brasília (EMB); e da mesa-redonda com a temática “O ensino do Cravo no Brasil” participaram os respectivos professores das instituições presentes: o anfitrião Marcelo Fagerlande, Edmundo Hora, Helena Jank e Ana Cecilia Tavares.

Se por um lado a Semana de 2006 já evidenciava a expansão do evento e do número de alunos e interessados no instrumento pelo Brasil afora, por outro ela continuava sendo a principal divulgadora do cravo em âmbito nacional, pois a despeito de todo o movimento acadêmico e artístico em torno do cravo, este ainda permanecia encoberto pela névoa da desinformação. Fagerlande mantinha seu propósito de divulgar o cravo e toda sua ascensão no século XXI, de acordo com declaração ao site Movimento.com à época: “A ideia é desmistificar o conceito de que trata-se de um instrumento raro. Já existe uma geração de

jovens cravistas que, pela primeira vez, terá a oportunidade de se encontrar em evento nacional dedicado ao instrumento” (Semana do Cravo... Movimento.com, 2006).

Em 2007, a IV Semana do Cravo (IV Semana..., 2007) contou com a parceria da Escola Superior de Música de Karlsruhe (Alemanha), representada pela professora Christine Daxelhofer ministrando a palestra “O cravo na Escola Superior de Música de Karlsruhe”. A mesa-redonda dessa edição foi uma conversa com um dos precursores do cravo no Brasil, Roberto de Regina, em comemoração aos seus 80 anos, marcando sua primeira participação no evento, e tendo como membros os professores Marcelo Fagerlande, Ana Cecília Tavares, Edmundo Hora, Helena Jank e Rosana Lanzelotte. Quanto aos recitais, estes foram em número de 3, abarcando os 9 alunos participantes.

No quinto ano da Semana do Cravo (V Semana..., 2008), o então diretor da EM-UFRJ, André Cardoso, apontou como naquele momento era observada uma maior conscientização da importância e da presença do cravo no cenário musical brasileiro contemporâneo:

“Hoje, já em pleno século XXI, o cravo se consolida não mais como objeto da arqueologia musical, mas como um instrumento de personalidade própria, que vem ganhando um repertório novo, chamando a atenção dos compositores pelo colorido e variedade de timbres e ocupando seu lugar no mundo acadêmico” (V Semana..., 2008).

Por ser uma edição comemorativa, o evento em 2008 contou com 5 recitais de cravo, sendo 3 de professores – o que ocorreu somente nesta edição – e 2 de alunos. Marcelo Fagerlande e Ana Cecília Tavares realizaram concerto a 2 cravos, Rosana Lanzelotte e Edmundo Hora de piano a 4 mãos, Regina Shlochauer e Maria de Lourdes Cutolo dividiram um concerto solo, enquanto os 9 alunos participantes foram distribuídos em 2 apresentações. Além disso, houve também 2 mesas-redondas. A primeira, “Aspectos históricos do cravo no Brasil”, foi composta pelos convidados Marcos Holler (UDESC), Mayra Pereira e Clara Albuquerque, e a segunda, “A Música Antiga fora do eixo Rio-São Paulo”, por Daniele Barros (Conservatório Pernambucano de Música), Lucia Carpena (UFRGS) e Cecília Aprigliano (EMB).

A VI Semana do Cravo (VI Semana..., 2009) contou novamente com a parceria da Escola Superior de Música de Karlsruhe através da participação da professora Christine Daxelhofer na única mesa-redonda do evento. A atualidade da temática abordada “O ensino

atual de cravo no Brasil e na América Latina e as pesquisas em torno do instrumento e sua prática” foi destacada por Cardoso:

“O tema escolhido coloca em discussão o ensino e a prática do cravo no Brasil e na América Latina. Nada mais pertinente no momento em que a Universidade vai assumindo um papel de destaque no incremento das atividades musicais voltadas para a música antiga e como local privilegiado para a formação de novos cravistas. Ao mesmo tempo a produção de trabalhos acadêmicos em nível de pós-graduação jogam novas luzes sobre o tema e o consolidam como relevante objeto de pesquisa em suas mais variadas vertentes”. (VI Semana..., 2009).

Além da cravista alemã, estiveram presentes na mesa Ana Cecília Tavares, Edmundo Hora, Helena Jank, Maria de Lourdes Cutolo e, pela primeira vez, Terezinha Saghaard (Escola Municipal de Música de SP). Em relação aos recitais, 11 alunos foram distribuídos nas 3 noites de apresentações.

Em 2010, a sétima edição da Semana (Fig. 2) trouxe pela segunda vez o cravista Roberto de Regina para ministrar uma palestra sobre “A imaginação na música de cravo” e contou com 10 alunos que tocaram em 3 recitais (VII Semana..., 2010). Ainda, foi promovido intercâmbio com mais uma instituição de ensino nacional, a UFPE, com a vinda da professora Luciana Câmara para compor a mesa-redonda “Reflexões sobre o ensino de cravo em instituições brasileiras” junto à Ana Cecília Tavares, Edmundo Hora, Terezinha Saghaard e Marcelo Fagerlande.



Fig. 2: Divulgação da VII Semana do Cravo na fachada frontal da Escola de Música da UFRJ.

Nos dois anos subsequentes, na VIII e IX Semanas (VIII Semana..., 2011; IX Semana..., 2012), foi oferecido um número maior de mesas-redondas resultando, conseqüentemente, na agregação de novas instituições – como a USP e o Conservatório

Dramático de Tatuí –, e na participação de mais alunos e de mais profissionais especializados na performance historicamente informada. O panorama desta ampliação pode ser observado na tabela 1 abaixo. Destaca-se dentre as atrações da IX Semana a exibição do filme “Kenneth Gilbert” de Michel Follin, da série *Les leçons particulières de Musique*, com comentários de Marcelo Fagerlande.

	Temáticas por mesa-redonda	Professores participantes	Instituições participantes	Número de Recitais	Numero de alunos participantes
VIII Semana do Cravo	Propriedades afetivas das tonalidades segundo Johann Mattheson; Antecedentes e pressupostos da retórica musica	Lucia Carpena Mônica Lucas	UFRJ EMB UFPE UFRGS USP	3	7
	Michel-Richard Delalande por Catherine Massip – Michel-Richard Delalande ou le Lully latin; O Baixo contínuo no Brasil; Acompanhamento ao cravo na Escola de Música da UFRJ: relevância da Prática Historicamente Informada no âmbito dos bacharelados em instrumentos modernos	Ana Cecilia Tavares Marcelo Fagerlande Clara Albuquerque			
	Distinções entre músicos profissionais e amadores na Itália nos séculos XVI e XVII e seus papéis no desenvolvimento de uma vigorosa música instrumental; Música e subjetividade no século XVII e o repertório em estilo livre para cravo	Patricia Michelini Luciana Camara			
IX Semana do Cravo	O ensino de cravo e flauta doce no Brasil do século XXI: objetivos e desafios	M ^a Eugênia Sacco Patricia Michelini Luciana Camara	UFRJ EMB UNICAMP UFPE Conservatório Dramático de Tatuí Instituto Musica Brasilis	5	13
	A pesquisa em torno do cravo e do fortepiano no Brasil e os seus registros fonográficos	Ana Cecilia Tavares Edmundo Hora Rosana Lanzelotte Stella Almeida			
	Os instrumentos históricos de teclado no Brasil: origens e preservação	Elisa Freixo Mayra Pereira			
	A pesquisa em torno do cravo na UFRJ e seus desdobramentos práticos	Clara Albuquerque Eduardo Antonello			

Tab. 1: Panorama das atividades da VIII e IX Semanas

Em comemoração à X Semana do Cravo, uma edição especial foi organizada com a participação de 15 docentes convidados e 17 discentes (X Semana..., 2013). A abertura foi marcada pelo lançamento do livro “Tratados e Métodos de Teclado – Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau” da nova linha editorial do PPGM da EM-UFRJ, cujos

estudos foram apresentados na primeira edição da Semana pelos autores, o coordenador Marcelo Fagerlande e as tradutoras Ana Cecília Tavares, Clara Albuquerque, Maria Aida Barroso e Mayra Pereira (Fig. 3).



Fig. 3: Autores no lançamento do livro “Tratados e Métodos de Teclado – Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau”. Fonte: Acervo pessoal.

Foram realizadas 3 mesas-redondas (Tab. 2) que abordaram o tripé temático que, ao longo dos 10 anos da Semana, tornaram-se o foco principal do evento – pesquisa histórica, ensino e prática interpretativa voltados, sobretudo, para o Brasil. Dentre as mesas destaca-se aquela sobre o curso de cravo ministrado pela cravista francesa Hughette Dreyfus (1928-2016)⁴ no MASP em 1975 que contou com sua participação em videoconferência.

	Temáticas por mesa-redonda	Professores participantes	Instituições participantes
X Semana do Cravo	Lançamento do livro “Tratados e Métodos de Teclado – Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau”	Marcelo Fagerlande Ana Cecília Tavares Clara Albuquerque Maria Aida Barroso Mayra Pereira	UFRJ EMB UNICAMP UFPE Conservatório de Tatuí UDESC
	O papel dos instrumentos históricos nas atividades interpretativas e pedagógicas no Brasil do século XXI	Luciana Camara M ^a Eugênia Sacco Patricia Michelini	
	Os instrumentos históricos de teclado no Brasil: pesquisa e preservação	Elisa Freixo Erasmus Estrada Marcos Holler	
	O curso de cravo no Museu de Arte de São Paulo (1975) e seus desdobramentos para o ensino e desenvolvimento do instrumento no país	Helena Jank M ^a de Lourdes Cutolo Regina Schlochauer Ana Cecília Tavares Hughette Dreyfus	

Tab. 2: Panorama das atividades da X Semanas

Além disso, 5 recitais foram realizados pelos 17 alunos participantes, sendo um deles exclusivo dos alunos do curso de extensão em cravo da EM-UFRJ ministrado pela professora Clara Albuquerque. A essa inovação somam-se os comentários estéticos feitos pelo professor da EM-UFRJ Paulo Peloso precedendo todos os recitais.

Para o fechamento da Semana comemorativa, foi organizada uma confraternização com o mestre Roberto de Regina, da qual a grande maioria dos participantes esteve presente, na Capela Magdalena⁵ (Fig. 4). Este momento foi muito significativo, pois refletiu a união de todas as gerações de instrumentistas históricos de teclado do país promovida anualmente pelo evento.



Fig. 4 – Confraternização com Roberto de Regina na X Semana do Cravo. Fonte: Acervo pessoal.

Dando continuidade à expansão da Semana, as duas edições seguintes tiveram participações inéditas de músicos e técnicos profissionais de reconhecida importância nacional e internacional no meio da performance historicamente informada nas tradicionais mesas-redondas, e mantiveram os também tradicionais recitais de alunos – incluindo um exclusivo do curso de extensão – precedidos pelos comentários estéticos do professor Paulo Peloso.

Da XI Semana (XI Semana..., 2014), que contou com 4 recitais englobando 17 discentes das instituições participantes, destaca-se a presença do violinista barroco Luis Otávio Santos (EMESP) e do fortepianista e cravista Pedro Persone (Conservatório Dramático

de Tatuí) em mesas-redondas, bem como a participação em vídeo do pianista alemão Michael Uhde (Escola Superior de Música de Karlsruhe) (Tab. 3).

	Temáticas por mesa-redonda	Professores participantes	Instituições participantes
XI Semana do Cravo	O ensino de cravo e de órgão na UNICAMP e na EM-UFRJ	Helena Jank Edmundo Hora Gertrud Mersiovsky Alexandre Rachid Marcelo Fagerlande Michel Uhde Átila de Paula Vinicius Passos	UFRJ EMB UNICAMP Escola Superior de Música de Karlsruhe
	A pesquisa e o ensino atual do cravo nas instituições brasileiras e seus desdobramentos	Patricia Michelini Luciana Camara Mayra Pereira	
	O cravo e sua relação com o órgão, com o clavicórdio e com o pianoforte	Elisa Freixo Pedro Persone Erasmio Estrada	
	A música historicamente informada no Brasil do século XXI: pesquisa e ensino	Luis Otávio Santos Rosana Lanzelotte Maria Aida Barroso Ana Cecília Tavares	

Tab. 3: Panorama das atividades da XI Semana do Cravo

Da XII Semana (XII Semana..., 2015), ressalta-se a primeira participação do renomado cravista holandês Jacques Ogg (Conservatório Real de Haia, Holanda) em mesa em sua homenagem, enfatizando suas atividades artísticas e didáticas no Brasil, e a palestra “A construção e manutenção de cravos” pelo construtor de instrumentos históricos de teclado Cesar Ghidini (Tab. 4).

	Temáticas por mesa-redonda	Professores participantes	Instituições participantes
XII Semana do Cravo	Edições e transcrições na música dos séculos XVIII e início do XIX	Carlos Alberto Figueiredo João Rival Marcelo Fagerlande Mediadora: Patricia Michelini	UFRJ EMB UNICAMP Instituto Musica Brasilis Conservatório Real de Haia
	Aspectos interpretativos da música do século XVIII, com ênfase na voz e em instrumentos de teclado	Luciana Camara Alberto Pacheco Mediador: Eduardo Antonello	
	O ensino do cravo e da flauta doce para iniciantes	Ana Cecília Tavares Clara Albuquerque Patricia Michelini	
	Aspectos interpretativos, técnicos e didáticos da música de cravo e do pianoforte	Helena Jank Pedro Persone Mediadora: Clara Albuquerque	
	Jacques Ogg e suas atividades didáticas e artísticas no Brasil	Jacques Ogg João Rival Mayra Pereira Pedro Persone Mediador: Marcelo Fagerlande	

Tab. 4: Panorama das atividades da XII Semana do Cravo

Em 2016, a Semana do Cravo tornou-se também uma realização conjunta do PPGM-UFRJ e do PROMUS-UFRJ, e acrescentou nova atividade à programação de sua 13ª edição: uma inédita Oficina de Manutenção de Cravos com o construtor Cesar Ghidini, colaborador desde o evento anterior (XIII Semana..., 2016). Foram 12 os discentes das instituições participantes que se apresentaram nos 3 recitais de cravo – este ano sem um específico dos alunos de extensão devido à licença maternidade da professora –, os quais continuaram a receber os comentários estéticos do professor Paulo Peloso.

Quanto às mesas redondas, das 3 apresentadas, uma foi dedicada novamente ao cravista e construtor Roberto de Regina, homenageando-o agora pelos seus 90 anos, e as outras trataram essencialmente sobre pesquisa histórica e interpretação, contando com 12 professores participantes (Tab. 5).

	Temáticas por mesa-redonda	Professores participantes	Instituições participantes
XIII Semana do Cravo	Homenagem a Roberto de Regina, em comemoração aos seus 90 anos	Roberto de Regina Mediador: Marcelo Fagerlande	UFRJ UEA Academia Nacional de Música
	Aspectos interpretativos, técnicos e históricos da música de teclado do século XVIII e seus reflexos no século XXI	Pedro Persone Luciana Câmara Mario Trilha Ana Cecilia Tavares Mediadora: Clara Albuquerque	
	As pesquisas organológicas e sua relação com as práticas interpretativas	Helena Jank Mayra Pereira Félix Ferrà Rita Cabus Mediador: Eduardo Antonello	

Tab. 5: Panorama das atividades da XIII Semana do Cravo

A XIV Semana do Cravo (XIV Semana..., 2017) marcou o retorno do recital de alunos da extensão em cravo da EM-UFRJ, promovendo uma palestra sobre “Ensino de cravo para crianças e adolescentes” ministrada pela professora Clara Albuquerque. Além dos referidos recitais – ao todo 4 realizados por 12 alunos –, foram programadas 4 mesas-redondas com a presença de 17 professores que debateram temas variados relacionados tanto ao cravo quanto a outros instrumentos de teclado, flauta doce e canto. Destaca-se ainda a mesa que homenageou a cravista Helena Jank pela importância de sua carreira artística e acadêmica dedicada ao cravo (Tab. 6)

	Temáticas por mesa-redonda	Professores participantes	Instituições participantes
XIV Semana do Cravo	Transcrições	Carlos Alberto Figueiredo Ana Cecilia Tavares Marcelo Fagerlande Mediador: Paulo Peloso	UFRJ EMB UNICAMP UFPE UFJF Instituto Música Brasilis UNIRIO Conservatório Dramático de Tatuí UDESC UEA
	Reflexões sobre aspectos históricos e pedagógicos do cravo e da flauta doce	Mayra Pereira Luciana Câmara Patricia Michelini Mediador: Eduardo Antonello	
	Reflexões sobre instrumentos de teclado, seus instrumentistas, construtores e o canto	Maria Aida Barroso Veruschka Mainhard Erasmus Estrada Mediadora: Clara Albuquerque	
	Homenagem a Helena Jank – sua trajetória como cravista, professora e pesquisadora	Rosana Lanzelotte Cesar Ghidini Helena Jank Pedro Persone (part. vídeo) Marcos Holler Mediador: Marcelo Fagerlande	

Tab. 6: Panorama das atividades da XIV Semana do Cravo

Finalmente, na edição comemorativa aos 15 anos da Semana do Cravo em 2018 (XV Semana..., 2018), mais uma nova iniciativa foi tomada por Fagerlande, visando colaborar para o enriquecimento da bibliografia em português sobre cravo e sobre performance historicamente informada: o lançamento dos Anais da XIV Semana do Cravo⁶, uma publicação em formato digital do PROMUS-UFRJ, trazendo artigos dos variados assuntos relacionados ao instrumento e sua prática que foram apresentados e debatidos nas mesas-redondas do evento anterior. Contou-se ainda com a primeira parceria com o *Centre de Musique Baroque de Versailles* (CMBV), cujos membros Benoit Dratwicki (diretor artístico) e Julien Dubruque (musicólogo) apresentaram suas investigações científicas e publicações. Ressalta-se ainda a primeira participação do pianista Jean Louis Steurman em mesa-redonda sobre J. S. Bach e os instrumentos históricos de teclado e também a temática discutida acerca do cravo brasileiro na música de concerto e na música popular (Tab. 7).

	Temáticas por mesa-redonda	Professores participantes	Instituições participantes
XV Semana do Cravo	Quinze anos da Semana do Cravo: retrospectiva e futuro	Clara Albuquerque Luciana Câmara Mayra Pereira Patricia Michelini Mediador: Paulo Peloso	UFRJ UFPE UFJF UNICAMP Instituto Musica Brasilis Conservatório Dramático de Tatuí CMBV EMB
	O Cravo brasileiro no século XX e XXI e suas vertentes na música de concerto e na música popular	Carlo Arruda Helena Jank Maria Aida Barroso Patricia Gatti Rosana Lanzelotte Mediador: Eduardo Antonello	
	As publicações de pesquisas brasileiras	Pedro Persone Marcelo Fagerlande	
	Centro de Música Barroca de Versalhes: pesquisa e publicação	Benoit Dratwicki Julien Dubruque	
	350 de nascimento de François Couperin	Ana Cecilia Tavares Beatriz Pavan Julien Dubruque Mediadora: Clara Albuquerque	
	J. S. Bach: o piano, o cravo, o clavicórdio e o fortepiano	Erasmus Estrada Jean Louis Steurman Marcelo Fagerlande Pedro Persone Mediadora: Patricia Michelini	

Tab. 7: Panorama das atividades da XV Semana do Cravo

Contribuições

Ao longo dos 15 anos ininterruptos de realização da Semana do Cravo vimos como os esforços de seu criador foram necessários e válidos para que o cravo e seus estudiosos deixassem de ser personagens exóticos na história da música no Brasil. A persistente divulgação do evento anual, além de atrair mais interessados no estudo do instrumento, proporcionou também o aumento de um público cativo e atento ao instrumento, resultando em recitais com uma significativa plateia (Fig. 5).



Fig. 5 – Plateia de um dos recitais da X Semana do Cravo.

É interessante considerar também que a Semana tem retratado como os estudos relacionados ao cravo, aos outros instrumentos históricos de teclados e à performance historicamente informada floresceram no contexto acadêmico brasileiro como objeto de produção de conhecimento na área musical, a medida em que de tempos em tempos agrega uma nova instituição de ensino do instrumento no país.

Ao promover o debate acadêmico oportunizando a aproximação e intensificação da interlocução entre professores, pesquisadores e artistas nacionais e internacionais da área do cravo e da performance histórica, bem como produzindo conhecimentos teóricos através de colóquios, palestras, exibição de filme, oficinas, mesas-redondas com temáticas que abordam pesquisa histórica, preservação, ensino, práticas interpretativas e inserção no mercado voltados sobretudo para o contexto brasileiro, além da publicação de Anais, a Semana do Cravo torna-se o principal meio de valorização dos trabalhos desenvolvidos no Brasil em torno do cravo e de fortalecimento da área do instrumento no país, inserindo o instrumento na contemporaneidade.

Referências

- I Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2004. Folder.
 II Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2005. Folder.
 III Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2006. Folder.
 IV Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2007. Folder.
 IX Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2012. Folder.
 Os 10 anos da Semana do Cravo. *O Leopoldo* – Informativo da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Out. 2013. N. 56, Ano X, p. 4.
 PAVLOVA, Adriana. A turma do cravo mostra que é normal: Fagerlande comanda evento inédito na Escola de Música da UFRJ reunindo terceira geração de cravistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 jul. 2004. Segundo Caderno, p. 2.
 Semana do Cravo. Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ. Disponível em: <<http://promus.musica.ufrj.br/index.php/component/k2/item/73-semana-do-cravo>>. Acesso em 30 set. 2018.
 Semana do Cravo na Escola de Música: bela iniciativa de colocar este instrumento ao alcance do público! *Movimento.com*. Disponível em: <http://www.movimento.com/site_movimento?mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha=6...>. Acesso em 30 out. 2006.
 V Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2008. Folder.
 VI Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2009. Folder.
 VII Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2010. Folder.
 VIII Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2011. Folder.
 X Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2013. Folder.
 XI Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2014. Folder.
 XII Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2015. Folder.
 XIII Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2016. Folder.

XIV Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2017. Folder.

XV Semana do Cravo. Rio de Janeiro: EM-UFRJ, 2018. Folder.

XV Semana do Cravo na Escola de Música da UFRJ. *Movimento.com*. Disponível em: <<http://www.movimento.com/2018/10/xv-semana-do-cravo-na-escola-de-musica-da-ufrj/>>. Acesso em 10 ago. 2018.

¹ Para mais informações consultar: <http://promus.musica.ufrj.br/index.php/component/k2/item/73-semana-do-cravo>.

² A primeira turma do mestrado em Cravo foi aberta em 2003 e era composta pelas cravistas Ana Cecilia Tavares, Maria Aida Barroso e Mayra Pereira.

³ Incluem-se entre os alunos aqueles que cursavam Cravo B, ou seja, cravo como instrumento complementar, uma vez que a graduação em Cravo da EM-UFRJ foi aberta em 2005.

⁴ Tal curso oferecido por Huguette Dreyfus em 1975 foi um importante estímulo para os estudos de cravo no país.

⁵ Situada em Pedra de Guaratiba, a Capela Magdalena é uma das edificações pertencentes a uma propriedade de Roberto de Regina que possui ainda sua residência, um museu e belos jardins.

⁶ Disponível em: <<http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/disciplinas-e-ementas/item/73-semana-do-cravo>>.

Os alunos participantes dos recitais das quinze edições da Semana do Cravo: depoimentos sobre o desenvolvimento profissional dos cravistas, um campo em construção e um espaço de investigação e produção de história

Clara Fernandes Albuquerque
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
claralbuquerquecravo@gmail.com

Resumo: O presente trabalho traz uma análise de trinta e cinco depoimentos de alunos participantes nos recitais das quinze edições da Semana do Cravo, e a organização de uma tabela com seus nomes, professores e instituição ao qual estão ligados, em anexo. O objetivo será investigar de que forma o evento e a relação com o instrumento impacta as suas vidas profissionais, procurando identificar, por outro lado, como a Semana do Cravo vem se constituindo enquanto um momento que reúne sujeitos com interesses e práticas comuns, e como esses agentes compreendem a identidade do próprio grupo. Levando em consideração os objetivos do evento, as falas dos alunos foram organizadas e categorizadas por assuntos abordados em comum, e a partir deles, evidenciou-se três vertentes de compreensão da Semana do Cravo: um importante espaço de desenvolvimento profissional dos cravistas, o colaborador para o fortalecimento, construção e ampliação de um campo com características próprias, e um *locus* de investigação e produção de memória e da história deste instrumento no país. A partir daí, trago como referenciais os conceitos de profissionalidade, profissionalização e identidade profissional, emprestados de José Carlos Morgado (2011), da Educação; campo e *habitus*, de Pierre Bourdieu(2005); e estudos sobre memória e música, na etnomusicologia, discutidos por Suzel Reily (2014).O trabalho se justifica por somar esforços para a produção de bibliografia sobre o cravo em português, por contribuir com reflexões sobre o desenvolvimento da prática em torno do cravo no Brasil, e como registro escrito da história e do que é vivido e produzido no evento.

Palavras-chave: Profissionalidade. Campo. História do cravo no Brasil. Semana do Cravo. Recitais.

The students participating in the recitals of the fifteen editions of "Semana do Cravo": speeches on the harpsichordists professional development , a place under construction, and investigation and production of history

Abstract: This work presents an analysis of thirty five speeches of students participating in recitals from the fifteen editions of *Semana do Cravo* (Harpsichord Week), and the organization of a table with their names, teachers and institution to which they are linked. The objective is to investigate how the event and the relationship with the instrument impact the professional lives, trying to identify, on the other hand, how *Semana do Cravo* is being constituted as a moment that brings together individuals with common interests and practices, and as these agents understand the identity of the group itself. Taking into account the objectives of the event, the students' speeches were organized and categorized by common subjects, and from them, three aspects of understanding of the *Semana do Cravo* were evidenced: an important space for the professional development of the harpsichordists, the collaborator for the strengthening, construction and expansion of a field with its own characteristics, and a *locus* of research and production of memory and the history of this instrument in the country. From there, I bring as reference the concepts of *profissionalidade*, *profissionalização* and professional identity, borrowed from José Carlos Morgado (2011), in Education; field and *habitus*, by Pierre Bourdieu (2005); and studies on memory and music in ethnomusicology, discussed by Suzel Reily (2014). The work is justified by adding efforts to the production of harpsichord bibliography in portuguese, for contributing with reflections on the development of the harpsichord practice in the Brazil, and as a written record of history and what is lived and produced at the event.

Keywords: Professionalism. Field. Harpsichord history in Brazil. Semana do Cravo. Recitals.

Introdução

Este trabalho é fruto de minha apresentação em uma mesa redonda sobre os quinze anos da Semana do Cravo, realizada em sua XV edição, em setembro de 2018, cujo tema era a participação de alunos de universidades brasileiras e do exterior nos recitais ao longo da existência do evento. Na ocasião, realizei um levantamento a partir dos encartes de todas as edições, dos nomes e quantidade de alunos que tocaram em cada ano, a que instituição eles estavam vinculados, e o repertório tocado. No mês do evento, fiz contato com os 72 alunos encontrados no levantamento, coletei depoimentos sobre a Semana do Cravo, e uma pequena seleção destes foi lida na íntegra ao final da exposição. Neste segundo momento, na escrita do texto para os anais da XV Semana, resolvi reunir uma maior quantidade de depoimentos, totalizando 35, e o levantamento empreendido anteriormente foi organizado em uma tabela, trazida em anexo. Nela constam os nomes dos setenta e dois alunos, seus professores, instituição de vínculo, e modalidade do curso.

O objetivo do texto é investigar, nos trinta e cinco depoimentos coletados, de que forma o evento e a relação com o instrumento impacta a vida profissional dos participantes, procurando identificar, por outro lado, como a Semana do Cravo vem se constituindo enquanto um momento que reúne sujeitos com interesses e práticas comuns, e como esses agentes compreendem a identidade do próprio grupo. Para isso, procedi a uma organização e categorização das falas segundo aspectos em comum, e confrontando estas categorias com os objetivos apresentados nos encartes da Semana do Cravo, realizei uma análise segundo conceitos referenciais que foram emergindo a partir dos achados. Os conceitos fazem parte de três vertentes: profissionalidade, profissionalização, e identidade profissional, tomados de empréstimo da Educação, trazidos no estudo sobre identidade e profissionalidade docente de José Carlos Morgado (2011), para entender a formação e desenvolvimento profissional dos cravistas; campo e *habitus*, de Pierre Bourdieu (2005), na sociologia, para pensar os cravistas e o evento enquanto um meio; e finalmente as relações entre memória, história, música e sociedade, a partir do texto de Suzel Reily (2014), na etnomusicologia, a fim de refletir sobre memória e identidade do grupo.

O trabalho se justifica por somar esforços para a produção de bibliografia sobre o cravo em português, por contribuir com reflexões sobre o desenvolvimento da prática em torno do cravo no Brasil, e como registro escrito da história e do que é vivido e produzido no evento. A metodologia de coleta de dados se caracterizou por certa informalidade, uma vez que a pergunta foi bem aberta, e enviada por redes sociais, via *Messenger* do *Facebook*. O intuito era possibilitar respostas de caráter amplo e diversificado. A indagação foi: “Você

poderia me mandar um resumo bem sucinto sobre sua atuação profissional atual, e se ela tem alguma ligação direta ou indireta com o cravo? Também adoraria se puder dizer sua impressão sobre a participação na Semana”. Os depoimentos foram recebidos entre os dias 27 a 29 de outubro de 2018, e 27 de maio a 12 de junho de 2019. Além disso, os depoentes foram informados sobre o contexto de utilização das falas naquele momento, e que seus nomes não seriam omitidos. Nesta segunda etapa pedi autorização para utilizar as informações no texto e mencionar seus nomes. A minha posição como interlocutora deve ser registrada, uma vez que sou uma das colaboradoras na organização do evento, e funcionária cravista da instituição que o sedia.

I – A Semana do Cravo

A Semana do Cravo vem ocorrendo anualmente e de forma ininterrupta na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desde 2004. Em setembro de 2018 o evento teve sua XV edição. Criado e coordenado pelo professor Marcelo Fagerlande, a Semana do Cravo recebe alunos e professores das universidades e escolas de música do Brasil, e eventualmente de outros países, que ofereçam o ensino deste instrumento (ESCOLA DE MÚSICA, 2019). O objetivo da Semana do Cravo tem sido o estudo e a pesquisa de assuntos ligados à *performance* e ao ensino do instrumento, bem como a investigação e construção de sua história. No *site* da Escola de Música, descreve-se o objetivo de “promover o debate acadêmico sobre diversos aspectos em torno do cravo, através das mais recentes pesquisas envolvendo o instrumento. O foco principal está na investigação e resgate de sua História, principalmente no Brasil, e ainda nos aspectos da didática do instrumento” (ESCOLA DE MÚSICA, 2019). Ao longo dos quinze anos, setenta e dois alunos cravistas tocaram nos recitais. Em geral, acontece um recital por dia de evento, e nos últimos anos há mais um recital com os alunos de cravo da extensão da Escola de Música da UFRJ.

II – Análise dos depoimentos e Referencial Teórico

II.1 – Primeira vertente: Desenvolvimento Profissional

A primeira vertente encontrada na análise dos depoimentos tinha relação com o desenvolvimento profissional dos cravistas. A necessidade do contato com o meio para o desenvolvimento da identidade profissional também foi abordada.

II.1.1 Crescimento, renovação e estímulo

Os alunos relataram que participar da Semana do Cravo trouxe uma oportunidade de crescimento em sua formação, em diferentes aspectos. A professora Ana Cecilia Tavares foi aluna do mestrado e participante dos recitais nos dois primeiros anos. Ela comentou o quão maravilhoso é “poder observar o crescimento dos alunos a cada encontro”. Beatriz Pavan acredita que os recitais proporcionam “momentos de crescimento performático”, Gildo Legure citou o crescimento pelo “contato com tantos cravistas e profissionais da área em um único lugar”, e Ladson Matos pela “oportunidade de ouvir vários outros cravistas, num nível bem mais alto que o que eu me encontrava”.

Os participantes mencionaram o quanto se sentem motivados durante e após o evento. Maria Aida Barroso disse que “a Semana do Cravo é (...) a cada ano, como um novo sopro. A gente renova a vontade de tocar e pesquisar”. Carlo Arruda concordou, dizendo que “de todas as vezes que subi em palco (...), sempre recebi estímulo para prosseguir minha trajetória musical”. Jaime Ninice testemunha que a presença no evento o estimulou a entrar no bacharelado no instrumento.

II.1.2 – *Performance nos anos iniciais da formação e prática de performance em público*

Muitos cravistas comentaram sobre a oportunidade de tocar em público ainda no início de sua formação. Ana Cecilia Tavares observou que “aqui eles têm a oportunidade de sentir o palco praticamente quando estão ainda desabrochando no instrumento”. Beatriz Pavan considera o espaço dos recitais um incentivo aos alunos, e Pedro de Quental entende ser muito positivo a apresentação de jovens cravistas. Guilhermina de Carvalho e Mauro Cazaniga tiveram suas primeiras apresentações ao cravo neste evento, e Henrique Cantalongo, a “primeira incursão mais séria no mundo do cravo”. Ladson de Matos também estava iniciando, e mencionou o estímulo que sentiu em ouvir outros cravistas. Carlo Arruda destacou a aquisição de experiência de palco, e ele e Gildo Legure comentaram sobre o retorno dos professores em relação a sua *performance*. Gildo Legure e Ladson de Matos consideraram sentiu uma grande responsabilidade tocar para “autoridades do cravo”, “para uma plateia completamente especialista”.

II.1.3 – Base para a interpretação da música barroca; bases práticas e teóricas

Alguns participantes, mesmo aqueles que não optaram pela carreira de cravista, destacaram a importância do estabelecimento de bases para uma interpretação historicamente informada, como Thiago Santos, por exemplo. Beatriz Pavan concordou que discussões geradas nas mesas redondas “enriquecem e atualizam conhecimentos sobre este instrumento envolvendo prática, ensino, dentre outros aspectos”, e que “instigam debates e trocas entre profissionais e acadêmicos”. Rodrigo Hoffman chamou a atenção para a abordagem de “temas transversais ao cravo e à historiografia da música no Brasil, em especial do Rio de Janeiro”. Gildo Legure, Mauro Cazzaniga e Gabriel Shimura aprenderam nas mesas e conferências, ouvindo as pesquisas dos professores. Pedro Quental apontou a experiência de refletir “sobre assuntos pertinentes ao cravo”, e de “conhecer a atuação e pesquisa de outros cravistas”, colocando “em contato os profissionais da área, além de incentivar e apresentar novos horizontes para cravistas iniciantes”. Henrique Cantalongo conheceu melhor o instrumento e aspectos idiomáticos, como articulação.

II.1.4 – Influências na escolha profissional e acadêmica

Tanto participantes que seguiram carreira como cravista, quanto os que tem outras profissões relacionam algum traço de sua formação com a experiência vivida no evento, e no contato com o cravo. Ana Cecilia Tavares, Maria Aida Barroso, Mayra Pereira e Beatriz Pavan desenvolveram sua formação acadêmica no Mestrado, no caso de Ana Cecilia, e no Doutorado, nas demais, em assuntos ligados ao cravo. Todas são cravistas atuantes, em solos e acompanhamentos, e professoras do instrumento, com exceção de Maria Aida, que é professora de Percepção Musical, mas atua participando de bancas e eventos da área, e acompanhando alunos ao instrumento. Jaime Ninice atua como cravista, e recentemente com docência do instrumento. Eduardo Antonello, Giovana Ceranto, Patricia Gatti, e Átila de Paula são cravistas atuantes, e este último também trabalha com óperas do período barroco. Ailen Crisóstomo e Gisela Gregori dividem sua atuação entre o piano e o cravo, sendo Ailen na docência, e Gisela na *performance*. Luiza Chiarelli, Guilhermina de Carvalho não seguiram carreira de cravistas, mas Luiza ainda realiza alguns concertos ao cravo, e ambas utilizaram os conhecimentos de sua formação na área acadêmica. Nivia Zumpano, embora não atue mais como cravista, realizou seu doutorado na área, e em 2015 começou a trabalhar com Rosana Lanzelotte no portal *Musica Brasilis*. Marina Stevaux e Thiago Tavares desenvolveram suas carreiras profissionais ligadas ao órgão, em projetos com a organista

Elisa Freixo, que conheceram na Semana do Cravo. Stevaux saiu do projeto em 2012 e desde então não se dedica mais à música, e Thiago Tavares permanece como organista na Matriz de Santo Antônio de Tiradentes. Pedro Quental também atua como organista e cravista. Carlo Arruda tem mestrado e doutorado dedicado ao cravo, e Rodrigo Hoffman está cursando o doutorado, cujo tema foi influenciado pela pesquisa de Mayra Pereira. Gabriela Alkmim, trabalha com teatro musical, e mencionou como a participação nos recitais a auxiliou a lidar com o nervosismo e o preparo de repertório, além da importância do estudo do baixo contínuo em sua prática.. Henrique Cantalongo e Gabriel Shimura são da área de composição, mas Cantalongo acredita que o estudo da improvisação e do contínuo o ajudou em suas atividades. Gabriel Shimura também atua realizando baixo contínuo no acompanhamento de crianças, na UNB. Gildo Legure atuou como cravista, e hoje em dia é pianista, e Paula Penelo é professora em escolas regulares, onde transmite o amor pela música nas apresentações dos alunos, tal qual sentiu durante a Semana do Cravo.

II.1. 5 – Referencial emergente: Profissionalidade, Profissionalização

José Carlos Morgado descreve profissionalidade como um “conjunto de comportamentos, conhecimentos, destrezas, atitudes e valores” que “constrói-se de forma progressiva e contínua, (...), inicia-se na profissionalização e prolonga-se ao longo de toda a carreira” (MORGADO, 2011, p.798 e 799). A profissionalização seria o período de formação inicial, um “processo de transformação de uma pessoa num profissional, habilitando-o a assumir funções profissionais complexas e variadas” (TARDIF; FAUCHER, 2010 apud MORGADO, 2011, p. 797). A profissionalização visa simultaneamente o desenvolvimento de competências profissionais, a apropriação de uma cultura profissional e a construção de uma identidade profissional (MORGADO, 2011). No nosso contexto, a profissionalização seria o momento de formação inicial do músico cravista, e a profissionalidade ocorrerá ao longo de sua carreira.

Como parte da profissionalidade e da profissionalização, as competências profissionais são um conjunto de conhecimentos relativos a conteúdos curriculares, científicos e metodológicos, que são mobilizados de forma “complexa, organizada e coerente” durante uma ação profissional, e que vão constituir um saber profissional (MORGADO, 2011, p. 797). Nos depoimentos dos cravistas, elas aparecem nos comentários sobre crescimento, na renovação dos conhecimentos durante o estudo do instrumento, na preparação de uma *performance* pública e na pesquisa. As bases para uma interpretação historicamente informada e os conhecimentos trazidos pelas mesas redondas também podem ser considerados

competências. Finalmente, as trocas realizadas na Semana do Cravo influenciaram os participantes em suas carreiras como instrumentistas, professores e pesquisadores, ou mesmo em outras carreiras para além da música.

II.1.6 – União, integração, amizade, trocas de experiências, contato com diferentes gerações, relações com professores

A união, integração, as trocas de experiências, a escuta dos colegas nos recitais, a formação e manutenção de elos de amizade e parcerias profissionais, a convivência com diferentes gerações, a generosidade dos colegas, a reunião de pessoas de diferentes locais em torno de interesses e de um instrumento comum, a discussão de temas específicos, o ambiente de aprendizado gerado pelos professores e alunos de diferentes níveis, a reunião de ideias e experiências de cada um foram tópicos mencionados por vinte e quatro das trinta e cinco falas dos cravistas. Os comentários de Ana Cecilia Tavares, Atila de Paula, Paula Penelo, Henrique Cantalonga, Jaime Ninice, Gabriela Alkmin, Ladson Matos, Patricia Gatti, Maria Aida Barroso, Nivia Zumpano, Marina Stevaux, Beatriz Pavan, Ailen Crisostomo, Luiza Chiarelli, Gisela Gregori, Gildo Legure, Guilherme de Moraes, Gabriel Shimura, Mayra Pereira, Michele Lopes, Rodrigo Hoffman, Laslo Hollensteiner, Carlo Arruda e Pedro Quental evidenciam quão marcante é a característica agregadora e de trocas do evento.

Alguns participantes observaram sobre a convivência com diferentes gerações de cravistas durante a Semana do Cravo, como Maria Aida Barroso, Luiza Chiarelli, Mariana Ferreira e Laslo Hollensteiner. O contato dos alunos com os professores de diversas instituições brasileiras também foi destacado por Guilherme de Moraes, Jaime Ninice, Guilhrmina de Carvalho, Mauro Cazaniga, Marina Stevaux, Gildo Legure, Gabriel Shimura, que ponderou que é “sempre bom saber quais são as metodologias e repertórios dos diferentes professores, até porque são heranças diferentes”. Carlo Arruda destacou o retorno dos professores sobre a atuação dos alunos nos recitais. Luiza Chiarelli, Rodrigo Hoffman, e Michele Lopes mencionaram que os professores eram receptivos e acolhedores.

II.1.7 – Referencial emergente: Identidade Profissional

A identidade profissional é um “conjunto de características próprias e exclusivas de cada indivíduo, com base nas quais se diferencia quer dos seus semelhantes, quer de outros grupos” (MORGADO, 2011, p.798). A identidade profissional permite ao indivíduo “apropriar-se da cultura, valores e práticas característicos da profissão”, e é construída em processo contínuo, relacionando os valores e experiências vividas na formação à “diversidade

de relações que estabelece com os seus pares”(MORGADO, 2011, p.798). Cultura, valores e práticas trazem uma identificação a um determinado grupo profissional, com o desenvolvimento do sentimento de pertença e inserção a esse grupo.

O contato de cravistas com colegas e professores na Semana do Cravo, influenciando e sendo influenciado pelos pares em sua formação, pode favorecer a aquisição de habilidades e competências, bem como de valores e atitudes, de uma cultura profissional, culminando na construção da identidade profissional em sua profissionalidade. A construção de uma identidade profissional com base nas trocas entre pares, de forma social, pode ser constatada nos relatos sobre a união e integração com os colegas durante a Semana do Cravo, no contato com diferentes gerações de cravistas e com os professores.

II.2 – Segunda vertente: Constituição de um meio

Em suas falas, os cravistas reforçam o quanto a Semana do Cravo tem se constituído em um espaço de trocas profissionais, que vem se construindo, fortalecendo e ampliando ao longo dos anos. Por um lado, essa integração tem um impacto muito positivo nas carreiras dos músicos envolvidos, bem como na legitimação de suas práticas dentro do meio musical. Por outro, a coesão do grupo e a produção de conhecimento e *performance* vem contribuindo para uma maior divulgação do instrumento no Brasil.

II.2.1 – Fortalecimento; manutenção; divulgação do instrumento e do repertório

Maria Aida Barroso percebe, “a cada ano, uma força maior por parte desse grupo”. Patricia Gatti e Eduardo Antonello consideram, respectivamente, a Semana como “um espaço de resistência, de união e entusiasmo” e um trabalho de “consistência e resistência”, que acredita ser fundamental para a manutenção e ampliação do espaço conquistado pelo cravo “nos últimos 50 anos no Brasil”. Gildo Legure e Michele Lopes também destacaram a importância da manutenção do evento. Luiza Chiarelli, Ailen Meireles, Pedro Quental, Giovana Ceranto, a mãe de Kiana Coimbra e Paula Penelo ressaltaram o papel do evento na divulgação do instrumento e de seu repertório.

Sobre o repertório, Ana Cecilia Tavares observou a admiração nutrida entre os colegas pelo repertório trazido por cada um. Já Carlo Arruda acredita que o evento promove “a divulgação do repertório para esse instrumento - tão extenso e desconhecido”, importante no sentido de “mostrar variedades musicais e os ‘efeitos’ que o instrumento proporciona”. Jaime Ninice relatou ter realizado “um sonho de escuta e apreciação do instrumento”, e se

sentiu atraído pelo “universo do repertório, sonoridade e possibilidades”, o que o levou a fazer a graduação em cravo. Barbara Monteiro concorda com Ninice sobre a “oportunidade incrível de imersão em um repertório rico e tão interessante”. Logo, observa-se mais uma vez o desejo de conhecer as características próprias do cravo, e aumentar e divulgar seu repertório.

II.2.2 – Referencial emergente: Campo, *habitus*

Uma boa definição de campo, conceito criado por Pierre Bourdieu, é a de Roger Chartier, numa palestra proferida em 2002: “os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros” (CHARTIER, 2002, p.140). De acordo com Ulisses Moraes, campos são “espaços sociais, mais ou menos restritos, onde as ações individuais e coletivas se dão dentro de uma normatização, criada e transformada constantemente por essas próprias ações”. Esses espaços ou estruturas, trazem dialeticamente “uma dinâmica determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atores” (MORAES, 2007, p.184). A definição de *habitus* por Bourdieu (2005, p. 191) é um “sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”. Segundo Moraes, nas ações individuais e coletivas pode-se perceber uma luta pela prevalência de determinadas ideias sobre outras, gerando modificações de estruturas sociais. Sendo assim, o *habitus* é estruturado e estruturante por comportamentos gerados num campo. (MORAES, 2007, p.183).

É possível identificar o ambiente da Semana do Cravo como um campo, pois ele agrega uma expressiva quantidade de cravistas, sejam eles profissionais ou em formação, que estabelecem entre si uma rede de relações e influência mútua, e promovem discussões, determinando ou modificando práticas e ideologias, reforçando ou questionando regras de estilo, *performance* e docência. Estas práticas e ideologias características podem ser consideradas o *habitus* do grupo. Nos depoimentos, apenas evidenciou-se um senso de unidade enquanto grupo e o esforço de manutenção e ampliação do encontro, bem como da divulgação do repertório para o instrumento. No entanto, o próprio desejo de manutenção do evento mostra a autoidentificação do grupo como detentor de características próprias e distintas do meio musical como um todo, e uma intenção de fortalecimento político e legitimação de suas práticas. Estudos posteriores podem ser realizados a fim de aprofundar as

regras, princípios estruturantes, hierarquias e normatizações do campo, seus conflitos e tensões, e luta pela prevalência de determinadas ideias sobre outras.

II.3 – Terceira vertente: Memória e Identidade do Grupo

A última vertente identificada tem relação com o processo de investigação histórica realizado durante as edições do evento, mas também com a construção da própria história e memória dos cravistas, o que contribui para a legitimação de sua identidade enquanto grupo. Nos depoimentos isso aparece nas referências à importância histórica do evento, e a assuntos ligados à história do cravo no Brasil, nas menções ao contato com personalidades importantes para esta história, e nas declarações de suas próprias memórias e afetividades em relação ao evento.

II.3.1 – Marco histórico; contato com personalidades importantes da história do cravo

Carlo Arruda afirma que “A Semana do Cravo é o único evento no Brasil que coloca o instrumento como protagonista”. Ladson Matos diz que “sem dúvida, a Semana do Cravo é um marco para história do Cravo no Brasil”. Laslo Hollensteiner destacou o debate “sobre o passado e o futuro do cravo”. Mayra Pereira comenta sobre esta importância histórica:

Confesso que não poderia imaginar que esse encontro em torno do cravo pudesse se tornar tão grandioso e tão fundamental para a história do cravo no Brasil. (...), o evento tem proporcionado aos seus participantes um olhar atento e profundo sobre o ensino, pesquisa e prática do cravo no país, tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele, contribuindo inestimavelmente para o fortalecimento da área.

Marina Stevaux, Guilhermina de Carvalho, Jaime Ninice e Michele Lopes destacaram a oportunidade de conhecer o cravista Roberto de Regina, uma importante personalidade na história do cravo.

II.3.2 – Prazer, felicidade, enriquecimento, boas memórias

Muitos participantes relataram suas experiências na Semana do Cravo com sentimentos de felicidade, prazer, honra, nostalgia, e boas recordações. É possível constatar que, além de uma influência profissional, e de troca de informações e conhecimentos, a Semana do Cravo representa um lugar de memória afetiva, de criação de laços entre pessoas em torno de um interesse comum. Marina Stevaux se lembra do evento “com muito carinho”.

Para Guilherme de Moraes, “foi extremamente prazeroso” participar e para Jaime Ninice e Ailen Meireles foi feliz a participação. Rodrigo Hoffman revelou ter um enorme carinho pelo evento, acreditando ser um “momento especial” de reencontro. Henrique Cantalongo disse ter uma “recordação muito boa”. Giovana Ceranto relatou que “ter contato com vocês foi de uma importância gigante para mim”. Mariana Ferreira se encantou “com cada pessoa que ali tocava”. Patricia Gatti e Beatriz Pavan se sentiram honradas e agradecidas. Para Gisela Gregori foi emocionante participar, e para ela e Michele Lopes foi uma experiência que valorizam e guardarão no coração. Paula Penelo falou que “as duas apresentações que fiz ficarão para sempre registradas na minha memória”.

II.3.3 – Referencial emergente: História, memória e sociedade

Num trabalho sobre música e a prática da memória, Suzel Reily traz algumas discussões que podem auxiliar no entendimento da Semana do Cravo como um espaço de investigação e construção de memória e história. Reily explica que, de uma forma geral, a memória seria uma prática, “uma forma socialmente consequente de articular o passado ao presente” (REILY, 2014, p.1), e “um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram”. Ela diz que Diana Taylor (2003) entende a memória como um saber que liga “o indivíduo à coletividade, o privado ao social, o diacrônico ao sincrônico” (TAYLOR apud REILY, 2014, p.2).

Suzel Reily, baseando-se em John Tosh, entende que “uma consciência histórica contribui para a formação da identidade coletiva de um grupo” (REILY, 2014, p.9), ou como “um grupo se compreende enquanto unidade”. Ela diz que “grupos distintos marcam suas diferenças através de suas memórias. Logo, é também para a memória que um grupo se volta quando quer se constituir enquanto grupo”. Sendo assim, é possível dizer que a construção da memória do cravo no Brasil, e as articulações dos cravistas com o seu passado são importantes para a constituição e legitimação identitária deste grupo.

Considerações Finais

Neste texto, procurou-se investigar o impacto da Semana do Cravo e da relação com o instrumento nas vidas profissionais dos participantes, na constituição de um grupo distinto de prática musical. A análise dos trinta e cinco depoimentos dos alunos participantes evidenciou três vertentes de compreensão da Semana do Cravo: um importante espaço de formação e desenvolvimento de uma identidade profissional dos cravistas, um colaborador

para o fortalecimento, construção e ampliação de um campo com características próprias, e um *locus* de investigação e produção de memória e da história deste instrumento no país.

Observou-se, em relação à metodologia de coleta de dados que, devido à minha posição dentro do evento, à menção dos nomes dos participantes, e à informalidade das redes sociais, o teor das respostas foi comprometido, e não muito favorável a uma maior diversidade de opiniões. Eles acabaram por trazer apenas os aspectos positivos e a favor da atividade, com enfoque no que gostaram e o que queriam enaltecer, e no que há de bom e de exitoso, omitindo possíveis aspectos negativos, críticas, desconfortos, divergências, discordâncias, e contrariedades de uma forma geral. Ainda assim, acredito que pode-se levar em consideração esta parcialidade, e observar em que medida as falas puderam contribuir para uma reflexão sobre o evento e o meio do cravo no Brasil, com a promessa de futuras investigações mais amplas e num contexto que deixe emergir a diversidade, as disputas e contradições do meio.

Muitos participantes também expressaram uma gratidão direta ao mentor e organizador, o professor Marcelo Fagerlande, diante do seu empenho na manutenção ininterrupta da atividade. Mais uma vez, esta gratidão reflete a importância dada a este espaço pela troca de experiências, produção de conhecimento, memória e história do instrumento no país. Vida longa à Semana do Cravo!

Referências

- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 30 abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v3n4/2237-101X-topoi-3-04-00139.pdf>. Acesso em jun. 2019.
- ESCOLA DE MÚSICA. Festivais e Simpósios. **Semana do Cravo**. Site. Disponível em: <http://musica.ufrj.br/index.php/producao/festivais-e-simposios?view=article&id=2051:semana-do-cravo&catid=147:festivais-e-simposios>. Acesso em jun. 2019.
- MORAES, Ulisses Quadros de. **Pierre Bourdieu: Campo, habitus e capital simbólico**. Um método de análise para as políticas públicas para a música popular e a produção musical em Curitiba (1971-1983). In: Anais do V Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006-2007. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/ulisses_moraes.pdf. Acesso em jun. 2019.
- MORGADO, José Carlos. Identidade e profissionalidade docente: Sentidos e (im)possibilidades. **Ensaio: Avaliação e políticas públicas em educação**, vol.19, nº 73, 2011, p.793-811. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v19n73/04.pdf>. Acesso em jun. 2019.
- PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e Música**. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. In: **Música e Cultura**, São Paulo, v.9, 2014. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4576280/mod_resource/content/1/A%20musica%20e%20a%20pr%C3%A1tica%20da%20mem%C3%B3ria_Reily.pdf. Acesso em 20 de jun. 2019.

Anexo: Participação dos alunos nos recitais das quinze edições da Semana do Cravo

Aluno	Instituição	Nível	Professor	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
1 Ana Cecília Tavares	UFRJ	Pós-Graduação (Mestrado)	Marcelo Fagerlande	X	X													
2 Clara Albuquerque	UFRJ	Graduação (Bacharelado)	Marcelo Fagerlande	X	X	X	X	X	X	X								
3 João Rival	UFRJ	Graduação (Bacharelado)	Marcelo Fagerlande	X	X	X	X											
4 Maria Aida Barroso	UFRJ	Pós-Graduação (Mestrado)	Marcelo Fagerlande	X	X													
5 Mayra Pereira	UFRJ	Pós-Graduação (Mestrado)	Marcelo Fagerlande	X	X													
6 Thiago Santos	UFRJ	Grad. Regência (Inst. Complem.)	Marcelo Fagerlande	X														
7 Eduardo Antonello	UFRJ	Graduação (Bacharelado)	Marcelo Fagerlande		X	X	X	X	X	X	X							
8 Guilhermina Carvalho	UNICAMP	Graduação (Bacharelado)	Edmundo Hora			X	X											
9 Marina Stevaux	UNICAMP / Particular	Graduação (Bacharelado)	Helena Jank / Alessandro Santoro			X	X											
10 Luiza Chiarelli	CEP-EMB	Curso Técnico Instrumental	Ana Cecília Tavares			X												
11 Stella Almeida	UNICAMP	Pós-Graduação (Mestrado)	Helena Jank			X				X								
12 Guilherme de Moraes	UNICAMP	Pós-Graduação (Mestrado)	Helena Jank			X												
13 Grasiela Setra Dantas	UNICAMP	Graduação (Bacharelado e Composição)	Edmundo Hora			X												
14 Ailen M. Chrisostomo	CEP-EMB	Curso Téc. Instr.	Ana Cecília Tavares				X	X	X	X								

Cravo, música nova e práticas históricas

Luciana Câmara Queiroz de Souza
Universidade Federal de Pernambuco
luciana.cqsouza@ufpe.br

Resumo: O objetivo desta apresentação é expor e debater dois aspectos que, no meu entendimento, representam caminhos produtivos para o cravo no meio acadêmico brasileiro. Um passa pela compreensão da prática em instrumentos históricos de tecla no Brasil do século XVIII e início do século XIX. Outro, pela ampliação do repertório solo e de câmara para cravo através da composição contemporânea. Eu defendo, portanto, que a manutenção e o fortalecimento do cravo nas instituições de ensino no Brasil envolve o aprofundamento daquilo que se sabe sobre a prática anterior ao estabelecimento do piano moderno e a performance de música nova idiomática para o instrumento.

Palavras-chave: Cravo – música histórica brasileira. Cravo – música contemporânea. Cravo – ensino.

Harpichord, contemporary music and historical practices

Abstract: The aim of my presentation is to discuss two aspects which, in my opinion, constitute productive pathways for the harpsichord within the Brazilian academic world. The first considers the importance of understanding keyboard performance practices in Brazil from the early 18th to the early 19th century. The other aims at broadening the contemporary solo and chamber harpsichord repertoire. I maintain that the permanence and strengthening of harpsichord studies in Brazilian education institutions involves deepening what is currently known about keyboard practices before the establishment of the modern piano in Brazil, and the performance of idiomatic contemporary music for the harpsichord.

Keywords: Harpsichord – Brazilian historical music. Harpsichord – contemporary music. Harpsichord – teaching.

A possibilidade de fazer uma retrospectiva sobre os quinze anos da semana do cravo e refletir sobre o futuro do instrumento no meio artístico e acadêmico brasileiro é um convite para analisarmos nossa prática artística e docente. Neste contexto penso ser relevante considerarmos de que maneiras o cravo e, por extensão, os instrumentos históricos de tecla podem seguir sendo estudados de forma a continuamente enriquecer a história destes instrumentos e ampliar a visibilidade dos mesmos.

Em minha opinião duas áreas a serem mais amplamente exploradas são o conhecimento histórico das práticas musicais com instrumentos de tecla no Brasil e a composição de música nova para cravo.

No que diz respeito à primeira área é necessário ampliar e aprofundar nosso conhecimento e nossa compreensão sobre atividades musicais envolvendo instrumentos históricos de tecla no período anterior ao estabelecimento do piano moderno no país. É

possível afirmar que há poucas pesquisas sobre o piano no século XIX e normalmente não se diferencia o piano moderno do fortepiano. Pode-se dizer também que a prática em instrumentos históricos de tecla é ainda menos pesquisada. Um levantamento nos anais da ANPPOM de 2008 a 2018¹ revela apenas uma comunicação sobre instrumentos históricos de tecla² e duas relativas ao piano moderno no século XIX e primeiras décadas do século XX.³ Considerando os possíveis efeitos de tal situação para o presente e o futuro do cravo no Brasil, a tendência seria a de que haveria mais dificuldade em dar visibilidade ao instrumento no meio artístico e acadêmico, tendo como consequência a não apreciação da real relevância dos instrumentos históricos de tecla para a história e para as práticas musicais brasileiras. Destaco a seguir alguns temas que podem ser plenamente estudados e melhor compreendidos a partir de estudos centrados em instrumentos históricos de tecla.

Estudos sobre a construção da identidade sonora do Brasil em diferentes épocas. A relevância de instrumentos históricos de tecla para a identidade sonora brasileira é inegável, mas estudos que articulem teorias e conceitos sobre identidade, memória e instrumentos como o cravo, o fortepiano, o clavicórdio e o órgão poderiam explicar em mais detalhe e profundidade o papel desses instrumentos na constituição do universo sonoro brasileiro e os efeitos desse papel nas linguagens e sonoridades atuais. O fenômeno brasileiro de ascensão do piano seria igualmente melhor compreendido em suas dimensões estéticas, sociais e de performance se acompanhados de pesquisas que levem em consideração o papel de instrumentos históricos de tecla nas práticas diletantes e profissionais de música e na dinâmica de interações sociais relacionadas a estes instrumentos. A educação musical nos períodos colonial e imperial está obviamente relacionada com os instrumentos musicais utilizados na instrução musical em geral e aqueles que eram objeto de estudo para performance. Um olhar sobre a educação musical a partir dos instrumentos históricos de tecla é necessário para que se analisem os aspectos especificamente relacionados a estes instrumentos, tais como o uso dos mesmos nos processos de ensino e aprendizagem, a influência dos diferentes temperamentos usados em instrumentos de tecla no ensino e prática do solfejo e o papel social destes instrumentos no ensino e aprendizagem de música. A própria instrução em instrumentos de tecla – como se dava, com que materiais – só pode ser compreendida e problematizada a partir de um olhar mais específico.

Estudos organológicos, área que vem sendo explorada por Mayra Pereira com resultados mais que significativos,⁴ carece ainda de maior atenção. O volume de documentação e instrumentos musicais a serem apropriadamente analisados requer um

número maior de pesquisadores capacitados na área. E as práticas performáticas com instrumentos históricos de tecla revelam-se igualmente campo frutífero. Algumas dessas práticas são já amplamente conhecidas, como o uso do cravo em salões para acompanhar modinhas. Mas nosso conhecimento sobre outros possíveis usos de instrumentos históricos de tecla na performance musical segue sendo escasso.

O projeto de pesquisa a que me dedico atualmente tem como foco a noção de identidade presente na prática instrumental de tecla de José Maurício Nunes Garcia, tendo como documento básico seu *Methodo de pianoforte* (Rio de Janeiro, 1821). A imagem de José Maurício como tecladista é bem estabelecida. Sua identidade como performer se afirmava por meio da improvisação ao teclado, o que pode ser comprovado pelos comentários de época, já amplamente reproduzidos na literatura, que atestam que o padre mestre era admirado por seus pares por sua capacidade de improvisar e variar sobre temas melódicos.⁵ Pode-se afirmar que o José Maurício tecladista era um fantasista. Esse aspecto da prática musical do compositor está claramente documentado no *Methodo*.⁶ Este documento nos informa também que, apesar da dicotomia que se procura criar entre os estilos composicionais da Itália e da Alemanha no fazer musical da corte do Rio de Janeiro oitocentista, os gostos italiano e germânico estão presentes no Método na forma de citações de motivos melódicos de obras de compositores destes dois países.⁷ José Maurício, portanto, se apropria desses dois referenciais estilísticos independente de qualquer tensão que possa ter havido entre eles na recepção musical da época. Ele o faz em uma obra para uso doméstico, na qual não haveria em princípio a necessidade de agradar este ou aquele público. Para ele tanto as referências italianas quanto as germânicas são mote para a fantasia. Há ainda muitos outros aspectos da atuação de José Maurício como performer que precisam ser objeto de uma leitura mais ampla, baseada em referenciais da história cultural, a partir da documentação disponível. Uma compreensão mais abrangente da relação entre o José Maurício tecladista e o violeiro, por exemplo, sem dúvidas enriquecerá nosso entendimento das relações musicais, do ponto de vista estético e social, do Rio de Janeiro da época.

Quanto à segunda área em discussão aqui, faz-se necessário, a meus ver, fomentar a criação de música contemporânea para o cravo, promovendo a ampliação do repertório solo e de câmara para o instrumento através da composição e performance de música nova idiomática. Tal iniciativa tem como primeiro efeito tirar o instrumento do nicho “música antiga” ou “música histórica”, ampliando os espaços de inserção do mesmo.

Certamente o cravo tem sido contemplado por compositores brasileiros e estrangeiros nas últimas décadas e segue sendo objeto de interesse de compositores mundo afora.⁸ Acredito, no entanto, que propostas que tenham como foco a análise das características de uma escrita idiomática para o instrumento possam não só oferecer ao público música de qualidade, como também promover uma revisão das capacidades expressivas do cravo, ampliando-as.

Neste campo o projeto agora em construção visa mapear e analisar, com compositores do departamento de música da UFPE,⁹ as características idiomáticas do cravo com o fim de produzir obras solo e de câmara que explorem o potencial expressivo do instrumento. A ideia é a de uma cooperação entre intérprete e compositores que se inicie antes mesmo da composição. Através da análise e experimentação ao cravo de peças idiomáticas para o instrumento se buscará identificar de forma mais sistemática quais seriam esses elementos idiomáticos. Haverá espaço, igualmente, para a exploração de novas possibilidades expressivas do cravo, possibilidades essas inexploradas, pelo menos em parte, devido a uma visão de instrumentos de tecla geralmente limitada pelo treinamento e uso mais frequente do piano moderno.

Até o momento as obras consideradas para análise com os compositores são as seguintes: *Continuum* (1968), de György Ligeti (1923-2006); *Aria mit 30 Veränderungen*, BWV 988, de J.S. Bach (1685-1750); um dos *Prelude tripartite*, L. Couperin (ca. 1626-1661), prelúdios 1 a 3 do *L'Art de toucher le clavecin*, de F. Couperin (1668-1733). A seleção está em aberto, podendo ser ampliada durante o processo de discussão e análise. Procurou-se, de forma um tanto arbitrária, incluir música histórica reconhecidamente idiomática para o instrumento. Espera-se, com esse projeto, a partir da publicação dos resultados das análises do repertório e da performance da música a ser composta, inspirar outros compositores a explorar e ampliar a escrita idiomática para cravo.

Referências

- AMATO, R. de C. F. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNESP, 2007.
- BARROSO, M. A. F. S. **Ornamentação e improvisação no método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**. 2006. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- FAGERLANDE, M. **O método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- GATTI, P. **Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular - dois estudos de caso**. 2014. Unicamp, Campinas, 2014.

NOGUEIRA, I. P.; GERLING, C. C. Piano no Instituto de artes da UFRGS 1909-1930: performance e história. In: XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba. **Anais...** Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009.

PAVAN, B. C. **O cravo na música de câmara contemporânea brasileira**. 2009. UFG, Goiânia, 2009.

PEREIRA, M. **Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro - Um estudo documental e organológico**. 2005. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

PEREIRA, M. Análise histórica da terminologia do piano no Rio de Janeiro. In: XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba. **Anais...** Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009.

PEREIRA, M. C. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro do período colonial ao final do Primeiro Reinado**. 2013. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

¹ Foram revisados os anais dos congressos da Anppom ano a ano, especificamente as subáreas performance e musicologia e estética.

² Trata-se do trabalho de Mayra Pereira, Análise histórica da terminologia do piano no Rio de Janeiro. In: XIX Congresso da ANPPOM. **Anais...**Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009.

³ Amato, R. de C. F. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: XVII Congresso da ANPPOM. **Anais...**São Paulo: UNESP, 2007; Nogueira, I. P.; Gerling, C. C. Piano no Instituto de artes da UFRGS 1909-1930: performance e história. In: XIX Congresso da ANPPOM. **Anais...**Curitiba: DeArtes, UFPR, 2009.

⁴ Ver Pereira, 2013 e 2005.

⁵ Ver Fagerlande, 1995, p.15-16.

⁶ Além do trabalho de Fagerlande citado acima ver também Barroso, 2006.

⁷ Para uma análise de temas de Rossini e Haydn ver Fagerlande, 1995, p. 55-57.

⁸ Para o caso brasileiro ver Pavan, 2009 e Gatti, 2014.

⁹ Meus agradecimentos aos colegas Ricardo Brafman e Victor Luiz pelo interesse no projeto.

A flauta doce na Escola de Música da UFRJ (2011-2018)

Patricia Michelini Aguilar¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro
patriciamichelini@gmail.com

Resumo: Neste artigo apresento um relato da trajetória da flauta doce na Escola de Música da UFRJ entre os anos de 2011 e 2018. São descritas as disciplinas em que o instrumento é estudado, monografias de alunos com temáticas envolvendo flauta doce, atividades de extensão, eventos, projetos futuros e legados. Por fim, destaco alguns paralelos com a história do cravo na instituição, fazendo uma reflexão sobre o papel destes instrumentos no interesse pela interpretação da música renascentista e barroca por parte da comunidade universitária.

Palavras-chave: Flauta doce. Escola de música da ufrj. Licenciatura em música.

The recorder at the music school of Federal University of Rio de Janeiro (2011-2018)

Abstract: In this article, I present a report about the recorder trajectory at the UFRJ Music School between the years of 2011 and 2018. We describe the disciplines in which the instrument is studied, as well as students' monographs whose subject is the recorder, extension activities, events, future projects and legacies. Finally, I highlight some parallels with the history of the harpsichord, reflecting on the role of these instruments in the interest by the university community on the performance of renaissance and baroque music.

Keywords: Recorder. Ufrj music school. Licentiate degree in music

Neste momento em que se celebram os quinze anos da Semana do Cravo da Escola de Música da UFRJ, apresento um relato da trajetória da flauta doce na mesma instituição, por ser ela, digamos, um instrumento-irmão do cravo, ao compartilhar do mesmo repertório e de um percurso semelhante ao longo da história. Iniciarei com um breve histórico da Escola de Música (EM), contextualizando a implantação da flauta doce na instituição, para então descrever as atividades e iniciativas com ela realizadas até o ano de 2018.

Como explica Cardoso (2008), a Escola de Música da UFRJ passou a ser assim designada em 1965, quando a então chamada Universidade do Brasil foi transformada em Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1937 e 1965, a escola, que desde 1931 era vinculada à Universidade do Brasil, atendia pelo nome de Escola Nacional de Música. Por sua vez, ela descendeu de outras duas instituições anteriores: foi, em sua origem, Conservatório de Música (1848-1890), ainda durante o Império, e Instituto Nacional de Música (1890-1937), quando da Proclamação da República (1889). A Escola de Música da UFRJ é, portanto, uma instituição de mais de 170 anos, sendo a mais antiga escola de música do Brasil.

Por um longo período, o modelo de ensino adotado na EM foi o dos conservatórios europeus, aquele implementado no decurso do século XIX e início do XX.

Isso se acentuou na gestão de Leopoldo Miguez, entre os anos de 1890 e 1902, que chegou a viajar para a Europa para visitar os conservatórios e trazer modelos à instituição carioca. Sabe-se que instrumentos como a flauta doce e o cravo nesta época ainda eram vistos como objetos unicamente de interesse histórico, sem que merecessem estudos aprofundados e muito menos professores especialistas. Assim, não é de se estranhar que ambos tenham sido introduzidos na EM muito posteriormente, após ampla revitalização da música renascentista e barroca, bem como de suas práticas interpretativas, nos conservatórios e conjuntos musicais europeus. E, se o cravo ingressou na EM por meio das aulas de baixo contínuo, como um recurso para as aulas de harmonia, a flauta doce entrou como um instrumento de suporte pedagógico no curso de Licenciatura.

A flauta doce foi introduzida de maneira sistemática na EM a partir da criação do Curso de Licenciatura em Música, em 2002², que substituiu o então vigente Curso de Licenciatura em Artes³. Na grade curricular, o grupo “Conjunto Flauta Doce - I a VIII” constava como disciplinas optativas de escolha condicionada, ou seja, faziam parte de um amplo leque de disciplinas que deveriam ser selecionadas pelos alunos até que se cumprissem os 105 créditos desta categoria necessários à integralização do curso. Segundo suas ementas⁴, as disciplinas tinham como objetivo introduzir gradativamente a família das flautas doces e praticar “músicas de diversos gêneros e estilos do século XII ao século XXI, escritas ou de tradição oral, com ênfase na música brasileira”. As aulas ficavam sob a responsabilidade do prof. Afonso Oliveira, que é docente de flauta transversal na EM.

Em 2008 houve uma reformulação do Curso de Licenciatura em Música que “objetivou a elucidação e o ajuste do projeto inicial, de modo a definir sua estrutura curricular, buscando aperfeiçoá-lo” (UFRJ, 2008, p.4). O novo currículo entrou em vigor no segundo período de 2009, e permanece até hoje. Ele passou a ser organizado em três módulos: o primeiro abrange disciplinas que tratam exclusivamente da formação musical do aluno (práticas interpretativas, composição e regência); o segundo engloba disciplinas voltadas para a formação do professor de música- neste módulo estão as disciplinas na Faculdade de Educação e o Estágio Supervisionado, dentre outras; finalmente, o módulo III, de estudos complementares, “contempla conteúdos e práticas que enriquecem ou complementam os dois primeiros módulos, contribuindo para o alargamento da formação dos licenciandos” (UFRJ, 2008, p.17).

O Plano Pedagógico deste currículo reformulado previu a criação das disciplinas Oficina vocal/instrumental I a VI (Piano, Violão, Violino, Teclado, Flautas Doces). Estas disciplinas práticas, pertencentes ao módulo I, são optativas de escolha restrita, ou seja, o

aluno deve cursar durante seis períodos, mas pode optar pela voz ou pelo instrumento que desejar, desde que respeite os pré-requisitos necessários (não pode, por exemplo, cursar a Oficina Instrumental II de Flauta Doce sem ter cursado a I)⁵.

As Oficinas de Flauta Doce do novo currículo substituíram o grupo de disciplinas “Conjunto Flauta Doce - I a VIII”. Quando foram efetivamente implantadas, em 2009, a Escola de Música passou a contratar professores substitutos para dividir as aulas com o prof. Afonso, uma vez que a demanda de alunos aumentou e sua carga horária como docente de flauta transversal já estava bastante comprometida. Isso ocorreu até agosto de 2011, quando fui nomeada Professora de Flauta Doce e passei a me responsabilizar pelas aulas.

As Oficinas Instrumentais - Flauta Doce I a VI recebem, prioritariamente, alunos da Licenciatura em Música, mas também dos cursos de Bacharelado, mediante disponibilidade de vagas. São aulas semanais, coletivas, com duração de 120 minutos, e que ocupam um período (semestre) cada. No curso de Licenciatura, estão entre as poucas disciplinas efetivamente práticas.

A Oficina I parte da iniciação total à flauta doce soprano⁶; nela é introduzida a técnica básica do instrumento, que abrange postura, embocadura, apoios, controle do ar, entonação, articulação básica e a digitação da primeira oitava. Adotamos um método bastante tradicional, o de Mönkemeyer⁷, porém um extenso material de apoio é estudado, englobando outros métodos convencionais, alguns outros mais recentes, repertório tradicional e muitos arranjos, de todo tipo de música. As oficinas seguintes desenvolvem esta base inicial, ampliando a tessitura, agregando outras articulações, aperfeiçoando a emissão do som, a agilidade nos dedilhados, a fluência e musicalidade do toque.

Gradativamente os outros instrumentos da família vão sendo introduzidos: a flauta contralto é normalmente iniciada na Oficina III; as flautas tenor e baixo passam a ser adotadas na medida em que os alunos adquirem consistência técnica nas flautas menores. E assim o repertório vai se ampliando, como também o apreço dos estudantes pelas inúmeras possibilidades de arranjos, pelos muitos recursos técnicos da flauta doce e pelo aprofundamento na música renascentista e barroca.

Conforme já relatado, cabe aos alunos decidir quantas oficinas do mesmo instrumento querem cursar. Normalmente, eles optam por diversificar a disciplina em mais de um instrumento, o que justifica a grande demanda de vagas nas oficinas iniciais (12 vagas nas oficinas I e II) e o número pequeno de alunos nas oficinas adiantadas (6 vagas nas oficinas III, IV, V e VI). As turmas com poucos alunos das Oficinas V e VI me fizeram refletir sobre a pertinência da dinâmica da aula em grupo, praticada desde as oficinas iniciais, para estas

classes. Percebi a necessidade de um atendimento quase personalizado, que desse ênfase às necessidades técnicas e musicais de cada estudante. Assim, foi possível adaptar o conteúdo programático destas oficinas para que melhor se adequassem ao formato das turmas, estimulando cada estudante a desenvolver repertório individual, na maioria das vezes junto aos cravistas acompanhadores da EM. Dependendo do número de alunos, é possível, em simultâneo, dar continuidade ao exercício do repertório em grupo desenvolvido nas oficinas anteriores, o que acaba enriquecendo muito a experiência do aluno com a prática da flauta doce.

A possibilidade de desenvolver um repertório mais desafiador nas oficinas adiantadas, sobretudo com o acompanhamento dos competentes cravistas da escola, vem trazendo bons frutos para a área de flauta doce. Muitos estudantes encantam-se pelo instrumento, externam seu desejo de continuar os estudos, buscam outros grupos para tocar e acabam contagiando colegas e futuros alunos com seu entusiasmo.

Ao contrário dos outros instrumentos (violão, piano, etc.), onde o aprendizado técnico-musical é priorizado nas oficinas para que o licenciando possa fazer uso deles como suporte pedagógico em sua futura prática docente, a flauta doce é também requisitada como um instrumento que deve ser *ensinado* em escolas e projetos sociais. Assim, a oficina deve dar conta de ensinar o estudante a tocar flauta doce e também oferecer embasamento didático para uma possível prática docente. Aliás, não são poucos os estudantes que já exercem docência com flauta doce e se inscrevem na disciplina em busca de apoio, material pedagógico e formação mais consistente.

Na intenção de ampliar a reflexão sobre a docência com flauta doce, ocasionalmente oferecemos a disciplina de Metodologia de Ensino de Instrumento – Flauta Doce. Criada no âmbito da reformulação curricular de 2008, foi ministrada pelo prof. Afonso Oliveira por alguns períodos, permaneceu inativa por um tempo e foi retomada em 2014-2. É optativa aos estudantes de Licenciatura, mas acaba sendo de interesse de muitos por trazer informações mais detalhadas sobre métodos de flauta doce, condições ideais de estudo para diferentes faixas etárias e contextos, estratégias de ensino e discussões sobre situações-problema em sala de aula.

As discussões realizadas nas oficinas e nas aulas de metodologia, aliadas às experiências pessoais dos estudantes, motivou alguns deles a investigar conteúdos relativos à docência em flauta doce em suas monografias⁸. Cito aqui dois trabalhos, por mim orientados: Caio de Souza Borges escreveu sobre "o ensino da música antiga por meio da flauta doce soprano- sua aplicabilidade ao Ensino Regular do 5º ao 9º ano" (2016), levantando questões

sobre a pertinência e as vantagens do uso do repertório medieval, renascentista e barroco realizado na flauta doce em aulas de ensino regular. Hermes Vandi Rosa da Silva discutiu sobre a formação do professor de música do ensino fundamental que leciona flauta doce. Seu trabalho teve como título: "Saberes necessários ao professor de música do Ensino Fundamental no tocante ao uso da flauta doce em sua prática pedagógica" (2016), e contou com a co-orientação do Prof. Pedro Hasselmann Novaes.

O interesse dos alunos de flauta doce pelo repertório dos séculos XVII e XVIII, intensificado, dentre outros fatores, pela vivência prática nas oficinas, vinha sendo observado ultimamente também em alunos de canto e de outros instrumentos, que frequentemente buscavam orientação para a interpretação da música daquele período. Atento a esta demanda, o Prof. Marcelo Fagerlande⁹ nos propôs parceria para a criação da disciplina optativa "Prática de Música Barroca", implantada no segundo período de 2018. A disciplina teve ampla procura em sua oferta inicial, comprovando que há interesse dos alunos em se aprofundar no repertório barroco. As aulas são organizadas de maneira que cada professor fique responsável por parte do conteúdo teórico, e ambos selecionam repertório e orientam os grupos de câmara formados pelos alunos. Embora bastante recente, a disciplina tem sido de significativa importância aos cantores e instrumentistas, sobretudo aos que estudam cravo e flauta doce, pois trata-se de um espaço efetivo de prática de repertório e conhecimento teórico de questões pertinentes à interpretação da música barroca.

As atividades de extensão com flauta doce vem ocorrendo por meio da realização dos "Seminários de Flauta Doce". Tratam-se de eventos periódicos que têm como objetivo apresentar iniciativas, concertos e ações que favorecem o uso da flauta doce tanto como instrumento artístico quanto de suporte pedagógico na Educação Musical. Nos seminários são realizadas diversas atividades, como oficinas, mesa redonda e concertos, abordando a presença da flauta doce no cenário musical brasileiro e seu uso no repertório histórico e contemporâneo.

O I Seminário de Flauta Doce da Escola de Música da UFRJ, realizado em 2015, discutiu os currículos de flauta doce nos cursos de Licenciatura em Música. Um grande grupo de trabalho foi formado para esta discussão, com a participação de professores de diversos estados. O evento contou ainda com a presença da flautista francesa Laurence Pottier, que realizou um concerto e ministrou *masterclass*. Já o II Seminário de Flauta Doce, realizado em 2018, teve como foco a diversidade de repertório para o instrumento, com oficinas específicas em música medieval (com Pedro Hasselmann Novaes) e música contemporânea (com David Castelo e Liduíno Pitombeira). A inspiração desta edição foi o flautista Helder Parente,

falecido em março de 2017, um dos grandes responsáveis pela disseminação da flauta doce no Brasil. No concerto de encerramento, dedicado à música brasileira contemporânea, foram apresentadas duas obras inéditas, além de outras nunca anteriormente tocadas no Rio de Janeiro.

As atividades acima descritas contribuíram para que houvesse uma maior visibilidade da flauta doce na EM. Considerada por muitos como um instrumento exclusivo de suporte pedagógico, a flauta doce cada vez mais vem sendo reconhecida como instrumento de grande expressão artística, que demanda técnica apurada, conhecimento histórico e dedicação nos estudos tanto quanto qualquer outro instrumento. Com o auxílio dos cravistas, procuramos fazer com que os estudantes *entendam* a flauta doce, com todas as suas particularidades. E, ainda, que a história do instrumento no Rio de Janeiro seja preservada e continuada.

Mas ainda há muito por fazer. Como projetos futuros, podemos destacar a proposta de criação do Bacharelado em Flauta Doce, onde será possível oferecer uma formação bem mais completa aos flautistas que desejarem se especializar no instrumento; a possibilidade de se realizar pesquisas envolvendo flauta doce nos programas de pós-graduação da EM; a ampliação de iniciativas em torno da flauta em projetos de extensão, seja na criação de grupos, na continuidade dos eventos ou na oferta de cursos para públicos diversos. Projetos como estes envolvendo o cravo já foram concretizados na EM, o que nos motiva a construir uma trajetória igualmente bem sucedida.

Para concluir, faço menção a trabalhos de alguns ex-alunos do curso de Licenciatura em Música que incorporaram o uso da flauta doce em suas práticas como intérpretes e professores.

João Pedro Azeredo Costa, formado em 2016, foi um dos alunos que se apaixonou pelo instrumento a partir das oficinas de flauta doce. João se empenhou nos estudos, investiu na compra de uma boa flauta e realizou recital de formatura, mesmo sem que o curso lhe exigisse, com um programa bonito e consistente. Atuou como solista junto à Orquestra Barroca da Unirio e foi um dos flautistas que estreou a obra “Der Zweifel...”, de Felipe de Almeida Ribeiro, na XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 2017.

Jéssica Nery também teve um percurso expressivo com a flauta doce. Formou-se no curso de Licenciatura em 2015, lecionou em escolas particulares e desde 2017 é professora concursada de música no município do Rio de Janeiro. Jéssica utiliza a flauta doce em suas aulas tanto como instrumento artístico como de suporte pedagógico. Prepara *playbacks* e toca flauta para seus alunos, criando atividades que estimulam a apreciação e a percepção de

fenômenos técnico-musicais. Em paralelo, introduz a flauta doce para as crianças. Jéssica consegue transmitir a seus alunos que a flauta doce é um instrumento de valor artístico, ao mesmo tempo em que faz com que percebam a utilidade dela no aprendizado de conteúdos musicais adequados a cada turma. E tudo isso em uma escola pública, o que não é pouco.

Também professora de música do município do Rio de Janeiro, Carine Lemos construiu uma trajetória admirável, não só na flauta doce como em todo seu curso de Licenciatura. Aprovada no concurso público do município quando estava no meio da graduação, fez um esforço considerável para finalizá-la a tempo de assumir sua vaga de professora, em meados de 2018. Carine não apenas ensina flauta doce, ela transmite um enorme carinho pelo instrumento. A expectativa que ela constrói para a chegada das flautas da turma faz com que os alunos já as recebam como um presente querido, o que torna o aprendizado do instrumento muito mais significativo. Além disso, Carine tem na inclusão uma de suas missões. Para um amigo surdo, encontrou uma maneira de ensinar flauta doce de forma visual; para um aluno com deficiência em uma das mãos, foi atrás de uma flauta doce adaptável, que ela conheceu em uma das oficinas de flauta doce. Tratou de arregimentar fundos para a compra dessa flauta, pesquisou a melhor forma de adaptá-la para seu aluno e conseguiu incluí-lo na turma com sucesso.

Nas iniciativas destes ex-alunos transparecem o amor e respeito que têm pela flauta doce. Cada um soube aproveitar a flauta como fonte de expressão artística ou como um importante recurso em sua prática docente. Observar suas trajetórias, bem como de tantos outros alunos e ex-alunos, nos enche de orgulho e nos dá a certeza de que nossos objetivos foram cumpridos.



Fig.1: Estreia da obra ‘Der Zweifel...’, de Felipe de Almeida Ribeiro, na XXII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Sala Cecília Meireles, 2017). Da esquerda para a direita: Pedro Hasselmann Novaes, David Castelo, João Pedro Azeredo Costa e Patricia Micheliní.



Fig.2: Jéssica Nery e sua turma da Escola Municipal Medalhista Olímpico Robson Donato Conceição (RJ)



Fig.3: Carine Lemos e sua turma de flauta doce

Referências

CARDOSO, André. A Escola de Música e suas coleções especiais. In: **Universidade e lugares de memória**. Organizado por Antônio José Barbosa de Oliveira. Rio de Janeiro: UFRJ/FCC/SIBI, 2008, p. 203-220.

UFRJ- UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Escola de Música. Curso de Licenciatura em Música: Projeto Pedagógico. Rio de Janeiro, RJ, 2008.

¹ Agradeço ao Prof. Afonso Oliveira, docente de flauta transversal da EM, por gentilmente ter me fornecido informações que muito contribuíram para a redação deste artigo.

² Implantado oficialmente no primeiro período de 2004.

³ Sabe-se por relatos orais que antes da implantação da Licenciatura em Música a flauta doce era utilizada por alguns professores por meio de iniciativas pessoais, sem que constasse efetivamente na grade curricular.

⁴ As ementas deste grupo de disciplinas constam na grade curricular do Curso de Licenciatura em Música (2004-1 a 2009-1) disponível no SIGA – Sistema Integrado de Gestão Acadêmica, por meio do endereço eletrônico: <<https://siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/3846B730-92A4-F713-00E5-376A1682AF9A.html>>

⁵ O prof. Afonso Oliveira relata que, quando da discussão para a criação destas disciplinas, havia a intenção de condicionar a escolha do instrumento de forma que o aluno devesse cumprir quatro períodos do mesmo. Posteriormente, optou-se pela escolha livre.

⁶ A escolha do modelo soprano para a iniciação à flauta doce deve-se ao amplo uso deste instrumento em escolas e projetos sociais, ambientes que certamente serão fonte de demanda profissional dos futuros formandos do curso de Licenciatura em Música.

⁷ MÖNKEMEYER, Helmut. **Método para flauta doce soprano**. Parte 1. Traduzido e adaptado por Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa. São Paulo: Ricordi, 1976.

⁸ Na grade curricular do curso de Licenciatura em Música da EM, a monografia constitui-se no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

⁹ Marcelo Fagerlande é professor de cravo da EM-UFRJ, também idealizador das “Semanas do Cravo”.

**O CRAVO BRASILEIRO NOS SÉCULOS XX E XXI E SUAS
VERTENTES NA MÚSICA DE CONCERTO
E NA MÚSICA POPULAR**

A produção científica e intelectual sobre o cravo no Brasil: uma bibliografia

Mayra Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora
mayrapereira@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um levantamento bibliográfico dos trabalhos desenvolvidos nos Programas de Pós-Graduação do país que tratam sobre o cravo no contexto da música brasileira e estrangeira, visando contribuir para a catalogação e ampla disseminação desta produção científica e intelectual.

Palavras-chave: Cravo. Bibliografia. Produção científica e intelectual.

The scientific and intellectual production on the harpsichord in Brazil: a bibliography
Abstract: This article presents a bibliographical survey of the works developed in the country's Postgraduate Programs dealing with the harpsichord in the context of Brazilian and foreign music, aiming to contribute to the cataloging and wide dissemination of this scientific and intellectual production.

Keywords: Harpsichord. Bibliography. Scientific and intellectual production.

Ao longo dos últimos quinze anos, durante as Semanas do Cravo, vimos um aumento significativo da produção bibliográfica que remetem ao cravo, reflexo direto da inserção do instrumento no meio acadêmico, sobretudo com a abertura do Mestrado e Doutorado em Cravo em Programas de Pós-Graduação¹. Especialmente nesta última edição comemorativa do evento, realizada em 2018, a mesa redonda intitulada “O Cravo brasileiro no século XX e XXI e suas vertentes na música de concerto e na música popular” apresentou relevantes informações para a reconstrução da perspectiva da utilização do cravo no Brasil, destacando-se aquelas que apontaram as pesquisas desenvolvidas no país em torno do instrumento. Visando contribuir para a catalogação e ampla disseminação desta produção científica e intelectual sobre o cravo, este artigo apresenta um levantamento bibliográfico dos trabalhos desenvolvidos nos Programas de Pós-Graduação do país que tratam sobre o instrumento no contexto da música brasileira e estrangeira.

A partir da delimitação do campo de pesquisa, restrita aos trabalhos publicados e não publicados, ou seja, aos livros, monografias de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado, projetos de pós-doutorado e pesquisas vinculadas à Programas de Pós-Graduação, não compreendendo artigos, resumos, relatórios técnicos etc., foi feita uma listagem inicial de obras de referência para a área,

seguida de uma busca online. As ferramentas de investigação utilizadas foram a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Catálogo de Teses e Dissertações (CAPES) e repositórios virtuais de produção científica e intelectual de universidades que possuem Pós-Graduação em Música com linhas de pesquisa em Cravo e Musicologia ou que tenham em seu quadro docente professores que sejam da área da performance historicamente informada². Procurou-se ainda por trabalhos que fizessem algum tipo de levantamento bibliográfico da área de música e que pudessem auxiliar em nossa pesquisa e, para nossa surpresa, foi localizado o artigo “Levantamento de teses e dissertações sobre o ensino da performance musical”, publicado por Cerqueira (2015) que traz uma listagem de teses e dissertações sobre cravo. Quanto a limitação do período temporal da pesquisa, não houve a fixação de início e término, uma vez que a ideia deste trabalho foi a de rastrear e catalogar o maior número possível de produção científica e intelectual na área em questão.

A fim de se estabelecerem os critérios de organização do levantamento, inicialmente foi feita a distribuição dos trabalhos entre as duas principais categorias – Música brasileira e Música estrangeira – e em seguida, distribuídos entre em dois grupos – Bibliografia que aborda o Cravo e Bibliografia que aborda o Baixo contínuo. Uma análise dos resumos das produções localizadas permitiu a classificação das duas principais áreas temáticas dos estudos – História e Práticas Interpretativas. A área temática Práticas Interpretativas foi subdividida ainda em três subáreas – Música colonial, Música de concerto e popular dos séc. XX e XXI e Pedagogia do instrumento.

A presente investigação elencou, desde o ano de 1996, data do trabalho mais antigo, um total de 41 trabalhos concluídos (somando-se publicados e não publicados) – sendo 19 relacionados à música brasileira e 22 à estrangeira –, e 4 em andamento – 1 dissertação de mestrado, 1 tese de doutorado e 2 projetos de pesquisa. Dentre aqueles finalizados, 7 foram publicados – 3 dissertações de mestrado, 2 teses de doutorado, 2 desdobramentos de disciplinas de pós-graduação –, e 29 não publicados – 1 monografia de especialização, 20 dissertações de mestrado e 8 teses de doutorado.

Dos trabalhos desenvolvidos acerca do cravo no contexto musical brasileiro, há prevalência de pesquisas históricas, que registram a presença do instrumento desde o século XVI, e de pesquisas que abordam o repertório de concerto e popular para o instrumento e sua utilização neste meio a partir do século XX. Estas temáticas evidenciam uma tendência da pesquisa atual, uma vez que todos os trabalhos em andamento levantados tratam do cravo no Brasil, e uma necessidade, pois são

observadas ainda muitas lacunas no que diz respeito à desmistificação do uso do instrumento exclusivamente na música barroca e ao conhecimento histórico das práticas musicais com o cravo, as características destes instrumentos, os nomes de construtores, etc. Escassos são os trabalhos sobre baixo contínuo e ensino do instrumento, áreas que igualmente merecem maior aprofundamento, sobretudo em relação ao estudo do baixo contínuo aplicado ao repertório colonial e ao ensino do cravo/instrumentos de teclas anterior ao século XX.

Dos trabalhos que abordam o cravo na música estrangeira, vemos um maior interesse pela área de práticas interpretativas, com ênfase no repertório para cravo solo e em questões estilísticas e idiomáticas do instrumento. Assim como na música brasileira, em menor quantidade são os estudos sobre baixo contínuo, que de uma maneira geral se ativeram a análises de tratados e orientações de época a respeito da referida prática.

As duas instituições de ensino que possuem Programas de Pós-Graduação em Cravo, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), são as responsáveis, obviamente, pelo maior número de teses e dissertações defendidas, totalizando 20 – 12 da UNICAMP e 8 da UFRJ. Outras sete universidades também contribuem para a produção acadêmica sobre o tema, sendo elas a Universidade Estadual de Maringá (UEM), a Universidade Estadual Paulista (UNESP), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), a Universidade do Estado do Amazonas (UEA), a Universidade Federal de Goiás (UFG), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade Federal do Paraná (UFPR) e a Universidade de São Paulo (USP).

Os professores orientadores mais atuantes são aqueles pertencentes às pós-graduações em Cravo, como esperado. Marcelo Fagerlande da UFRJ merece destaque, pois sua produção engloba um número considerável de orientações de teses e dissertações concluídas (7) e em andamento (2), orientações de projetos de pesquisa (1 concluída e 1 em andamento), e publicações próprias (2). Edmundo Hora da UNICAMP também se sobressai somando cinco orientações de teses e dissertações e uma tese de sua autoria; bem como Helena Jank, da mesma instituição, que possui um total de sete orientações e coorientações de teses e dissertações. Os outros professores de música que conduziram trabalhos acadêmicos sobre o tema foram José Maria Neves, Carlos Alberto Figueiredo, Marcos Holler, Mônica Lucas, Silvana Scarinci, André Cavazotti, Diósnio Machado Neto, Sonia Ray, Eduardo Monteiro, Maria Lucia Senna Machado Pascoal,

Harlei Elbert, Cristina de Souza Grossi, Marcio Leonel Farias Reis Pascoa, Angela Maria Tenorio Zucchi e Rivail Carvalho Rolim. Ressalta-se ainda a atuação do professor de língua e literatura alemã Fernando Cazarini da Universidade Estadual Paulista (UNESP), na tradução e publicação de importante obra para o cravo e outros instrumentos históricos de teclado.

A bibliografia da produção científica e intelectual sobre o cravo no Brasil apresentada abaixo está em ordem alfabética e segue as normas de referências bibliográficas da ABNT. Ela representa um primeiro esforço em se estabelecer uma base de dados para a pesquisa sobre o instrumento desenvolvida no país, reconhecendo-se que pode não ter sido abarcada a totalidade dos trabalhos existentes.

Bibliografia da Produção Científica e Intelectual sobre o cravo no Brasil

MÚSICA BRASILEIRA

1. Bibliografia que aborda o Cravo

1.1. História

Livros Publicados:

HOLLER, Marcos Tadeu. **Os jesuítas e a música no Brasil Colonial**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

PEREIRA, Mayra. **Do Cravo ao Pianoforte no Rio de Janeiro – panorama de suas histórias e características até 1830**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

Teses e dissertações:

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NUNES, Marcelo Portela. **Os ciclos Bach de Karl Richter no Rio de Janeiro**. 2016. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEREIRA, Mayra. **Do cravo ao Pianoforte no Rio de Janeiro – Um estudo documental e organológico**. 2005. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PEREIRA, Mayra Cristina. **A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro – do período colonial ao final do primeiro reinado**. 2013. Tese (Doutorado em

Musicologia). Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Pesquisas em andamento (títulos provisórios):

BARROSO, Maria Aida. **O cravo Armorial**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ. Previsão de defesa: 2023.

FAGERLANDE, Marcelo; NUNES, Marcelo Portela; BARROSO, Maria Aida; PEREIRA, Mayra. **O cravo e seus intérpretes no Rio de Janeiro do século XX**. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ. Previsão de publicação: 2020.

PERSONE, Pedro. **O cravo na América Portuguesa e Espanhola**. Projeto de Pós-doutorado. USP.

1.2. Práticas Interpretativas

1.2.1. Música colonial

Livros publicados:

FAGERLANDE, Marcelo. **José Mauricio – O Methodo de Pianoforte**. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará/Rioarte, 1996.

Teses e dissertações:

BARROSO, Maria Aida. **Ornamentação e improvisação no Método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**. 2006. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FAGERLANDE, Marcelo. **Método de Pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia**. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

1.2.2. Música de concerto e popular dos séc. XX e XXI

Teses e dissertações:

ARRUDA, Carlo V. R. **6 Stücke für Cembalo de Claudio Santoro: um estudo a partir do estilo do compositor, e da inspiração em obras cravísticas tradicionais**. 2010. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ARRUDA, C. V. R. **Cravos cópias históricas em diálogo com Mutationen I de Claudio Santoro**. 2017. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CARVALHO, Rose Ana. **Repertório Cravístico de compositores brasileiros a partir da década de 80**. 1999. Monografia (Especialização em Música) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

GATTI, Patricia. **Cravo Caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso**. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PAVAN, Beatriz. **O cravo na música de câmara contemporânea brasileira.** 2009. Produção artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

YANSEN, Rita de Cassia Taddei. **Almeida Prado: Haendelphonia, um estudo de análise.** 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Pesquisas em andamento:

MATOS, Ladson. **Transcrições de obras armoriais para cravo solo.** Dissertação (Mestrado em Cravo) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Previsão de defesa: 2020.

1.2.3. Pedagogia do instrumento

Teses e dissertações:

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. **A Formação do Cravista no Brasil: Um Estudo sobre História, Técnicas e Habilidades.** 2008. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

2. Bibliografia que aborda o Baixo contínuo

2.1. Práticas Interpretativas

2.1.1. Música colonial e imperial

Livros publicados:

FAGERLANDE, Marcelo. **O Baixo contínuo no Brasil – Os tratados em português (1751-1851).** Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2011.

Teses e dissertações:

FAGERLANDE, Marcelo. **O Baixo Contínuo no Brasil: a contribuição dos tratados em língua portuguesa.** 2002. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BESSA, Robson. **O Baixo contínuo no "officio de defuntos" de Lobo de Mesquita.** 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MÚSICA ESTRANGEIRA

1. Bibliografia que aborda o Cravo e instrumentos de teclado

1.1. História

Livros Publicados:

BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar o teclado. Carl Phillip Emanuel Bach.** Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

FAGERLANDE, Marcelo (Org.). **Métodos e Tratados de Teclado. Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau.** Marcelo Fagerlande (org.). Tradução de Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira, Ana Cecilia Tavares, Maria Aida Barroso e Clara Albuquerque. Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ, 2013.

1.2. Práticas Interpretativas

Teses e dissertações:

PERSONE, Pedro. **A interpretação das obras 'non mesures' para cravo, explicadas segundo as leis da retórica.** 1996. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GATTI, Patricia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733).** 1997. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HORA, Edmundo Pacheco. **As obras de Froeberger no contexto da afinação mesotônica.** 2004. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROCHA, Darwin Ronconi da. **Cravo bem explicado: aspectos da performance cravística.** 2005. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TAVARES, Ana Cecilia. **Os prelúdios non mesurés para cravo no século XVII – ênfase no prelúdio tripartite em ré menor de Louis Couperin.** 2006. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LINARDI, Maria Eugenia. **As Pièces de Clavecin en Concert de Jean-Philippe Rameau e a escrita para cravo obbligato na França no início do século XVIII.** 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

PORTO JUNIOR, Delphim Rezende. **Girolamo Diruta il transilvano : diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado : um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII.** 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ZUMPARNO, Nívia Gasparini. **Os parâmetros expressivos na execução ao cravo e suas abordagens: um estudo sobre a expressividade cravística.** 2013. Tese

(Doutorado em Cravo) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

OLIVEIRA, Sergio de Carvalho. **Aspectos de linguagem organística em Das Wohltemperierte Clavier - 'O cravo bem temperado' - Estilo antigo e temperamento moderno.** 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAVAN, Beatriz Carneiro. **Aspectos da prosódia da língua francesa e sua influência nos quatro livros para cravo de François Couperin.** 2015. Tese (Doutorado em Cravo) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

2. Bibliografia que aborda o Baixo contínuo

2.1. Práticas Interpretativas

Livros publicados:

DIAS, Gustavo A. **Tratados portugueses de baixo contínuo: A influência de Francesco Gasparini.** UE: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

Teses e dissertações:

ALMEIDA, Eduardo Antonello Lavigne de. **L'Armonico Pratico Al Cimbalo de Francesco Gasparini e métodos posteriores sobre o baixo contínuo: uma análise comparativa.** 2012. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CALLONI, Tatiane Marques. **O baixo contínuo segundo Agazzari: tradução de um tratado italiano de música do século XVII através da Abordagem Funcionalista e da Linguística de Corpus.** 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

DIAS, Gustavo Angelo. **Um estudo comparativo entre Francesco Gasparini e os tratadistas portugueses do baixo contínuo.** 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

DIAS, Gustavo Angelo. **O papel do contraponto no desenvolvimento da harmonia: uma abordagem a partir do baixo contínuo italiano no século XVII.** 2015. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LAMEIRA, Vanessa Silva Monteiro. **Regras de Acompanhar para Cravo ou Orgão (1758), de Alberto José Gomes da Silva: Proposta de edição anotada.** 2013. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus.

MORAIS, Guilherme de. **Realização de baixos em modinhas do "Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores", editado por F. D. Milcent e P. A. Marchal - Lisboa, 1792-1797.** 2009. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NEVES, Marcus Vinicius Sant Anna Held. **Francesco Geminiani (1687-1762): comentários e tradução da obra teórica completa**. 2017. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RAMOS, Rafael R. **Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção**. 2014. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSA, Stella Jocelina Almeida. **Teoria e pratica do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J. S. Bach**. 2007. Dissertação (Mestrado em Cravo) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Referências

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Disponível em: <<http://bdtb.ibict.br/vufind/>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMG. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFPR. Disponível em: <https://www.portal.ufpr.br/teses_acervo.html>. Acesso em 27 jun. 2019.

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. Disponível em: <<http://www.theses.usp.br/?lang=pt-br>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Catálogo de Teses e Dissertações (CAPES). Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>. Acesso em 27 jun. 2019.

CERQUEIRA, D. L. **Levantamento de Teses e Dissertações sobre o Ensino da Performance Musical – 2015**. Disponível em <<http://musica.ufma.br/ensaio/trab/levepm2015.pdf>>. São Luís: ENSAIO, 2015. Acesso em 27 jun. 2019.

Minerva (Teses e Dissertações) UFRJ. Disponível em: <<https://minerva.ufrj.br/F?RN=172734516>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Repositório de Teses e Dissertações UDESC. Disponível em: <<http://tede.udesc.br>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Repositório da Produção Científica e Intelectual da UNICAMP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Repositório da UFG. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Repositório Institucional UNESP. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br>>. Acesso em 27 jun. 2019.

Trabalhos Finais UNIRIO. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/trabalhos-finais>>. Acesso em 27 jun. 2019.

¹ A primeira pós-graduação em cravo foi aberta na UNICAMP: o mestrado em 1989 e o doutorado em 2000; seguida da UFRJ, que abriu o mestrado em cravo em 2003.

² A saber: UNICAMP, UFRJ, UNIRIO, USP, UFPR, UDESC, UFG, UFMG, UEA.

Cravo brasileiro: uma discografia

Maria Aida Barroso
Universidade Federal de Pernambuco
maidabarroso@gmail.com

Resumo: Esta discografia surge a partir de desdobramentos das discussões realizadas no âmbito da XV Semana do Cravo. Dentre os trabalhos apresentados, verificamos uma ampla variedade de contextos musicais em que o cravo esteve presente na música brasileira. Em um breve levantamento, pudemos verificar sua presença ramificada na música de concerto, em especial na música colonial e na música dos séculos XX e XXI, em releituras da música regional ou de tradição oral e no universo da música popular, da MPB ao jazz instrumental. Foram identificadas gravações realizadas por cravistas e também por pianistas / tecladistas das mais diversas formações, demonstrando a riqueza de possibilidades do instrumento nas mais diversas combinações timbrísticas.

Palavras-chave: Cravo. Discografia. Música colonial. Música brasileira.

Brazilian harpsichord: a discography.

Abstract: This discography arises from unfolding discussions held during the XV Semana do Cravo (Harpsichord Week). Among the works presented, we verified a wide variety of musical contexts in which the harpsichord was present in Brazilian music. In a brief survey, we were able to verify its branching presence in concert music, especially in colonial music and 20th and 21st century music, in regional or folk music and in the universe of popular music, from MPB to instrumental jazz. Recordings were made by harpsichordists and also by pianists / keyboardists of the most different education, demonstrating the wealth of possibilities of the instrument in the most diverse tone-colour combinations.

Keywords: Harpsichord. Discography. Colonial music. Brazilian music.

A XV Semana do Cravo, realizada em 2018 trouxe em sua programação apresentações de trabalhos que traçaram um panorama da produção de pesquisa sobre o cravo no Brasil, com destaque para a sua presença nas diferentes vertentes musicais do século XX. Dentre os desdobramentos possíveis dessas discussões, surgiu a proposta do levantamento da produção discográfica do instrumento por artistas brasileiros, com repertório nacional, desenvolvida no país.

Para isso foi realizada, num primeiro esforço, uma busca online em páginas dedicadas ao compartilhamento de catálogos e discografias. Através do cruzamento de palavras-chave como “cravo”, “música brasileira”, “gravação”, “CD”, “LP”, entre outras, encontramos uma quantidade considerável de gravações com o instrumento. Esse levantamento foi possível graças ao trabalho de colecionadores que disponibilizaram seus catálogos pessoais em sites como Discos do Brasilⁱ, PQP Bachⁱⁱ, Discoteca Públicaⁱⁱⁱ, Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)^{iv}, sites de compartilhamento como Discosgs^v, além de páginas oficiais de artistas^{vi}, gravadoras e distribuidoras^{vii}. Importante também destacar o

trabalho de Patrícia Gatti (2014) com o cravo na música popular, fonte de informações sobre muitas das gravações aqui listadas e fundamental na condução de nosso olhar para esta discografia.

Este levantamento evidenciou a plena ramificação do instrumento em diferentes contextos musicais, figurando em gravações de música brasileira desde 1966^{viii}. Com relação aos gêneros, identificamos sua presença em três grandes blocos: música de concerto, música popular e música regional (ou de tradição oral).

Na música de concerto, sua presença se dá em gravações de obras do período colonial, com destaque para peças solo e no acompanhamento de modinhas. Foram identificadas também gravações em que o cravo figura no conjunto orquestral realizando baixo contínuo. Ainda neste bloco destacam-se as obras escritas originalmente para o instrumento por importantes compositores brasileiros dos séculos XX/XXI.

Na música popular, o instrumento aparece como uma evidente opção pelo timbre “exótico” no rock progressivo / psicodélico de meados dos anos 60/70, no jazz instrumental e na MPB. Segundo Gatti,

“[...] a sonoridade do cravo vinha divulgada em muitas gravações de álbuns das bandas musicais de amplo reconhecimento de público do período, seja por breves melodias, em arranjos camerísticos reproduzindo um ambiente com ideias musicais que remetiam ao colorido timbrístico do barroco, ou nas proposições de elementos exóticos.” (GATTI, 2014 p. 154)

Um outro conjunto de gravações em que o cravo é amplamente utilizado é o que se refere à música regional ou de tradição oral. Nesse conjunto, o instrumento aparece em adaptações / arranjos, valorizando principalmente as combinações de timbres com a rabeça e a viola caipira (sertaneja), servindo ainda como inspiração para a produção de música de concerto, o que pode ser observado na música Armorial e suas influências.

Pode-se notar ainda que os três conjuntos se interpenetram, fechando um círculo de interrelações entre os gêneros em que o cravo aparece como fio condutor, retomando as combinações timbrísticas já presentes desde o período colonial (cravo e viola no acompanhamento de modinhas), possibilitando novas combinações instrumentais e ampliando sua ramificação na música brasileira.

Para esta compilação, os diferentes gêneros foram assim subdivididos, em conformidade com classificações existentes em outros arquivos consultados: Música de concerto, Música Colonial, Música dos séculos XIX, XX e XXI, Música instrumental brasileira (jazz / pop / rock / choro, etc), MPB, Tradição oral / Regional / Folk, Ópera. Não entramos no mérito da utilização de cravo acústico ou do som sintetizado, assim como o uso

de espineta ou outros instrumentos “irmãos”, deixando aqui a sugestão de uma pesquisa sobre os instrumentos utilizados nos estúdios.

Nesta listagem são citadas apenas as faixas em que o cravo aparece em cada CD ou LP. O repertório é apresentado da seguinte maneira: nome do autor (arranjador) em negrito, seguido do(s) título(s) da(s) obra(s) em caixa alta. Os movimentos, quando há, vêm em itálico e separados por traços. As obras vêm separadas por barra.

Além dos cravistas, procuramos listar os músicos que participam das faixas selecionadas visando um breve panorama das combinações instrumentais possíveis com o cravo. No entanto os registros mais antigos não costumavam trazer a listagem completa dos músicos participantes impossibilitando informações mais exatas.

Nas fichas técnicas aparecem músicos, cravistas ou pianistas / tecladistas das mais diferentes formações. O quadro 1 abaixo traz um pequeno resumo da participação desses músicos nas gravações:

Quadro 1. Cravistas, pianistas e tecladistas nas gravações

Cravistas que gravaram obras originalmente escritas para o instrumento		
Obras solo ou camerísticas dos séculos XX e XXI	Helena Jank [Hollnagel], Marcelo Fagerlande, Patrícia Gatti, Rosana Lanzelotte	
Ópera	Fernando Cordella	
Música Colonial	Modinhas	Ciléia Ognibene, Rosane Almeida, Marcelo Fagerlande, Maria Aida Barroso
Música do século XIX	Solo	Marcelo Fagerlande, A. C. Magalhães, Maria Eugênia Sacco, Ladson Matos
	Orquestra	Ingrid Müller Seraphim, Elisa Freixo, Alessandro Santoro, Beatriz Pavan, Stella Almeida, Eriberto Carvalho
Cravistas que tocaram adaptações / arranjos / MPB / Folk:		
Música popular	Patrícia Gatti, Marcelo Fagerlande, Rosana Lanzelotte, Antônio Carlos de Magalhães	
Música regional / Folk	Patrícia Gatti, Terezinha Saghaard, Antônio Carlos de Magalhães, Eriberto Carvalho	
Pianistas / tecladistas que gravaram ao cravo:		
Tom Jobim, Sérgio Mendes, Lafayette, Luiz Eça, Radamés Gnattali, Wagner Tiso, Zé Rodrix, Ian Guest, João Donato, Cristóvão Bastos, César Camargo Mariano, Arthur Moreira Lima, André Mehmani		

Evidentemente a discografia dos cravistas brasileiros abrange a gravação de obras de outras nacionalidades que, no entanto, não fazem parte deste levantamento. Dentre elas, podemos destacar a presença de J. S. Bach em interpretações de Helena Jank (Variações Goldberg), Maria Lucia Nogueira (Partitas / Invenções a 2 e 3 vozes), Ana Cecilia Tavares e Marcelo Fagerlande (A Arte da Fuga / Concerto de Brandenburgo nº 6 e Concerto em dó maior para 2 cravos), além gravações de obras diversas por Roberto de Regina, Ana Cecilia Tavares, Edmundo Hora, Marcelo Fagerlande, Pedro Persone, Regina Schlochauer e Rosana Lanzelotte.

Este trabalho, longe de ser um levantamento exaustivo, surge como uma proposta inicial para a catalogação da discografia do cravo na música brasileira, estando em aberto para contribuições e complementos.

Cravo brasileiro: uma discografia

ANO	1966	CRAVISTA	?
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	RONNIE VON (incluindo Meu Bem – Girl)		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Polydor		
REPERTÓRIO	Lennon e McCartney, com versão de Fred Jorge (arranjo de Damiano Cozzella): MINHA CRENÇA (FOR NO ONE)		
ANO	1967	CRAVISTA	Tom Jobim
OUTROS MÚSICOS	Orquestra de cordas, flauta, flautim, trombone, violão		
TÍTULO DO LP	WAVE – Tom Jobim		
GÊNERO	Instrumental brasileira (jazz)		
GRAVADORA / SELO	A&M Records/Polygram/Philips		
REPERTÓRIO	Tom Jobim: ANTÍGUA		
OBSERVAÇÃO	Relançada em CD em 1986.		
ANO	1967	CRAVISTA	Sergio Mendes
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	FAVORITE THINGS (Sergio Mendes)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (MPB)		
GRAVADORA / SELO	Atlantic		
REPERTÓRIO	Edu Lobo/Capinan: PONTEIO / Caetano Veloso: BOA PALAVRA / Dori Caymmi - Nelson Motta: O MAR É MEU CHÃO		
ANO	1967	CRAVISTA	Lafayette
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO CD/LP	ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Columbia (LP) / Sony Music (CDs)		
REPERTÓRIO	Roberto Carlos: E POR ISSO EU ESTOU AQUI		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1968	CRAVISTA	?
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	PRA GANHAR MEU CORAÇÃO (Wanderlea)		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	CBS		
REPERTÓRIO	Roberto Carlos e Erasmo Carlos: CANÇÃO DE ENGANAR UM CORAÇÃO		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1968	CRAVISTA	?
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	ESPECIAL (Renato e seus Blue Caps)		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	CBS		
REPERTÓRIO	Gileno de Azevedo (Leno): Não Vou Me Humilhar Por Você / Paulo César Barros e Gileno de Azevedo (Leno): Porque eu te amo		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1968	CRAVISTA	?
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	NARA LEÃO 1968		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Philips		
REPERTÓRIO	Caetano Veloso e Torquato Neto (arr. Rogério Duprat): DEUS VOS SALVE A CASA SANTA		
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD em 2002 pela Mercury		
ANO	1968	CRAVISTA	Paulo Herculano ?
OUTROS MÚSICOS	Grupo Musikantiga / Gal Costa: vocal		
TÍTULO DO LP	CAETANO VELOSO – 1968		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Philips		
REPERTÓRIO	Caetano Veloso e Rogério Duarte: ANUNCIAÇÃO / Caetano Veloso e Perinho Albuquerque: CLARA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1968	CRAVISTA	Luiz Eça e Radamés Gnattali
OUTROS MÚSICOS	Não listados.		
TÍTULO DO LP	OS 6 MAIS NUMA IMAGEM BARROCA		
GÊNERO	Instrumental brasileira (MPB / Bossa Nova)		
GRAVADORA / SELO	CBS		
REPERTÓRIO	Chico Buarque: CAROLINA / Johnny Alf: EU E A BRISA / Chico Buarque: MORENA DOS OLHOS D'ÁGUA / Chico Buarque: REALEJO / Milton Nascimento, Fernando Brant: TRAVESSIA / Lenita Eça, Luiz Eça: OFERENDA / Sidney Miller: O CIRCO / Chico Buarque: COM AÇÚCAR, COM AFETO / Nelson Motta, Dori Caymmi: O CANTADOR / Luiz Eça, Aloysio de Oliveira: IMAGEM / Chico Buarque, Toquinho: LUA CHEIA / Sidney Miller: A PRAÇA		

OBSERVAÇÃO			
ANO	1968	CRAVISTA	Clélia Ognibene
OUTROS MÚSICOS	Priscilla Rocha Ferreira: soprano / Lenir Siqueira: flauta / Antonio de Pádua Guerra Vicente: violoncelo / George Kiszely: maestro		
TÍTULO DO LP	DO TEMPO DO IMPÉRIO (Collegium Musicum da Rádio do MEC)		
GÊNERO	Música do Brasil Imperial (Modinhas e Lundus)		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	<p>Januário da Silva Arvelos (Rio de Janeiro, c. 1790 – c. 1844): DONZELA POR PIEDADE NÃO PERTUBES / Anônimo: SI TE ADORO / MONTENERA / Padre Telles (Bahia, c.1800 – Rio de Janeiro, c.1860): EU NÃO GOSTO DE OUTRO AMOR (lundú baiano) / Anônimo: GAVOTTE / CAXUXA E MIUDINHO [Colhida em S. Paulo por Spix e Martius. Texto: Tomaz Antônio Gonzaga] / ACASO SÃO ESTES /</p> <p>Anônimo: VEM A MEUS BRAÇOS / SORONGO (dança brasileira de salão, séc. XIX) / Januário da Silva Arvelos (Rio de Janeiro, c. 1790 – c. 1844): QUE NOITES EU PASSO / Padre Telles (Bahia, c.1800 – Rio de Janeiro, c.1860): EU TENHO NO PEITO / Anônimo: LUNDUM</p>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1970	CRAVISTA	Wagner Tiso / Zé Rodrix
OUTROS MÚSICOS	Frederyko e Tavito: guitarra, voz / Luiz Carlos Alves: baixo / Wagner Tiso: órgão, voz / Zé Rodrix: organ, voz e triângulo / Robertinho Silva e Naná Vasconcelos: percussão		
TÍTULO DO LP	SOM IMAGINÁRIO		
GÊNERO	Rock (psicodélico)		
GRAVADORA / SELO	EMI		
REPERTÓRIO	Marco Antonio e Zé Rodrix : POISON		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1970	CRAVISTA	?
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	MÁQUINA VOADORA (Ronnie Von)		
GÊNERO	Rock (psicodélico)		
GRAVADORA / SELO	Polydor		
REPERTÓRIO	Ronnie Von : CONTINENTES E CIVILIZAÇÕES / TEMA DE ALESSANDRA / VOCÊ DE AZUL		
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD em 2007 pela Mercury		
ANO	1970	CRAVISTA	?
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	SOCIEDADE DA GRÃ-ORDEM KAVERNISTA APRESENTA SESSÃO DAS 10 (Raul Seixas)		
GÊNERO	MPB (rock)		
GRAVADORA / SELO	CBS		
REPERTÓRIO	Edy : EU NÃO QUERO DIZER NADA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1970	CRAVISTA	Wagner Tiso
OUTROS MÚSICOS	O Terço		
TÍTULO DO LP	MARCOS VALLE		
GÊNERO	MPB / Regional		
GRAVADORA / SELO	LITA		
REPERTÓRIO	Marcos Valle : SUÍTE IMAGINÁRIA - <i>Canção – Corrente – Toada – Dança</i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1971	CRAVISTA	Dom Salvador
OUTROS MÚSICOS	Dom Salvador: órgão / Marcos Valle: voz e piano / Capacete: baixo elétrico / Robertinho Silva: bateria		
TÍTULO DO LP	GARRA (Marcos Valle)		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Odeon		
REPERTÓRIO	Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle : JESUS, MEU REI		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1971	CRAVISTA	Luiz Eça ?
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	NARA LEÃO - Dez anos depois		
GÊNERO	MPB (bossa nova)		
GRAVADORA / SELO	Polydor		
REPERTÓRIO	Carlos Lyra e Vinícius de Moraes : MINHA NAMORADA / PRIMAVERA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1971	CRAVISTA	Cristóvão Bastos
OUTROS MÚSICOS	Não listados		
TÍTULO DO LP	PAULINHO DA VIOLA		
GÊNERO	MPB (samba)		
GRAVADORA / SELO	Odeon		
REPERTÓRIO	Paulinho da Viola : PARA VER AS MENINAS		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1972	CRAVISTA	João Donato
OUTROS MÚSICOS	Dom Um Romão: percussão / Sivuca: violão / Mauricio Smith: flauta		
TÍTULO DO LP	DOM UM ROMÃO – 1972		
GÊNERO	Instrumental brasileira		

GRAVADORA / SELO	Muse Records
REPERTÓRIO	Dom Um Romão: FAMILY TALK
OBSERVAÇÃO	
ANO	1972 CRAVISTA Marcos Valle
OUTROS MÚSICOS	Paulo Guimarães: flauta / Frederica (Frederico de Oliveira) e Sérgio Hinds: guitarra / Cesar de Mercês: baixo elétrico / Marcos Valle: piano / Robertinho Silva: bateria / Vinícius Cantuária: percussão
TÍTULO DO LP	VENTO SUL (Marcos Valle)
GÊNERO	MPB
GRAVADORA / SELO	Odeon
REPERTÓRIO	Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle: DEMOCÚSTICO
OBSERVAÇÃO	
ANO	1972 CRAVISTA Wagner Tiso (1) e Tenório Júnior (2)
OUTROS MÚSICOS	Beto Guedes, Hélcio Milito e Robertinho Silva: efeitos, percussão / Danilo Caymmi: flauta / Joyce Moreno: voz / Lô Borges: baixo elétrico / Nelson Angelo: violão e voz / Toninho Horta: piano e órgão / Novelli: baixo elétrico e voz
TÍTULO DO LP	NELSON ANGELO E JOYCE
GÊNERO	MPB
GRAVADORA / SELO	Odeon/EMI
REPERTÓRIO	Nelson Angelo: COMUNHÃO / Joyce Moreno e Ronaldo Bastos: MEUS VINTE ANOS
OBSERVAÇÃO	Relançado em 2002 como CD na série "Odeon 100 Anos", supervisionada por Charles Gavin.
ANO	1972 CRAVISTA César Camargo Mariano
OUTROS MÚSICOS	Não listados
TÍTULO DO LP	ELIS -1972
GÊNERO	MPB
GRAVADORA / SELO	Phillips
REPERTÓRIO	Zé Rodrix e Tavito: CASA NO CAMPO / Milton Nascimento e Ronaldo Bastos: CAIS
OBSERVAÇÃO	
ANO	1973 CRAVISTA Ian Guest
OUTROS MÚSICOS	Alem Terra: contrabaixo e voz / Bill: percussão / Jorge Amidem: guitarra 12 cordas / Luiz Junior: voz
TÍTULO DO LP	KARMA (Jorge Amidem, Luiz Junior e Alem Terra)
GÊNERO	MPB
GRAVADORA / SELO	RCA Victor
REPERTÓRIO	Jorge Amidem: TRIBUTO AO SORRISO
OBSERVAÇÃO	
ANO	1973 CRAVISTA Cristóvão Bastos
OUTROS MÚSICOS	Copinha (Nicolino Cópia): flauta / Dininho (Horondino Reis da Silva): ritmo e baixo elétrico / Elizeu Felix, Elton Medeiros e Juquinha: ritmo / Paulinho da Viola: voz e cavaquinho
TÍTULO DO LP	NERVOS DE AÇO (Paulinho da Viola)
GÊNERO	Música Popular (vocal)
GRAVADORA / SELO	EMI
REPERTÓRIO	Paulinho da Viola: NÃO LEVE A MAL
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD em 1996.
ANO	1974 CRAVISTA César Camargo Mariano
OUTROS MÚSICOS	Elis Regina: voz / César Camargo Mariano: teclados / Natan Marques: guitarra / Luizão Maia: baixo elétrico / Toninho Pinheiro: bateria
TÍTULO DO LP	ELIS – 1974 (Elis Regina)
GÊNERO	MPB
GRAVADORA / SELO	CBD-Phonogram / Philips
REPERTÓRIO	João Bosco e Aldir Blanc: CAÇA À RAPOSA
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD em 1998 em caixa com os 21 discos que a cantora gravou na Philips.
ANO	1975 CRAVISTA Dolores Portella
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Armorial: Regência Cussy de Almeida
TÍTULO DO CD/LP	ORQUESTRA ARMORIAL
GÊNERO	Instrumental brasileira (Armorial)
GRAVADORA / SELO	Continental
REPERTÓRIO	Cussy de Almeida: NORDESTINADOS (para cravo solo)
OBSERVAÇÃO	
ANO	1975 CRAVISTA José Gomes
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Armorial / Regência: Cussy de Almeida
TÍTULO DO LP	CHAMADA (Orquestra Armorial)
GÊNERO	Instrumental brasileira (Armorial)
GRAVADORA / SELO	Continental
REPERTÓRIO	Cussy de Almeida: CIPÓ BRANCO DE MACAPARANA (Moenda do Engenho da Casa Grande) / Clóvis Pereira: CANTIGA / Clóvis Pereira: NO REINO DA PEDRA VERDE
OBSERVAÇÃO	
ANO	1977 CRAVISTA Helena Jank (Hollnagel)
OUTROS MÚSICOS	Sonia Muniz e Fernando Lopes
TÍTULO DO LP	II BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
GÊNERO	Música brasileira Séc. XX
GRAVADORA / SELO	
REPERTÓRIO	Almeida Prado: MACAÍRA ou PESCARIA FANTÁSTICA

OBSERVAÇÃO	
ANO	1978 CRAVISTA Wagner Tiso
OUTROS MÚSICOS	Braz Limongi: oboé / Wagner Tiso: piano / Octávio Burnier Bonfá: guitarra / Luizão Maia: baixo Elétrico / Nelsinho: bateria / Chico Batera e Marku Ribas: percussão / Orquestra de cordas
TÍTULO DO LP	WAGNER TISO - 1978
GÊNERO	Instrumental brasileira
GRAVADORA / SELO	EMI-Odeon
REPERTÓRIO	Wagner Tiso: INDINHA DO BICHINHO
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD em 1994 na série "2 Em Um" ao lado de TREM MINEIRO (1980). Em 2002, relançado na série "Odeon 100 Anos".
ANO	1979 CRAVISTA ?
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Armorial: Regência Cussy de Almeida
TÍTULO DO LP	ORQUESTRA ARMORIAL Nº 4
GÊNERO	Instrumental brasileira (Armorial)
GRAVADORA / SELO	Continental
REPERTÓRIO	Domínio Público [Versão orquestral de Radamés Gnatalli especial para Orquestra Armorial]: MULHER RENDEIRA
OBSERVAÇÃO	
ANO	1979 CRAVISTA Décio Cascapera
OUTROS MÚSICOS	Caetano Einelli, Elias Slon, German Wajnrot, Jorge Izquierdo, Loriano Rabarchi, Oswaldo Sbarro: violino / Alwin Delsner, Michel Verebes: viola de arco / Calixto Corazza, Paulo Taccetti, Shinji Ueda: violoncelo / Gabriel Bahlis: contrabaixo / Dominginhos: acordeom / Francesco Pezzella: corne inglês / Theo de Barros: violão
TÍTULO DO LP	EVOCAÇÃO III - VADICO
GÊNERO	MPB (instrumental)
GRAVADORA / SELO	Eldorado
REPERTÓRIO	Marino Pinto e Vadico: PRECE / Noel Rosa e Vadico: SÓ PODE SER VOCÊ
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD sem data.
ANO	1980 / 95 CRAVISTA Ingrid Müller Seraphim
OUTROS MÚSICOS	Camerata Antiqua de Curitiba / Roberto de Regina: regência
TÍTULO DO LP	
GÊNERO	Música colonial brasileira
GRAVADORA / SELO	
REPERTÓRIO	Luis Álvares Pinto (Recife, 1719-1789): TE DEUM (orquestração completada por Harry Crowl, 1995) - <i>Te Deum / Te Dominum – Tibi Omnes – Sanctus – Te gloriosus – Te martyrum – Patrem imensae – Sanctum quoque – Tu Patris – Tu devicto – Judex crederis – Salvum fac – Per singulos dies – Dignare – Fiat misericórdia – In te Domine</i>
OBSERVAÇÃO	
ANO	1981 CRAVISTA Claudio Nucci
OUTROS MÚSICOS	Nanna Caymmi: voz / Claudio Nucci, vocal, violão Ovation e cravo João Donato: piano elétrico / Marçal: percussão / Paulinho Braga: bateria / Ricardo Silveira: viola Ovation / Zérró Santos: baixo elétrico
TÍTULO DO LP	... E A GENTE NEM DEU NOME (Nanna Caymmi)
GÊNERO	MPB
GRAVADORA / SELO	EMI-Odeon
REPERTÓRIO	Luhli, Lucina e Sonia Prazeres: PRIMEIRA ESTRELA
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD em 2003 na série "2 em 1" ao lado de CHORA BRASILEIRA (1985).
ANO	1982 CRAVISTA Arthur Moreira Lima
OUTROS MÚSICOS	Elomar: viola
TÍTULO DO LP	CONSERTÃO (Elomar)
GÊNERO	Regional
GRAVADORA / SELO	Kuarup Discos
REPERTÓRIO	Elomar: ESTRELA MAGA DOS CIGANOS / NOITE DE SANTO REIS
OBSERVAÇÃO	
ANO	1982 CRAVISTA Luiz Eça
OUTROS MÚSICOS	Orquestra de cordas / Antônio Elmo Bruno: fagote / Dori Caymmi: violão / Jeff Gardner: piano / Dazinho, Luna, Marçal: percussão / Robertinho Silva: bateria
TÍTULO DO LP	DORI CAYMMI - 1982
GÊNERO	MPB
GRAVADORA / SELO	EMI-Odeon
REPERTÓRIO	Dori Caymmi: O HOMEM ENTRE O MAR E A TERRA
OBSERVAÇÃO	Relançado em CD em 1993 na série "2 em 1" ao lado de DORI CAYMMI (1980).
ANO	1983 CRAVISTA Ednardo
OUTROS MÚSICOS	Manassés: guitarra / Zé Américo: acordeom e piano / Jamil Joanes: baixo elétrico / Jorginho do Pandeiro: pandeiro / Mamão (Ivan Conti): bateria
TÍTULO DO LP	EDNARDO – 1983 (Ednardo)
GÊNERO	MPB (Frevo canção)
GRAVADORA / SELO	EMI-Odeon
REPERTÓRIO	Ednardo: CAFÉ COM LEITE
OBSERVAÇÃO	
ANO	1984 CRAVISTA Rosane Almeida
OUTROS MÚSICOS	Viviane Freitas e Sandra Lobato: sopranos
TÍTULO DO LP	MODINHAS DO BRAZIL

GÊNERO	Música colonial (Modinhas)		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Autor anônimo do século XVIII: JUNTO DO MONTE / CORILIA QUEM DEIXARA / QUEM ME VIR ANDAR BRINCANDO / DE VIVAS PENAS CERCADO / EU JA ME SINTO MORRER / O MARCIA BELA / QUANDO DE ANARDA O ROSTO VEJO / TU MESMA COM OS TEUS OLHOS / FINGIU-ME ANARDA / FORMOSA ANARDA / ANTES QUISERA QUE A MORTE		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1988	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS	Orquestra de Câmara da Cidade do Rio de Janeiro / Lev Markiz: maestro		
TÍTULO DO CD/LP	CONCERTO EM NOVA FRIBURGO		
GÊNERO	Música brasileira Séc. XX		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Edino Krieger: TRÊS IMAGENS DE NOVA FRIBURGO		
OBSERVAÇÃO	Primeira audição e gravação mundial. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.		
ANO	1991	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS			
TÍTULO DO CD	MARCELO FAGERLANDE NO MUSEU IMPERIAL		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	José Maurício Nunes Garcia (1767-1830): FANTASIA NO 2 / LIÇÕES Nº 11 e 12 * / Luis Alvares Pinto (1719-1779): LIÇÕES DE SOLFEJOS Nºs XXII, XXII e XXIV*		
OBSERVAÇÃO	*Primeira gravação no cravo. CD lançado em 1991, com novas tiragens em 1993, 1996 e 2008 (remasterizado). Primeira gravação de música brasileira de cravo em instrumento original: a espineta Mathias Bostem, de 1785.		
ANO	1997	CRAVISTA	Patricia Gatti
OUTROS MÚSICOS	José Eduardo Gramani: rabeca		
TÍTULO DO CD	MEXERICOS DA RABECA (Duo Bem Temperado)		
GÊNERO	Instrumental brasileira		
GRAVADORA / SELO	Cântaro		
REPERTÓRIO	José Eduardo Gramani: AO COCO DO RIACHÃO / DOBRADINHO / SERESTA (Participação: Ana Salvagni) / SERENO / ANA TERRA / MORENA / MELODIA / CALANGUINHO / MEXERICOS DA RABECA / CARINHOSA / RANCHEIRA / BANHÃO-NHÃO /		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1997	CRAVISTA	Sergio Godoy
OUTROS MÚSICOS			
TÍTULO DO CD	Amazonica (Miguel Kertsman)		
GÊNERO	Instrumental brasileira / regional (folk)		
GRAVADORA / SELO	Sony Classical		
REPERTÓRIO	Tradicional. Reconstrução Cláudio Moura. Adaptação Claudio Moura e Miguel Kertsman: CHEGANÇA. I. Louvação / II. Tempestade / III. Barcarola do ânimo / IV. Despedida		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1997	CRAVISTA	Patricia Gatti
OUTROS MÚSICOS	José Eduardo Gramani, Luiz Henrique Fiaminghi: rabecas / João Carlos Dalgalarrondo: percussão / Valeria Bittar: flauta doce / Ivan Vilela: guitarra de 10 cordas / Isa Taube: voz		
TÍTULO DO CD	ESPIRAL DO TEMPO (Grupo Anima)		
GÊNERO	brasileira de tradição oral / regional (folk)		
GRAVADORA / SELO	MCD World Music – MCD 022		
REPERTÓRIO	José Eduardo Gramani: DEODORA / ALÉM DE OLINDA / Anônimo: TIRANA DA ROSA (tradição oral brasileira)		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1997	CRAVISTA	Antônio Carlos de Magalhães
OUTROS MÚSICOS	Collegium Musicum de Minas		
TÍTULO DO CD/LP	NINGUÉM MORRA DE CIÚME		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Anônimo Jesuítico (Sec. XVIII): DOMINE, QUINQUE TALENTA / José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe, hoje Serro, MG, 1746- Rio de Janeiro, 1805): PROCESSIONE CUM RAMIS BENEDICTU / Anônimo (Séc. XIX): Cego de amor / Anônimo (Séc. XVIII): SONATA "SABARÁ" – <i>Adágio</i> / Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830, Rio de Janeiro, RJ): SOLFEJOS / Anônimo (Séc. XVIII): MARÍLIA TU NÃO CONHECES / Anônimo (Séc. XIX): MINHA LÍLIA / Thomaz Antonio Gonzaga (1744-1810) – atribuída: NO RAGAÇO DA VENTURA / Anônimo (Séc. XIX): CEGO DE AMOR / Anônimo (Séc. XIX): CACHUCHA / Antônio José da Silva (Rio de Janeiro, 1705-Portugal, 1739): DE MIM JÁ NÃO SE LEMBRA / Anônimo (Séc. XVII?): ROMANCE DE MINERVINA / Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1740 – Lisboa, 1800): NINGUÉM MORRA DE CIÚME / Manoel Dias de Oliveira (São José del Rey [Tiradentes], 1735-1813): SURREXIT DOMINUS / Joze de Mesquita (Séc XVIII): JÁ SE QUEBRARÃO OS LAÇOS		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1997	CRAVISTA	Elisa Freixo
OUTROS MÚSICOS	Heitor Hideo Fujinami e Helena Akiko Imasato: Violino / Adriana Holtz: violoncelo / Almir Amarante: contrabaixo / Arcádio Minczuk e Natan Albuquerque Júnior: oboé / Bernardo Toledo Piza e Paulo da Mata: Flauta Transversal Barroca / James Yamauti e Leandro		

	Antonello: Trompa / Celeste Gattai: Soprano / Edineia de Oliveira: contralto / Nelson Campacci: tenor / José Gallisa: Baixo / Vitor Gabriel: regência		
TÍTULO DO CD	MÚSICA DO BRASIL COLONIAL - COMPOSITORES MINEIROS - SÉCULOS XVIII E XIX (Brasilessentia grupo vocal e orquestra)		
GÊNERO	Música colonial brasileira		
GRAVADORA / SELO	Paulus		
REPERTÓRIO	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: LADAINHA EM FÁ – <i>Andante – Andante / RESPONSÁRIO DE SANTO ANTÔNIO – Andante Largo – Allegro (Andante - Moderato) – Allegro / Marcos Coelho Neto: ANTÍFONA CRUCEM TUAM / José Joaquim da Paixão: MOTETO O VERE CHRISTE – <i>Andante ma non molto – Allegro</i></i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1998	CRAVISTA	Rosana Lanzelotte
OUTROS MÚSICOS	Fernando Maciel de Moura *		
TÍTULO DO CD/LP	O CRAVO BRASILEIRO		
GÊNERO	Música do Século XX		
GRAVADORA / SELO	Eldorado		
REPERTÓRIO	Oswaldo Lacerda: SONATA (1975) - <i>Allegro Giusto – Andantino com moto – Allegro Vivo / Antonio Guerreiro: SUITE PARA CRAVO (1998) - <i>Entrada – Forró Urbano* – Cantiga – Ponteado e Bordão / H. Dawid Korenchender: MOMENTOS BRASILEIROS (1991) - <i>Conversa Informal – Folias em Eisenach – Allegro ma non Tropo*</i> / Ernesto Nazareth: BATUQUE (1906) / FON-FON (anterior a 1910) / ESCORREGANDO (s.d)* / ODEON (1910)* / Ernani Aguiar: PEÇAS DE OCASIÃO (1994) - <i>De viola sem rabeca – Allegro – À brasileira – Meio choro – Dobrado (Allegro Moderato) / Caio Senna: CONVULSÕES DELICADAS (1997) / Claudio Santoro: PRELÚDIO nº1 - Lento Expressivo / PRELÚDIO nº7 - Lento (dolce e terno) / PRELÚDIO nº12 - Andante Expressivo</i></i></i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2000	CRAVISTA	Miguel de Olaso
OUTROS MÚSICOS	Ariel Abramovich: Vihuela / Evar Cativiela: Guitarra Renascentista / Miguel de Olaso: Guitarra Barroca / Selene Lara: Voz		
TÍTULO DO CD/LP	MARCELO DELACROIX		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente		
REPERTÓRIO	Elomar Figueira de Mello: ARRUMAÇÃO		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1999	CRAVISTA	Antonio Carlos de Magalhães
OUTROS MÚSICOS	Não listados: Coro, Tiorba, Rabecão e Percussão		
TÍTULO DO CD/LP	SEÑORA DEL MUNDO (Collegium Musicum de Minas)		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO	Sonhos e Sons		
REPERTÓRIO	Manoel Dias de Oliveira (São José del Rey [Tiradentes], 1735-1813): MOTETOS <i>Assumpta Est / Exaltata Est</i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	1999	CRAVISTA	Antônio Carlos de Magalhães
OUTROS MÚSICOS			
TÍTULO DO CD/LP	SONATA 2ª (SABARÁ)		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830, Rio de Janeiro, RJ): FANTASIA 6ª (Método do pianoforte) / Anônimo (Sabará, MG, final do séc. XVIII): SONATA 2ª - <i>Allegro – Adágio – Rondó</i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2000	CRAVISTA	Ana Luisa Lima
OUTROS MÚSICOS	Tom Zé: voz / Nilza Maria: vocal / Carlos Malta: pifanos, flautas e saxofones / Cristina Carneiro: teclados / Jarbas Mariz: bandolim e vocal / Renato Anesi: bandolim, cavaquinho, banjo, viola caipira / Sérgio Caetano: bandolim e vocal / Marcos Prado: guitarra / Gilberto Assis: baixo elétrico / Toninho Ferragutti: acordeom / Bocato: trombone / Guilherme Kastrun: zabumba / Marcos Suzano: percussão		
TÍTULO DO CD	JOGOS DE ARMAR - FAÇA VOCÊ MESMO (Tom Zé)		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Trama		
REPERTÓRIO	Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga: ASA BRANCA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2000	CRAVISTA	Lulu Camargo
OUTROS MÚSICOS	André Abujamra: voz e guitarra / Eduardo cabelo: guitarra / Hugo Hori: guitarra e vocal / Marcos Bowie: vocal / Alexandre Xavier da Cunha e Mayra Moraes de Oliveira Lima: violino / Adriana Schincariol Vercelino: viola de arco / Tereza Cristina Rodrigues Silva: violoncelo / Carneiro Sândalo e James Müller: percussão / Kuki Stolarski: bateria e percussão / Sérgio Bartolo: baixo elétrico / Jorge Mautner: voz		
TÍTULO DO CD/LP	ESTAMOS ADORANDO TÓKIO (Banda Karnak)		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	NET Records		
REPERTÓRIO	André Abujamra e Carneiro Sândalo: JUVENAR / JUVENAR		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2000	CRAVISTA	Alessandro Santoro

OUTROS MÚSICOS	Orquestra Barroca com instrumentos de época. Direção: Luís Otavio Santos / Viviane Casagrande: soprano / Andre Tavares: contratenor / Pedro Couri Neto: tenor / Marcelo Coutinho: barítono		
TÍTULO DO CD/LP	11º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe, 1746- Rio de Janeiro, 1805): MATINAS PARA QUINTA-FEIRA SANTA - <i>Primeiro Noturno</i> – 1. <i>Antífona: Primeira Leitura</i> – 2. <i>Primeiro Responsório</i> – 3. <i>Segundo Responsório</i> – 4. <i>Terceiro Responsório / Segundo Noturno</i> – 1. <i>Leitura</i> – 2. <i>Primeiro Responsório</i> – 3. <i>Segundo Responsório</i> – 4. <i>Terceiro Responsório / Terceiro Noturno</i> – 1. <i>Leitura</i> – 2. <i>Primeiro Responsório</i> – 3. <i>Segundo Responsório</i> – 4. <i>Terceiro Responsório</i>		
ANO	2000	CRAVISTA	Patricia Gatti
OUTROS MÚSICOS	ANIMA - Isa Taube: voz / João Carlos Dalgalarondo: percussão / Luiz Henrique Fiaminghi: rabeca / Paulo Freire: viola caipira / Valéria Bittar: flauta		
TÍTULO DO CD	RUMOS MÚSICAIS 99 - ao vivo - vol. 03		
GÊNERO	Instrumental brasileira / regional (Folk)		
GRAVADORA / SELO	Eldorado/Instituto Itaú Cultural		
REPERTÓRIO	José Eduardo Gramani: DEODORA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2000	CRAVISTA	Patricia Gatti
OUTROS MÚSICOS	Luiz Henrique Fiaminghi: rabeca / Dalga Larrondo: percussão / Valeria Bittar: flauta doce / Paulo Freire: guitarra de 10 cordas / Isa Taube: voz		
TÍTULO DO CD	ESPECIARIAS (Grupo Anima)		
GÊNERO	Instrumental brasileira / regional (Folk)		
GRAVADORA / SELO	MCD World Music – MCD 022		
REPERTÓRIO	Anônimo: TUPINAMBÁ (tradição oral brasileira) / Ivan Vilela: BAIÃOZIM CALUNGO / Anônimo: FOLIAS DE REIS (tradição oral brasileira) / José Eduardo Gramani (1944 – 1998): CRAIÃO / Anônimo: MORENINHA (tradição oral brasileira) / Anônimo: Ó MANA (tradição oral brasileira) / La Rotta (anônimo séc. XIX) / Anônimo: CANTO DAS FIANDEIRAS (tradição oral brasileira) / José Eduardo Gramani (1944 – 1998): GOTEJANDO / Anônimo: LUNDU (recolhido por C. F. P. von Martius no séc. XIX / Solta O Sapo (tradição oral brasileira) / Anônimo: Ay luna (anônimo séc. XVI) / A LUA GIROU (tradição oral brasileira)		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2001	CRAVISTA	Alessandro Santoro
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Barroca com instrumentos de época. Direção: Luís Otavio Santos Rannveig Sif Sigurdardottir: soprano / Paulo Mestre: contratenor / Pedro Couri Neto: tenor / Marcos Loureiro de Sá: barítono		
TÍTULO DO CD/LP	12º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe, 1746- Rio de Janeiro, 1805): <i>MISSA EM MÍ BEMOL MAIOR - Kyrie – Christe – Kyrie – Gloria – Laudamus – Gratias – Domine Deus – Qui Tollis – Suscipe – Qui Sedes – Quoniam – Cum Sanctu Spiritu</i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2001	CRAVISTA	Beatriz Pavan
OUTROS MÚSICOS	Solistas da Fundação Orquestra Sinfônica de Goiânia - Marshal Gaioso: direção musical e pesquisa / Marília Álvares: soprano / Rita Mendonça: mezzo-soprano / Michel Silveira: tenor / Ângelo Dias: barítono / Anderson Rocha e Henrique Douglas: violinos / Gidesmi Alves: violoncelo / Roberson Gonçalves e Rubem Santos: trompas		
TÍTULO DO CD	MISSA EM DÓ MAIOR / CREDO DE SÃO JOSÉ DO TOCANTINS		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO	Prefeitura de Goania		
REPERTÓRIO	Anônimo: MISSA EM DÓ MAIOR - Kyrie eleison (Largo) - Kyrie eleison (Allegro) – Kyrie: Christe eleison – Kyrie eleison (Allegro) – Gloria in excelsis – 6. Domine Deus – Qui sedes – Quoniam – Cum Sancto Spiritu (Largo) – Cum Sancto Spiritu (Allegro) / CREDO DE SÃO JOSÉ DO TOCANTINS - Patrem omnipotentem – Et incarnatus est – Credo: Crucifixus – Et resurrexit – Confiteor – Et exspecto resurrectionem – Et vitam venturi saeculi – Sanctus – Hosanna – Benedictus – Hosanna – Agnus Dei		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2001	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS	Mario Sève: sax tenor e alto, flauta e flautim		
TÍTULO DO CD	BACH E PIXINGUINHA (Marcelo Fagerlande e Mario Sève)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (choro)		
GRAVADORA / SELO	Núcleo Contemporâneo		
REPERTÓRIO	Otávio de Souza e Pixinguinha: ROSA / Benedito Lacerda e Pixinguinha: AINDA ME RECORDO / Pixinguinha: NAQUELE TEMPO / Benedito Lacerda e Pixinguinha: ELE E EU / Pixinguinha: GARGALHADA / Pixinguinha e Vinicius de Moraes: LAMENTOS / Pixinguinha: URUBATÃ / Pixinguinha: SOFRE PORQUE QUERES / Benedito Lacerda e Pixinguinha: UM A ZERO / Pixinguinha e João de Barro (Braguinha): CARINHOSO		
OBSERVAÇÃO	Mais de 15.000 exemplares vendidos		

ANO	2001	CRAVISTA	Kenny Simões (Espineta)
OUTROS MÚSICOS	Eliane Aquino e Keila de Moraes		
TÍTULO DO CD	AS MODINHAS DO BRASIL		
GÊNERO	Música Colonial (Modinhas)		
GRAVADORA / SELO	EDUSP		
REPERTÓRIO	Anônimo: VIDINHA ADEUS (Modinha) / A MINHA NERINA (Modinha) / MINHA MANA ESTOU GOSTANDO (Modinha) / ESTAS LÁGRIMAS SENTIDAS (Modinha) / AUSENTE, SAUDOSO E TRISTE (Modinha) / NÃO PODE A LONGA DISTÂNCIA (Modinha)		
OBSERVAÇÃO	CD que acompanha o livro "As Modinhas do Brasil", de Edilson de Lima, lançado pela Editora da Universidade de São Paulo.		
ANO	2002	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS	Jaques Morelembaum: violoncelo / Dener Campolina: contrabaixo / Jaime Alem: violão 12 cordas / Jota Moraes: piano / Elione Medeiros: fagote		
TÍTULO DO CD	DWITZA (Ed Motta)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (jazz)		
GRAVADORA / SELO	Universal Music		
REPERTÓRIO	Ed Mota: MADAME PELA UMBURGO (No Seu Teatro Dos Olhos)		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2002	CRAVISTA	Tiche Puntoni
OUTROS MÚSICOS	Beatriz Chaves: flauta doce / Eduardo Klein: flautas e viola da gamba soprano / Claudia Habermann: soprano / Paulo Dias: percussão		
TÍTULO DO CD	GRUPO DE MÚSICA HISTÓRICA KLEPSIDRA: MÚSICA PROFANA NO BRASIL (SÉCULOS XVIII E XIX)		
GÊNERO	Música Colonial e Séc. XIX		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Luis Álvares Pinto (Recife, 1719 – 1789): QUATRO LIÇÕES DE SOLFEJO DO "MÚSICO E MODERNO SISTEMA PARA SOLFEJAR SEM CONFUSÃO" (1776) – 1 a 4 / Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830, Rio de Janeiro, RJ): FANTASIA Nº 1 do "Método de Piano-forte" (1821) / Antônio José da Silva (Rio de Janeiro, 1705-Portugal, 1739): CONVIDA, EMBORA CONVIDA / DE MIM JÁ SE NÃO LEMBRA / Antonio Vieira dos Santos (Porto, 1784 – Morretes, PR, 1854): CIFRAS DE MÚSICA PARA SALTÉRIO <i>Solo Inglês – Minuete de Corte – Zabumba Alegre</i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2002	CRAVISTA	Eriberto Carvalho
OUTROS MÚSICOS	Nair Cândia, Jaime Alem, Rafael Pieri, Rômulo Gomes, Tahta Menezes, Viviane Godói: coro / Jaime Alem: violão / Ricardo Amado, Carlos Mendes, Giseli Costa, Iesurainan Lobato, Wagner de Souza: violino / Cecília Mendes, Ivan Zandonade: viola de arco / Márcio Mallard, Marcus Ribeiro: violoncelo / Antônio Arzolla: contrabaixo / Helder Teixeira: flauta / Eliezer dos Santos: oboé / Marcos dos Passos: clarineta / Cosme Silveira: fagote / Eliezer Conrado: trompa / Dona Canô Velloso : Voz		
TÍTULO DO CD	CÂNTICOS, PRECES, SÚPLICAS À SENHORA DOS JARDINS DO CÉU (Maria Bethânia)		
GÊNERO	Música Brasileira séc XIX		
GRAVADORA / SELO	Biscoito Fino		
REPERTÓRIO	Domingos de Faria Machado: NOVENA DE NOSSA SENHORA DA PURIFICAÇÃO <i>Totta Pulchra – Es Lírio</i> / Domínio público: LADAINHA DE NOSSA SENHORA (TRECHO)		
OBSERVAÇÃO	Gravado para angariar fundos para a restauração da matriz de Santo Amaro da Purificação, BA.		
ANO	2003	CRAVISTA	Stella Almeida
OUTROS MÚSICOS	Coral de Câmara de São Paulo e Orquestra Engenho Barroco. / Naomi Munakata: regência		
TÍTULO DO CD	LADAINHAS DE NOSSA SENHORA - VIII		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO	Museu de Mariana		
REPERTÓRIO	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe, 1746- Rio de Janeiro, 1805) – LADAINHA EM SÍ BEMOL MAIOR – <i>Kyrie – Pater de caelis – Sancta Dei Genitrix – Rosa mystica – Consolatrix afflictorum – Regina Angelorum – Agnus Dei</i> / José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita & Gervásio José da Fonseca (Serro, 1870-1914): LADAINHA EM LÁ MENOR - <i>Kyrie – Salus infirmorum – Regina Angelorum – Agnus Dei</i> / Jerônimo de Souza (Séc. XVIII): LADAINHA EM SOL MAIOR - <i>Kyrie. Sancta Maria – Mater Christi. Mater Salvatoris – Virgo prudentíssima – Agnus Dei</i> / Francisco de Melo Rodrigues (1786-1844): LADAINHA EM LÁ MENOR - <i>Kyrie – Sancta Maria – Sancta Dei Genitrix – Domus aurea – Consolatrix afflictorum – Regina Angelorum</i> / Anônimo (Séc. XVIII) – LADAINHA EM RÉ MAIOR A TRÊS VOZES – <i>Kyrie</i>		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2004	CRAVISTA	Fernando Cordella
OUTROS MÚSICOS	Coral Porto Alegre / Adriana Deffenti: meio-soprano / Kiko Ferraz: baixo / Nei Lisboa: tenor / Norma Holtz Rodrigues: harpa / Guenter Andreas: percussão sinfônica / Fernando Pezão: caixa / Evandro Matte: trompete / Julio Rizzo: trombone / Nico Nicolaiewsky: piano e tenor / Rafael Loro, Rodrigo Bustamante: violino / Luciano Gatelli: viola de arco / Rodrigo Silveira: violoncelo / Luciano dal Molin: contrabaixo		
TÍTULO DO CD	AS SETE CARAS DA VERDADE - Ópera cômica em quadrinhos (Nico Nicolaiewsky)		
GÊNERO	Ópera		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente		
REPERTÓRIO	Nico Nicolaiewsky: Assassinato / Confissão / Desespero / Destino / Tempestade / Areia		

	movediça / Assassinato 2 / Assassinato 3 / Assassinato 4 / Confissão 2 / A resposta		
OBSERVAÇÃO	O CD vem acompanhado de um libreto em quadrinhos e de um segundo CD com o playback.		
ANO	2004	CRAVISTA	Heloísa Fernandes
OUTROS MÚSICOS	Claudio Cruz: violino / Alceu Reis: violoncelo		
TÍTULO DO CD/LP	FRUTO (Heloísa Fernandes)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (jazz)		
GRAVADORA / SELO	Maritaca		
REPERTÓRIO	Heloísa Fernandes: CRIANÇA		
OBSERVAÇÃO	Obra gravada em estúdio. Fernandes faz um dueto de cravo e piano.		
ANO	2004	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS			
TÍTULO DO CD	MARISA REZENDE – MÚSICA DE CÂMARA		
GÊNERO	Música brasileira Séc. XX		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Marisa Rezende: ELOS (1995) , para cravo solo		
OBSERVAÇÃO	Gravação ao vivo realizada na Hochschule für Musik Karlsruhe, em 2000. Coleção "Música de Câmara Brasileira", realizada pelo Laboratório de Acústica Musical e Informática ECA/USP, 2004.		
ANO	2004	CRAVISTA	Philippe Baden Powell (?)
OUTROS MÚSICOS	Duani Martins: bateria e cavaco / Layse Sapucahy, Cidinho Moreira, Pretinho da Serrinha, Maninho e Nenê Brown: percussão / Mauro Berman: baixolão e contrabaixo / Alexandre Vaz e Cláudio Costa: violões / Bocato: trombone / Claudio Faria: trompete / Paulo Oliveira: sax-alto e flauta / Márcio Negri: sax-tenor / Beto Caldas: vibrafone / Juju Gomes, Gabriela Geluda e Patrícia Maia - backing vocals / Helena Imasato, Alexandre Cunha e Ricardo Takahashi: violinos / Glauco Imasato – viola / Gustavo Pinto Lessa - violoncelo		
TÍTULO DO CD	ACÚSTICO MTV (Marcelo D2)		
GÊNERO	RAP		
GRAVADORA / SELO	Epic / Sony Music		
REPERTÓRIO	Marcelo D2: LOADEANDO		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2005	CRAVISTA	Verônica Lapa ?
OUTROS MÚSICOS	Grupo Syntagma,		
TÍTULO DO CD	Miracula		
GÊNERO	Instrumental brasileira (Colonial / Regional)		
GRAVADORA / SELO	LM14, Fortaleza, CE		
REPERTÓRIO	José Joaquim Lobo de Mesquita: SI QUAERIS MIRACULA / Nepomuceno: MINUETO / Liduíno Pitombeira: SUÍTE RUSSANA PARA CRAVO SOLO – Bonhú – Pedras - Ingá – Timbaúba / Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (arr. Liduíno Pitombeira): ESTRADA DE CANINDÉ / Liduíno Pitombeira: SERESTA Nº 9, Op. 83 / João Lira e Nilton Rangel (arr.: Heriberto Porto): PEDRA TERRA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2005	CRAVISTA	Rosana Lanzelotte
OUTROS MÚSICOS	Jota Moraes: vibrafone / David Chew: violoncelo / Mauro Senise: saxofone alto, flautim / Nelson Faria: guitarra / Paulo Russo e Toni Botelho: contrabaixo / Mingo Araújo: percussão		
TÍTULO DO CD	TEMPO CABOCLLO (Mauro Senise convida Jota Moraes)		
GÊNERO	Instrumental brasileira		
GRAVADORA / SELO	Biscoito Fino		
REPERTÓRIO	Cesar Guerra-Peixe: PRELÚDIO (de "Quatro Coisas") / Heitor Villa-Lobos: CHOROS Nº 1		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2005	CRAVISTA	Antônio Magalhães
OUTROS MÚSICOS	Edson Queiróz e Elias Martins de Barros: violinos / William de Barros: viola de arco / Firmino Cavazza Pinto Coelho: violoncelo / Avelar Júnior: contrabaixo / Pablo Castro: piano / Sérgio Aluotto: bateria		
TÍTULO DO CD	RUMOS BRASIL DA MÚSICA - CD 04		
GÊNERO	Instrumental brasileira		
GRAVADORA / SELO	Instituto Itaú Cultural/MCD		
REPERTÓRIO	Kristoff Silva e Makely Ka: A VOLTA BARROCA		
OBSERVAÇÃO	4º de 7 CDs lançados em caixa com mais 2 CDs-livros com produções sonoras baseadas em textos literários, com o título de "Literatura - Áudio ficções".		
ANO	2005	CRAVISTA	Alessandro Santoro
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Barroca com instrumentos de época. Direção: Luís Otavio Santos Karine Serafim: soprano / Pedro Couri Neto: contrateno / Vincent Livre-Picard: tenor / Marcelo Coutinho: barítono		
TÍTULO DO CD	16º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805): MISSA EM FÁ MAIOR – Kyrie – Gloria – Cum Sancto Spiritu – Credo – Et Incarnatus – Et Resurrexit – Sanctus – Sanctus – Benedictus – Agnus Dei / Florêncio José Ferreira Coutinho (Vila Rica, 1750-1819): LAUDATE PUERI DOMINUM		
OBSERVAÇÃO			

ANO	2006	CRAVISTA	Antônio Carlos de Magalhães
OUTROS MÚSICOS	Avelar Júnior: baixo elétrico / Elias Martins de Barros: violino / Firmino Cavazza Pinto Coelho: violoncelo / Kristoff Silva: voz e violão / William Martins de Barros: viola de arco		
TÍTULO DO CD	A OUTRA CIDADE (Makely Ka, Kristoff Silva e Paulo Castro)		
GÊNERO	vocal / instrumental brasileira		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente		
REPERTÓRIO	Kristoff Silva e Makely Ka: A VOLTA BARROCA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2006	CRAVISTA	Terezinha Saghaard
OUTROS MÚSICOS	Ana Cristina Rossetto: flauta doce contralto / Marília Macedo: flauta doce tenor / Abel Vargas: viola da gamba / Dalga Larrondo: caixa do divino, reco-reco / Gisela Nogueira, viola de arame / Heloisa Petri: voz		
TÍTULO DO CD	NA TRILHA DO NOVO MUNDO (rGupo Carmina)		
GÊNERO	Tradição oral / Folk		
GRAVADORA / SELO	CPC-UMES		
REPERTÓRIO	Tradição Oral Potiguar: SEREIA DO MAR / Antônio Vieira dos Santos: CHULA PONTEADA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2006	CRAVISTA	Helena Jank
OUTROS MÚSICOS	Angela Muner: violão		
TÍTULO DO CD	TOCANDYRA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO	Kalamata		
REPERTÓRIO	José Maurício Nunes Garcia: LIÇÕES - I. Andante Moderato – II. Andantino – III. Allegro / Edmundo Villani-Cortes: A FESTA DE TOCANDYRA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2006	CRAVISTA	Maria Aida Barroso
OUTROS MÚSICOS	Doriana Mendes: soprano / Talita Siqueira: contralto / Geilson Santos: tenor / Luiz Kleber Queiroz: barítono / Mario Orlando: viola da gamba		
TÍTULO DO CD	O SACRO E O PROFANO NA MÚSICA DA CORTE DE D. JOÃO VI (Quarteto Colonial)		
GÊNERO	Música Colonial (Modinhas e Lundus)		
GRAVADORA / SELO	Biscoito Fino		
REPERTÓRIO	Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830, Rio de Janeiro, RJ): NO MOMENTO DA PARTIDA / Anônimo (Séc. XVIII): MEU AMOR MINHA SINHA / Joze de Mesquita (Séc XVIII): JÁ SE QUEBRARÃO OS LAÇOS (Moda do Londu) / Joaquim Manuel Gago da Camera (Harmonizado por Sigismund Neukomm): ESTAS LÁGRIMAS SENTIDAS / SE QUERES SABER A CAUSA / Anônimo (Séc. XVIII): É DELÍCIA TER AMOR / Anônimo - Domingos Caldas Barbosa: HOMENS ERRADOS E LOUCOS / Anônimo (Séc. XVIII): MENINA VOCÊ QUE TEM / MARÍLIA TU NÃO CONHECES / Antonio Leal Moreira/Domingos Caldas Barbosa: OS TEUS OLHOS E OS MEUS OLHOS		
OBSERVAÇÃO	Série "A Música na corte de D. João VI", realizada pela Prefeitura do Rio de Janeiro em comemoração aos 200 anos da vinda da corte portuguesa para o Brasil.		
ANO	2006	CRAVISTA	Alessandro Santoro
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Barroca com instrumentos de época. Direção: Luís Otavio Santos		
TÍTULO DO CD	17º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Pe. João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 – Mariana, 1832): ABERTURA EM RÉ MAIOR		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2007	CRAVISTA	Alessandro Santoro
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Barroca com instrumentos de época. Direção: Luís Otavio Santos		
TÍTULO DO CD	18º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830, Rio de Janeiro, RJ): ABERTURA EM RÉ MAIOR / SINFONIA FÚNEBRE (1790) / OUVERTURE "QUE EXPRESSA RELÂMPAGOS E TROVADAS"		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2007	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS	Mário Sève: flautas e flautim / Rogério Souza: violão / Jorginho Filho: banjo / Dininho: baixo elétrico / Silvério Pontes: bombardino / Cabelinho: reco-reco / Celsinho Silva: pratos e ganzá / Jorginho do Pandeiro: pandeiro / Hércules Pereira Nunes: caixa		
TÍTULO DO CD	CASA DE TODO MUNDO (Mário Sève)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (choro)		
GRAVADORA / SELO	Núcleo contemporâneo		
REPERTÓRIO	Mário Sève: CACO VELHO		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2007	CRAVISTA	Antonio Carlos de Magalhães
OUTROS MÚSICOS			

TÍTULO DO CD	O cravo e a Rosa		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente (Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Belo Horizonte)		
REPERTÓRIO	Pixinguinha: ROSA / Milton Nascimento: CRAVO E CANELA / Tom Jobim: CHOVENDO NA ROSEIRA / Anônimo: ZANGOU-SE O CRAVO COM A ROSA / Chiquinha Gonzaga: Ó ABRE ALAS / Cartola: AS ROSAS NÃO FALAM / Djavan: PÉTALA / Dorival Caymmi: DAS ROSAS / Gilberto Gil: DOMINGO NO PARQUE / Vinicius de Moraes: ROSA DE HIROSHIMA / Anônimo: TIRANA DA ROSA / Anônimo: CIRANDA DA ROSA VERMELHA / Anônimo: RÓSEAS FLORES / SONATA DO ROSÁRIO		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2007	CRAVISTA	Antonio Carlos de Magalhães
OUTROS MÚSICOS	cravo, violino flauta doce, viola caipira guitarra e teclados		
TÍTULO DO CD	ESTRADA REAL DE VILLA RICA (Celso Adolfo)		
GÊNERO	Regional (?)		
GRAVADORA / SELO	Sonhos e Sons		
REPERTÓRIO	BARCAROLA LUSITANA / ESTRADA REAL DE VILLA RICA / CANOA DO GUAICUI / BATUQUE / FUMO PICADO / TERRAS ALTAS DA MANTIQUEIRA / CAMINHO NOVO / CAMINHO VELHO / CATOPE / TROPA / NO CARACA / BATUQUE DE CATAS ALTAS / NO MEIO DA VIAGEM / ESTALAGEM / CEGO DE AMOR / REMANSO DE RIO LARGO / FALIA NA ESTRADA / SERRANO		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2008	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS	Luciana Costa e Silva e Marcelo Coutinho: voz/ Paulo da Mata: flauta clássica/ Marcus Ferrer: viola de arame		
TÍTULO DO CD	MODINHAS CARIOCAS		
GÊNERO	Música Colonial (Modinhas e Lundus)		
GRAVADORA / SELO	Biscoito Fino		
REPERTÓRIO	Candido Ignácio da Silva: LÁ NO LARGO DA SÉ (Lundu brasileiro) / Gabriel Fernandes da Trindade: BATENDO A LINDA PLUMAGEM / Joaquim Manoel Gago da Câmera: SE QUERES SABER A CAUSA - ESTAS LÁGRIMAS* - OUVI MONTES - DESDE O DIA EM QUE EU NASCI (A melancolia)* - VEM CÁ MINHA COMPANHEIRA - NESTES BOSQUES / Anônimo: SI TE ADORO - GRAÇAS AOS CEOS (Lundum) / Gabriel Fernandes da Trindade: QUANDO NÃO POSSO AVISTAR TE / Joaquim Manoel Gago da Câmera: TRISTE COUSA - FOI O MOMENTO DE VER-TE / Candido Ignácio da Silva: HUM SÓ TORMENTO D'AMOR / Gabriel Fernandes da Trindade: ERVA MIMOZA - ADOREI HUM'ALMA IMPURA / Candido Ignácio da Silva: A HORA QUE TE NÃO VEJO / Joaquim Manoel Gago da Câmera: ROXA SAUDADE / Candido Ignácio da Silva: QUANDO AS GLORIAS QUE GOSEI - BUSCO A CAMPINA SERENA / Joaquim Manoel Gago da Câmera: PORQUE ME DISES CHORANDO		
OBSERVAÇÃO	*variações por Marcelo Fagerlande		
OBSERVAÇÃO	Série "A Música na corte de D. João VI", realizada pela Prefeitura do Rio de Janeiro em comemoração aos 200 anos da vinda da corte portuguesa para o Brasil.		
ANO	2008	CRAVISTA	Andre Mehmar
OUTROS MÚSICOS			
TÍTULO DO CD	De árvores e valsas		
GÊNERO	Instrumental brasileira (jazz)		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente/Tratore (Distribuição)		
REPERTÓRIO	Andre Mehmar: Ouro Preto		
OBSERVAÇÃO	Mehmar grava todo o instrumental da faixa com órgão, piano, cravo, sintetizadores, clarineta, baixo elétrico, viola de arco, percussão e vocalizes.		
ANO	2008	CRAVISTA	Marcelo Fagerlande
OUTROS MÚSICOS	Luciana Costa e Silva: meio-soprano / Marcelo Coutinho: barítono/ Marcus Ferrer: viola de arame / Paulo da Mata: flauta		
TÍTULO DO CD	A MÚSICA NA CÔRTE DE DOM JOÃO VI		
GÊNERO	Música Colonial (Modinhas e Lundus)		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	José Mauricio Nunes Garcia: MÉTODO DE PIANOFORTE - LIÇÕES 1, 3, 9, 7 e 12 / BEIJO A MÃO QUE ME CONDENA / NO MOMENTO DA PARTIDA		
OBSERVAÇÃO	Gravado ao vivo no Consulado Geral de Portugal (RJ) e Dell'Arte, em 2008.		
ANO	2008	CRAVISTA	Maria Eugênia Sacco
OUTROS MÚSICOS	Rosemeire Moreira: soprano / Fabiana Portas: mezzo soprano / Eduardo Penha: viola caipira / Edilson de Lima: guitarra francesa e barroca / Celso Cintra: percussão / José Olmiro: viola da gamba		
TÍTULO DO CD	LUNDU DE MARRUÁ, MODINHAS E LUNDUS, séc. XVIII e XIX (Lira D'Orfeo)		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO	Paulus		
REPERTÓRIO	DIZEM QUE SOU BORBOLETA / LUNDU DE MARRUÁ		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2008	CRAVISTA	Rodrigo Teodoro
OUTROS MÚSICOS	Capella Brasílica, (Rodrigo Teodoro ao cravo e direção musical)		
TÍTULO DO CD	MODINHAS		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO	Paulus		

REPERTÓRIO	Anônimo do séc. XVIII: VILÃO DO 7º TOM - CHULA PONTEADA · OS ME DEIXAS - ESTAS LÁGRIMAS SENTIDAS / Colhida em Minas e Goiás por Spix e Martius: UMA MULATA BONITA / Anônimo do séc. XVII: AUSENTE, SAUDOSO E TRISTE / Joze Mauricio (1752-1815): A PAIXÃO QUE SINTO EM MIM / Anônimo do séc. XVIII: VOCÊ SE ESQUIVA EM MIM / Romanceiro da Inconfidência/Cecília Meirelles: O PAÍS DA ARCÁDIA / Anônimo do séc. XVII: MARISÓPOLIS DO 4º TOM / Colhida em S. Paulo por Spix e Martius. Texto: Thomaz Antônio Gonzaga: ACASOS SÃO ESTES / Moda brasileira com acompanhamento de P. A. Marchal: NASCE O SOL / Marília e Dirceu - Thomaz Antônio Gonzaga: VEJO MARÍLIA / José Rodrigues de Jesus: Moda de improviso JÁ GOZEI DA LIBERDADE / Colhida em S. Paulo por Spix e Martius: ESCUTA FORMOSA MÁRCIA / Antônio Joze do Rego, acompanhamento de P. A. Marchal. Texto Domingos Caldas Barbosa: ORA A DEUS SENHORA ULINA / Antonio Joze do Rego: BELO ENCANTO DA MINHA ALMA / Colhida em S. Paulo por Spix e Martius. / Antônio da Silva Leite: LUNDUM Xula carioca		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2009	CRAVISTA	Alessandro Santoro
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Barroca com instrumentos de época. Direção: Luís Otavio Santos Gilzane Castellan: soprano / Pedro Couri Neto: contratenor / Tiago Pinheiro: tenor / Marcelo Coutinho: barítono		
TÍTULO DO CD	20º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	Jerônimo de Souza “Queiroz” (Vila Rica, fl. 1721-1826): SALVE REGINA / VIDE DOMINE, QUONIAM TRIBULOR		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2009	CRAVISTA	Patricia Gatti
OUTROS MÚSICOS	Ricardo Matsuda: violas brasileiras		
TÍTULO DO CD	CONTOS INSTRUMENTAIS		
GÊNERO	Instrumental brasileira		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente		
REPERTÓRIO	Ricardo Matsuda: A FADA E O SACI / A BAILARINA / GIRA E RODA / TEQUILA / O VÔO / MUNDANO – CALEIDOSCÓPIO / PRELÚDIO PARA A DONZELA GUERREIRA / UMA VALSA NAS ESTRELAS / CARTA PRO ZÉ / MAXIXE PRA CHIQUINHA / ALEIJADINHO / TOCATA AO TROVADOR		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2009	CRAVISTA	Rosana Lanzelotte
OUTROS MÚSICOS	Caito Marcondes: percussão / Luís Leite: violão		
TÍTULO DO CD	NAZARETH (Caito Marcondes, Rosana Lanzelotte, Luís Leite)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (choro)		
GRAVADORA / SELO	Biscoito Fino / Biscoito Clássico		
REPERTÓRIO	Ernesto Nazareth: GAROTO (1916) / ESCORREGANDO (1925) / BATUQUE (1901) / ENCANTADOR (1927) / FON-FON (1913) / TENEBROSO (1913) / FURINGA (1898) / DIGO (1900) / ODEON (1910) / CUYUBINHA (1893) / ATREVIDINHA (1889) / Anônimo: LUNDUM		
OBSERVAÇÃO	Neste álbum estão presentes duas faixas inéditas até então: Furinga e Encantador		
ANO	2009	CRAVISTA	Marcelo Jeneci
OUTROS MÚSICOS	John Ulhoa: pandeiro, guitarra, estalos de dedos, órgão / Marcelo Jeneci: órgão / Mariá Portugal: bateria, estalos de dedos / Thiago Braga: baixo elétrico, estalos de dedos / Zélia Ducan: voz, estalos de dedos		
TÍTULO DO CD	PELO SABOR DO GESTO (Zélia Ducan)		
GÊNERO	MPB		
GRAVADORA / SELO	Universal Music		
REPERTÓRIO	Edu Tedeschi e Zélia Ducan: NEM TUDO		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2010	CRAVISTA	Alessandro Santoro
OUTROS MÚSICOS	Orquestra Barroca com instrumentos de época. Direção: Luís Otavio Santos Ludmila Carvalho: soprano / Pedro Couri Neto: contratenor / Tiago Pinheiro: tenor / Marcelo Coutinho: barítono		
TÍTULO DO CD	21º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA DE JUIZ DE FORA		
GÊNERO	Música Colonial		
GRAVADORA / SELO			
REPERTÓRIO	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe, hoje Serro, MG, 1746- Rio de Janeiro, 1805): SALVE REGINA / CONGRATULAMINI MIHI		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2011	CRAVISTA	Rosana Lanzelotte
OUTROS MÚSICOS	David Chew: violoncelo / Mauro Senise: flauta e saxofone alto		
TÍTULO DO CD	AFETIVO (Mauro Senise)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (choro)		
GRAVADORA / SELO	Biscoito Fino		
REPERTÓRIO	Ernesto Nazareth: ATREVIDINHA		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2011	CRAVISTA	Andre Mehmar

OUTROS MÚSICOS	Silvio Mansani: voz		
TÍTULO DO CD	CANTEIRO (CD 2) (Andre Mehmar)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (jazz)		
GRAVADORA / SELO	Estúdio Monteverdi		
REPERTÓRIO	Andre Mehmar e Silvio Mansani: FLORBELA		
OBSERVAÇÃO	Mehmar toca na mesma faixa órgão, cravo, piano, charango e sampler.		
ANO	2011	CRAVISTA	Elizabeth Fadel
OUTROS MÚSICOS	Daniel Migliavacca: bandolim / Toninho Ferragutti: acordeom		
TÍTULO DO CD	DIVERTIMENTO (Daniel Migliavacca e Elizabeth Fadel)		
GÊNERO	Instrumental brasileira (jazz)		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente		
REPERTÓRIO	Claudio Menandro: CAPELINHA / Daniel Migliavacca: PÉ QUENTE / Geraldo Vandré e Hermeto Paschoal: O OVO		
OBSERVAÇÃO	As faixas com cravo foram gravadas em estúdio (2010) enquanto o restante foi gravado ao vivo em agosto de 2010 e fevereiro de 2011, em Curitiba (PR).		
ANO	2016	CRAVISTA	Vitor Araújo
OUTROS MÚSICOS	Lourenço Vasconcelos: Vibrafone / Vitor Araújo: voz, piano, órgão		
TÍTULO DO CD	LEVAGUIÁ TERÊ (Vitor Araújo)		
GÊNERO	Instrumental brasileira		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente		
REPERTÓRIO	Vitor Araújo: CANTO Nº 2 - FAXÁ-GUIÃ		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2016	CRAVISTA	Ladson Matos
OUTROS MÚSICOS	Direção musical: Sérgio Dias		
TÍTULO DO CD/LP	O AMBIENTE MUSICAL DE LUIZ ÁLVARES PINTO		
GÊNERO	Música colonial brasileira		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente / Funcultura / PE		
REPERTÓRIO	Luiz Álvares Pinto: LIÇÕES DE SOLFEJO – Muzica e Moderno Systema para Solfejar (1776) – 1 a 25		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2016	CRAVISTA	Patricia Gatti
OUTROS MÚSICOS	Ricardo Matsuda		
TÍTULO DO CD	O CRAVO E A ROSA		
GÊNERO	Instrumental brasileira (MPB)		
GRAVADORA / SELO	Produção Independente		
REPERTÓRIO	Dorival Caymmi: CANOEIRO / Milton Nascimento/Fernando Brant: MILAGRE DOS PEIXES / Tradicional: A LUA GIROU/ VIVA O SOL, VIVA A LUA / Fernando Brant e Tavinho Moura: PAIXÃO E FÉ / Baden Powell e Vinicius de Moraes: SAMBA EM PRELÚDIO / Chico Buarque e Edu Lobo: BEATRIZ / Tom Jobim: TEMA DE AMOR PARA GABRIELA / Guinga e Paulo César Pinheiro: SENHORINHA / Tradicional: CRAVO E A ROSA / Hermeto Paschoal: SÃO JORGE		
OBSERVAÇÃO			
ANO	2017	CRAVISTA	Andre Mehmar
OUTROS MÚSICOS	Carlos Aguirre: voz e baixo fretless / Juan Quinteiro: voz, violão e charango		
TÍTULO DO CD	SERPENTINA		
GÊNERO	Instrumental brasileira		
GRAVADORA / SELO	Estúdio Monteverdi		
REPERTÓRIO	Andre Mehmar: ENTRE RIOS		
OBSERVAÇÃO	Mehmar toca na mesma faixa cravo, piano e sintetizador.		

Referências

GATTI, Patrícia. **Cravo Caboclo. Uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso.** Tese de Doutorado. Campinas: IA – UNICAMP, 2014.

ⁱ KFOURI, Maria Luiza. **Discos do Brasil.** Banco de Música Serviços de Comunicação e Cultura Ltda, 2005. Disponível em <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/> (Acessado em 20 jun 2019).

ⁱⁱ Disponível em <http://pqpbach.sul21.com.br/>.

ⁱⁱⁱ Disponível em <http://www.discotecapublica.com.br>.

^{iv} Disponível em: <https://immub.org>.

^v Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/.

^{vi} Dentre as quais podemos citar: Nara Leão [<http://www.naraleao.com.br>], Rosana Lanzelotte [<http://lanzelotte.com>], Marcelo Fagerlande [www.marcelofagerlande.com.br].

^{vii} TRATORE [<https://tratore.com.br>].

^{viii} Data da primeira gravação identificada nesta pesquisa.

Cravo Brasileiro, com certeza

Rosana S. G. Lanzelotte
Instituto Musica Brasilis
(rosana@musicabrasilis.org.br)

Carlo V. Arruda
Universidade Estadual de Campinas
(carloarruda1@gmail.com)

Resumo: Este artigo tem como objetivo enumerar, de forma não exaustiva, as obras de compositores brasileiros dedicadas ao cravo solo nos séculos 20 e 21. Foram explicitados os diferentes contextos em que as peças foram compostas, notando-se que a colaboração entre compositores e intérpretes contribuiu para motivar a criação de obras para o instrumento. Apontou-se ainda as raras pesquisas voltadas à utilização do cravo em repertórios contemporâneos. Como resultado, foi elaborado um quadro que resume os compositores e as obras escritas para cravo solo.

Palavras chave: Cravo brasileiro. Compositores brasileiros. Séculos 20 e 21. Cravo no Brasil.

Brazilian harpsichord, for sure

Abstract: This article aims to list the works for solo harpsichord written by Brazilian composers on the 20th and 21st centuries. The different contexts that circumscribe the compositions are discussed, clearly showing that their creation is strongly stimulated by the collaboration among composers and performers. Research on the use of the harpsichord on contemporary repertoires is also examined. A non-exhaustive list of works for solo harpsichord has been elaborated.

Keywords: Brazilian Harpsichord. Brazilian Composers. The 20th [Century] and 21st Century. Harpsichord in Brazil.

Compositores e seus intérpretes

Em qualquer domínio, a interação com os intérpretes foi, desde sempre, uma fonte de inspiração para os criadores. As parcerias entre cravistas e compositores contribuíram para ampliar o repertório do instrumento no Brasil.

O cravo ressurgiu no país, em tempos modernos, graças à atuação de Roberto de Regina (2016) que, além de grande músico, passou a fabricar os instrumentos a partir dos anos 1970. Roberto teve a oportunidade de conversar com Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e afirma que ele detestava o cravo, o que lamenta, pois considera que o compositor das inspiradas obras para violão, cujo som é também produzido por cordas pinçadas, poderia ter legado ao instrumento páginas que teríamos hoje a felicidade de tocar.

É compreensível a ojeriza de Villa-Lobos, pois, naquele momento, o paradigma era o cravo Pleyel – de som desagradavelmente metálico –, que se ouvia nas magníficas gravações realizadas por Wanda Landowska (1879-1959). Por achar que os cravos históricos possuíam algumas deficiências, Landowska havia colaborado com a fábrica de pianos Pleyel

para desenvolver um instrumento – o Grand Modèle de Concert – estreado em 1912 (PALMER, 2007, s/p), o único modelo que utilizou em recitais e gravações pelo resto da vida (ARRUDA, 2017, p.146-7).

A conversa entre compositores e intérpretes tem o segundo capítulo protagonizado por Helena Jank que, desde que retornou ao país, no início dos anos 1970, esteve envolvida com os compositores brasileiros (GATTI, 2014, p.121). Participou da organização do Curso-Festival de Interpretação Cravística, realizado no MASP em 1975, uma iniciativa de Maria Lúcia Nogueira (1949-2007). O maestro Walter Lourenção (1929), responsável pela direção artística, encomendou obras a compositores brasileiros para apresentações nos concertos do festival. Nasceram, então, a *Sonata para Cravo* de Osvaldo Lacerda (1927-2011), a *Suite à Antiga* de Sousa Lima (1898-1982) e o *Mapa Rítmico* de Almeida Prado (1943-2010). A colaboração entre Helena Jank e Almeida Prado, amigos e ambos professores da UNICAMP, não parou ali, e a *Suite Häendelphonia* seria escrita em 1991. A proximidade com o compositor explica a escrita tão idiomática para o cravo.

Seguindo os passos da mestra, a autora deste artigo convocou os compositores colegas da UNIRIO a escreverem obras para o *CD O Cravo Brasileiro*, gravado em 1998, o primeiro integralmente dedicado à produção brasileira contemporânea (LANZELOTTE, 1998). Foram então escritas as obras de H. Dawid Korenchender (1948), Antônio Guerreiro (1949-2019), Ernani Aguiar (1950) e Caio Senna (1959). A iniciativa impulsionou ainda as obras de Henrique de Curitiba (1934-2008), Marisa Rezende (1944) e Ronaldo Miranda (1948).

A parceria entre a cravista Beatriz Pavan e o compositor Cristiano Melli (1980) motivou a escrita de novas peças, assim como a da cravista Guilhermina de Moraes com o compositor Alfredo Votta (1980).

O coautor deste artigo seguiu outra direção, ao demonstrar interesse em obras brasileiras de caráter composicional voltado ao “inusitado”. Realizou estreias de peças de estilo não habitual, o que propiciou a reflexão sobre aspectos de natureza prática e contribuiu para reduzir o distanciamento entre o repertório contemporâneo para cravo, os cravistas de um modo geral e público ouvinte. Debruçou-se sobre a *Micro I (Melodia)* de Azael Neto (1986), de caráter impressionista, e sobre as duas obras de autoria de Claudio Santoro (1919-1989): *Mutationen I*, para cravo e fita magnética, de escrita dodecafônica e estilo *non mesuré*, e *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)*, peças atonais-livres inspiradas em texturas clavecinísticas tradicionais do século 18 ou anterior. Dedicou-se também ao *Livro de Macunaíma* de Almeida Prado (1943-2010), peça que sugere imagens das florestas

brasileiras. Repertórios como esses, pouco tocados e nunca gravados, exploram facetas inusitadas e ampliam as possibilidades do instrumento, sobretudo quando se utiliza recursos eletroacústicos.

O cravo na música popular brasileira

Para além da produção clássica, diversas experiências aproximaram o cravo da música popular brasileira.

A autora deste artigo testou o uso do cravo no gênero choro pela primeira vez em 1991, no âmbito do Projeto Aquarius, patrocinado pelo jornal O Globo, em quem tocou Pixinguinha (1897-1973) ao lado de Mauro Senise. Percebeu que o instrumento se adaptava bem ao gênero, ao possibilitar o acompanhamento ao mesmo tempo rítmico e harmônico, à maneira de um cavaquinho. A duradoura parceria com o músico se traduziu em diversos espetáculos e na gravação de um DVD, em que registraram a *Atrevidinha*, de autoria de Ernesto Nazareth (1863-1934). Outras peças deste compositor se adaptam perfeitamente ao cravo, o que levou a autora a gravar o CD *Nazareth* (LANZELOTTE, 2008). O próprio compositor havia sugerido, em algumas obras, que o piano deveria soar como o cavaquinho, em *Apanhei-te cavaquinho*, ou como o violão, no *Tenebroso*, também instrumentos de cordas pinçadas, como o cravo.

Na mesma linha, Marcelo Fagerlande gravou em 2001 o CD *Bach e Pixinguinha* ao lado de Mário Sève na flauta transversal, flautim, saxofone alto e tenor. O álbum une *invenções* em duas e três vozes, partes de *cantatas*, *suite* e *fantasia* do grande mestre do contraponto, J. S. Bach (1685-1750) ao estilo recriado “à brasileira” por Pixinguinha.

Em 2007 o cravista Antônio Carlos de Magalhães grava um CD intitulado *O Cravo e a Rosa*, no qual o compositor havia selecionado obras da Música Popular Brasileira que possuíssem títulos que utilizassem as palavras “cravo” e/ou “rosa” em suas construções, além de alguns prelúdios do primeiro volume do “Cravo Bem Temperado” de J. S. Bach.

Muito antes de se dedicar à sua tese de doutorado (2014), Patrícia Gatti gravou os CDs *Mexericos da Rabeca* e *Duo Bem Temperado* com José Eduardo Gramani (1944-1998) e *O Cravo e a Rosa* com Ricardo Matsuda (1965). Dessas produções resultaram novos repertórios para o instrumento, incluindo peças características de danças de diversas regiões brasileiras, transcrições de músicas conhecidas do repertório da MPB para cravo solo e duo de cravo com violas brasileiras com peças de repertório clássico interpretado na viola brasileira.

Pesquisas e futuro

Em relação a pesquisas que envolviam composições brasileiras para cravo há dez anos, de acordo com Pavan (2009, p.23) “alguns poucos [estudos] foram encontrados, a exemplo da dissertação de Rita Taddei que versa sobre a Händelphonia, de Almeida Prado, para cravo solo (2007)”. O interesse de Carlo Arruda por abordar obras de cunho “inusitado” lhe rendeu uma dissertação (2012) abordando seis peças para cravo de Claudio Santoro (1919-1989), além de buscar referências para interpretar obras eletroacústicas escritas por compositores brasileiros (incluindo Claudio Santoro) em sua tese de doutorado (2017). Patrícia Gatti desenvolveu uma tese de doutorado (2014) intitulada *Cravo caboclo* que, dentre alguns aspectos pesquisados, destaca-se a discreta presença do instrumento em gêneros da cultura *POP* que envolvem o Rock, Jovem Guarda, Tropicalismo, Bossa Nova, MPB, entre outros.

O que se pode observar é que, nos últimos dez anos, houve um crescimento relativo à pesquisa e procura por obras brasileiras para cravo. Um panorama das atividades relacionadas ao cravo, tanto do ponto de vista composicional, como organológico e de performance foi traçado por Edmundo Hora (2015). Além das pesquisas envolvendo o cravo na música popular brasileira e de caráter livre, também há estudos que envolvem o cravo na cultura popular do nordeste, como o Movimento Armorial, pesquisa realizada por Maria Aida Barroso. Ladson Matos empreende pesquisa e transcrição para cravo de obras orquestrais com características do regionalismo nordestino, tendo realizado até o presente momento duas transcrições: Mourão (Guerra Peixe/ Clovis Pereira) e Aboio (Cussy de Almeida). Ambos os trabalhos estão ainda em andamento – além de pesquisas que envolvem a *seconda pratica* e elementos da Bossa Nova (em realização por Henrique Cantalogo Couto).

Para concluir, deixamos registrada uma lista de obras de quase cinquenta compositores e suas peças escritas para o cravo solo no Brasil. Vale ressaltar que não é a primeira, porém, um pouco mais atualizada. Tentativas de listar compositores e obras para o instrumento no Brasil já nos circundam há vinte anos. De acordo com Hora (2015): “As coletas, iniciadas por Rose Ana Carvalho em 1999 para sua monografia intitulada: *Repertório cravístico de compositores brasileiros a partir da década de 80*, conta com significativo número de obras e pode ser considerado o primeiro catálogo consistente de obras”. Em 2009, Beatriz Pavan escreve o trabalho *O cravo na música de câmara brasileira*. Trabalho esse que busca, por meio de listagem, apontar os compositores e obras feitas para cravo, além de formações camerísticas em conjunto com o instrumento. Muitas dessas partituras estão disponíveis através do portal MUSICA BRASILIS (2019).

Martin Elste (apud ARRUDA 2012, p. 24) em 1994, ao comentar sobre obras escritas para cravo no século 20, afirmou que “desde 1892, ano referente à primeira composição moderna para cravo, quase cinco mil composições foram feitas utilizando o cravo como meio de som, entre eles 1500 são composições solo”. Quem sabe um dia chegaremos nesses números aqui no Brasil?

Agradecimentos

Aos pioneiros Roberto de Regina e Helena Jank, graças a quem somos hoje cravistas. Aos colegas Beatriz Pavan, Edmundo Hora, Eduardo Antonello, Henrique Cantalogo Couto, Ladson Matos, Mário Trilha, Patrícia Gatti, Pedro Ribeiro Cardoso, Silvia Berg e Daniel Oliveira pelas contribuições. Ao Marcelo Fagerlande pelo convite e nos dar voz para possíveis reflexões e questionamentos envolvendo o instrumento e sua prática no país. O painel “O Cravo Brasileiro nos séculos XX e XXI e suas vertentes na música de concerto e música popular”, no âmbito da XV Semana do Cravo (UFRJ), propiciou a oportunidade de realizarmos o presente levantamento, bem como impulsionou a reflexão sobre o assunto.

Referências

ARRUDA, C. V. R. *Cravos cópias históricas em diálogo com Mutationen I de Claudio Santoro*. 2017. 365f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2017.

_____. *6 Stücke für Cembalo de Claudio Santoro: Um estudo a partir do estilo do compositor, e da inspiração e obras cravísticas tradicionais*. 2012. 174f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CARVALHO, Rose Ana. *Repertório Cravístico de compositores brasileiros a partir da década de 80*. Monografia. (Especialização). Universidade Estadual de Maringá. 1999.

ELSTE, M. *Kompositionen für Nostalgische Musikmaschinen. Das Cembalo in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Berlim: 1994. Disponível em: https://www.simpk.de/en/uploads/03-forschung-jahrbuch/SIM-Jb_1994-13.pdf (Acesso em: 03/06/2019)

GATTI, P. *Cravo caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso*. 2014. 281f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

HORA, E. P. . Diálogos e interseções cravísticas na vida musical brasileira atual. In: Rocha, Edite (Org.). *Semana do Cravo da UFMG*. 1ed. Belo Horizonte: Minas de Som, UFMG, 2015, v. X, p. 13-28.

LANZELOTTE, R. *O Cravo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://trato.red/cravobrasileiro> (Acesso em 03/06/2019).

LANZELOTTE, R. *Nazareth*. Biscoito Fino, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1gnfp5TZrE0eupxDDCVu6V> (Acesso em 03/06/2019).

LO, C. *Endangered species. The Harpsichord and its new repertoire since 1960*. 2004. 209f. Thesis (Doctor of Music), The University of Leeds School of Music, Leeds, 2004.

MUSICA BRASILIS. Disponível em: <http://www.musicabrasilis.org.br/>. Acesso em: 4/6/2019.

PALMER, L. Landowska, Wanda (1879-1959). In: *The Harpsichord and the clavichord: An encyclopedia*. New York: Routledge, 2007.

PAVAN, B. C. *O cravo na música de câmara contemporânea brasileira*. 2009. 76f. Produção artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2721> (Acesso em 03/06/2019).

REGINA, R. de. *Roberto de Regina, vida e obra, ou Memórias de um Sargento de Malícias*. Ed. Artes & Textos, Curitiba, 2016.

Anexo: obras escritas para cravo-solo por compositores brasileiros (lista não exaustiva, ordenada cronologicamente pela data de nascimento do autor).

Compositor	Obra
Francisco Mignone (1897-1986)	Imitando cravo ou espineta (1951)
Souza Lima (1898 – 1982)	Suíte à Antiga (1975)
Claudio Santoro (1919-1989)	Mutationen I para cravo e fita magnética (1968) 6 Prelúdios (Homenagem a Couperin) (1977)
Osvaldo Lacerda (1927-2011)	Sonata (1975)
Edino Krieger (1928)	Momentos (2002)
Ernst Mahle (1929)	Prelúdio, Fuga e Toccata (1969)
Edmundo Villani-Côrtes (1930)	Frevo (2018)
Maria Penalva (1931)	Prosopopéia (1986)
Henrique de Curitiba (1934-2008)	Abertura, Sarabanda, Final (1994)
Mario Ficarelli (1935-2014)	Suíte para cravo (2004)
Raul do Valle (1936)	Rupturas (1977)
Willy Correa de Oliveira (1938)	Claviharpsicravocembalochord (1974)
Norberto Macedo (1939-2011)	Suíte para Rosana (1992)
Ricardo Tacuchian (1939)	Cravo e Canela (2018)
Almeida Prado (1943-2010)	Suíte Haendelphonia (1991) Memória Sonora (2004) Livro de Macunaíma (2005)
José Eduardo Gramani (1944-1998)	Alemãde (1996) Minueto senza trio (1996) Craião (1996/7) Gotejando (1997) Guará (1997)
Marisa Rezende (1944)	Elos (1998)
Calimério Soares (1944-2011)	Cravocembalada (1980) Toccata de Roça (1982)
José Wilson Malheiros (1945)	Sonata Uainambi Lundu na cuia
Ronaldo Miranda (1948)	Variações Asórovarc (2002)
H. Dawid Korenchandler (1948)	Goldberg Delirium (1999)
Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949)	Toccata in Solfa (2015)
Antonio Guerreiro (1949-2019)	Suíte (1998)
Ernani Aguiar (1950)	Peças de Ocasão (1994)
Amaral Vieira (1952)	Sarabanda (1975) Preâmbulo (2003)

Marco Ferrari (1952)	O medo do Goleiro diante do Pênalti
Harry Crowl (1958)	Por entre montanhas e mares (1994)
Silvia Berg (1958)	Three pieces for Harpsichord (2007) I - Some few words II - About Remebering III - Rhymes Dance
Caio Senna (1959)	Convulsões Delicadas (1997) Três Fragmentos para Rosana (2000)
Randolf Miguel (1961)	Reminiscências (1998)
Liduíno Pitombeira (1962)	Five two-voice inventions (1994) Suíte Russana (1997)
Ricardo Matsuda (1965)	Uma valsa nas estrelas (2007)
Eduardo de Carvalho Ribeiro	Fantasia Cromática (1985)
Arnaldo Freire (1968)	A Floresta de Beatriz – Suíte Op.53
Dimitri Cervo (1968)	Pequena Suíte Brasileira (1999)
Sergio Igor Chnee (1968)	Pequena Fantasia Japonesa para cravo (1998)
Mário Trilha (1969)	Sarabanda (1994)
Alexandre Schubert (1970)	Micropeças (2003)
Rafael Nassif	Giga (1984) Duas peças para cravo (2000)
Sérgio Roberto de Oliveira (1970-2017)	Suíte para cravo
Cristiano Melli (1980)	Passacalha (2005) Preambulum, Chacona e Fantasia (2006) Variações sobre o sujeito da Fuga 20IV (2007)
Alfredo Votta (1980)	Livro de Flores op. 56 para Cravo Solo (2008) I – Calendula arvenis II – Tulipa pulchella III – Viola arvensis IV – Bellis perennis
Eduardo Tagliatti (1982-2010)	Berimbau (2004) Prelúdio para Cravo (2004)
Daniel Oliveira (1984)	Pequena abertura (Bm) – Lento (2009) Duetto para cravo (Gm) (2009) Variações (Ein feste Burg Ist Unser Gott) (C) (2013) Fuga a 3 vozes (C#) – Allegro (2016) Fugato a 3 vozes (F) – Presto (2016) Invenção a 3 vozes - Bbm - Tempo Justo (2017) Fugato a 3 vozes (C) – Allegro (2018) Fuga a 4 vozes (Gm) – Moderato (2018) Pequena peça para 2 vozes (F#) (2019) Pequena peça a 3 vozes (E) - Allegro brioso (2019)
Azael Neto (1986)	Micro I (Melodia) (2015)
Eduardo Antonello (1987)	Prelúdio em dó maior (2011) Sonata N° 1 em ré maior para cravo (2016) Sonata N° 2 em ré maior para cravo ou órgão (2018)
Pedro Ribeiro Cardoso (1990)	Sonata Ibérica (2017)
Henrique Cantalogo (1991)	Choro Lúdico (2011) Suíte Bachiana em Sol (2013) Um canto (2014)
Carlos Agnes (???)	Divertimento para cravo (???)

O cravo brasileiro no século XX e XXI e suas vertentes na música popular

Patricia Gatti
cravista
patgatti@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo trazer reflexões sobre uma possível escrita da história do cravo brasileiro e suas vertentes na música popular, especialmente a partir da década de 60 do século XX. Busca pensar o cravo como instrumento musical que apresentou na sua trajetória uma pluralidade de usos em contextos diferentes, para além do rigor imposto pelo movimento de música antiga. Essa reflexão é fruto de pesquisa no programa de doutorado realizado na Unicamp.

Palavras-chave: Cravo brasileiro. Música brasileira popular. *Modern harpsichord*.

The Brazilian harpsichord in the XX and XXI century and its strands in popular music

Abstract: This article has as objective to bring reflections on a possible writing of the history of the Brazilian harpsichord and its aspects in the popular music, especially from the decade of 60 of century XX. It seeks to think of the harpsichord as a musical instrument that presented in its trajectory a plurality of uses in different contexts, in addition to the rigor imposed by the early music movement. This reflection is the result of research in the doctoral program held at Unicamp.

Keywords: Brazilian harpsichord. Brazilian popular music. *Modern harpsichord*.

A maioria dos jovens tecladistas brasileiros ingressantes no mundo da chamada “música antiga”¹, especialmente nas décadas de 70 e 80, originariamente desenvolviam o repertório ao piano ou pela via do cravo kit². Com raras exceções, de execuções em cópias históricas de cravos originais. Assim, uma das grandes questões que pautava esse período era da apropriação do instrumento antigo.

Este foi o momento que trouxe o argumento da autenticidade organológica, sugerindo uma identidade exclusivista do cravo como instrumento musical do repertório cravístico pré-romântico.

Sobre essa vertente histórica, na concepção da chamada música autêntica - disposta a recriar a música segundo o espírito do tempo que foi concebida, - abriu-se o leque para pensar e viabilizar os instrumentos antigos, manuscritos, temperamentos, parâmetros de afinação, o toque, o *inégalité*, andamento e performance. Uma obra que abordou de forma substancial todos esses conceitos e trouxe referências para os cravistas é o livro “*O discurso dos sons*” de Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), que inspirou e abriu caminhos para a compreensão da música dos séculos passados.

Contudo, nesse mesmo período, outra questão desafiante surge, no sentido de abertura para novas práticas de apropriação do cravo, numa revisão mais libertária e culturalmente ampla, a saber: esses instrumentos autênticos, seriam adequados “apenas” para este repertório e não para outros?

Nessa perspectiva, pensar a utilização do cravo e de outros instrumentos históricos fora das experiências da música histórica, não representaria uma ruptura com o ideário historicamente informado, mas compreende ampliar e estender a linha de temporalidade e as migrações estilísticas que ocorrem para outros campos de musicalidade, sustentados principalmente pela identidade sonora própria do instrumento. Desse modo o cravo pode servir como uma ponte do século XVIII e XXI.

Um outro espectro pode ser visto pelo filtro da música popular, por essa via da flexibilização musical para o instrumento, possibilitando novas identidades para o cravo.

Primeiramente, cabe ressaltar que de forma problemática a divisão em dois campos distintos – erudito e popular – no fazer artístico, ainda persiste como conceito ou sistema referencial que normatiza suas produções. A separação em campos nitidamente delimitados (erudito\popular) é questionável, uma vez que ambas as situações de produção de bens culturais existem dentro de uma dialógica em que se auto influenciam mutuamente (LIMA e CASTELLI, 2012).

Cabe perguntar: o cravo paralelamente ao movimento de música antiga teve uma vida em outras vertentes musicais, como na música popular?

Com sua sonoridade característica, o cravo aparece sim no campo da música popular e já mostrava a sua presença na década de 1930, especialmente na cultura norte americana, em uma gama de gêneros musicais.

Para a compreensão dessa outra vertente musical popular, de modo sucinto, parte-se inicialmente do Reavivamento do cravo, na Europa, a partir do início do século XX. Esse movimento de revitalização impulsionado por Wanda Landowska (1879-1959) reacendeu o cravo na história pelo viés do ideário da modernidade industrial, trazendo elementos dos cravos sobreviventes históricos, recriando-os e modificando-o.

Nessa perspectiva, o cravo atraiu músicos de gêneros muito diferentes. Outra cravista a ser mencionada é a americana Sylvia Marlowe (1908-1981) que encorajou o uso do cravo em composições modernas, preocupando-se em dar uma identidade contemporânea ao instrumento. Marlowe, em 1939, gravou o álbum “From

Bach to Boogie Woogie”, *General Records*, G13, 1939. 78 RPM, e durante a década de 1940 realizou inúmeras gravações no estilo *Boogie Woogie*, em seu cravo *Pleyel*.

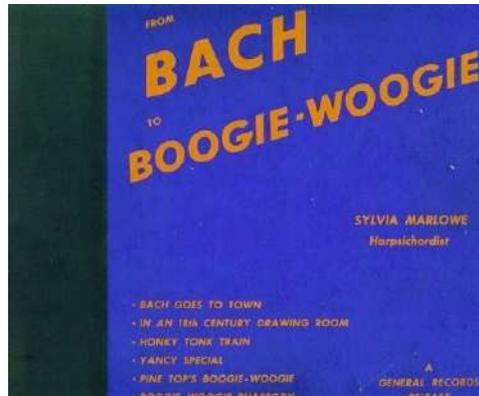


Fig. 1 - Capa do LP – de Sylvia Marlowe, 1939

A sonoridade do cravo se difundiu em universos musicais inusitados até então, para o instrumento, e especialmente na década de 1960 propiciou-se uma abertura do cravo para novas audiências, principalmente com o *Rock*. Na música popular, os músicos adeptos de princípios renovadores possibilitam contatos com várias expressões artísticas desdobrando-se em novos movimentos e gêneros musicais com ampla veiculação pelos meios de comunicação de massa, produzida por meios industriais e motivada por novos projetos culturais e ideológicos. O *Rock*, uma das principais manifestações musicais desse período, moldando-se adequadamente aos novos comportamentos e atitudes estéticas, fez surgir nos Estados Unidos e, paralelamente, na Inglaterra, uma diversidade de estilos como o *Folk Rock*, *Rock Psicodélico*, *Baroque*, entre outros. Reconhecidas bandas de *rock* como *The Beach Boys*, *The Beatles*, *Deep Purple*, *Grateful Dead*, *Led Zeppelin*, *The left Banke*, *The Kinks*, *Rolling Stones*, dentre outras do período utilizaram o cravo em suas gravações de amplo reconhecimento de público.

Com a crescente disponibilidade de acesso ao rádio, tv, vitrola e cinema, imprimem-se fortemente essas influências na musicalidade brasileira do período³.

No cenário cultural brasileiro da década de 1960, despontou a “Jovem Guarda” sob a influência das bandas de rock americanas e inglesas. Grupos de músicos atuantes do eixo Rio-São Paulo, particularmente inspirados pelos grupos *Beatles* e *Rolling Stones*, propõem a mesma instrumentação nos arranjos, incluindo o cravo, e mesclando formas da canção brasileira. Pautaram-se especialmente em versões em

português de músicas estrangeiras popularizadas no Brasil. Dentre os músicos destacados no mercado fonográfico, que utilizaram o cravo em diversas gravações, inclui-se Roberto Carlos (n. 1941), Ronnie Von (n. 1944), Erasmo Carlos (n.1938), Wanderléa (n. 1949), dentre outros.

No final da década de 1960, no Brasil, época de repressão, censura e manifestações contraculturais, surge o movimento Tropicália com assimilações sonoras estrangeiras do rock experimental, da música concreta e da vanguarda da cultura brasileira. A partir de 1968, o cravo nessa tendência aparece presente em vários arranjos musicais. Foi revisitado sem conservadorismos estéticos, em inúmeras gravações de Nara Leão, Caetano Veloso, Banda Som Imaginário⁴, Raul seixas, Marcos Vale (ao lado da banda “O Terço”), entre outros. Destaca-se o trabalho efetivo dos arranjadores que contribuíram para introduzir o cravo na música jovem e popular, as novas sonoridades e experiências modernistas. Dentre os principais arranjadores figuraram: Levy Damiano Cozzela (1929-2018), Rogério Duprat (1932-2006), ícones da vanguarda musical em São Paulo, Sandino Hohagen e Julio Medaglia (n. 1938).



Fig.2 - Capa do LP Som Imaginário, 1970

Em diversas outras formações e gêneros da discografia da música brasileira popular, o cravo também figurou como elemento de inovação. Tal fato se constata na tendência da Bossa Nova, em gravações de Carlos Lyra (n. 1939), Sergio Mendes (n. 1941), Dom Um Romão (1925-2005) e na gravação do álbum *Wave* de Antonio Carlos Jobim (1927-1994), na faixa “Antigua” que o próprio compositor executa ao cravo.

Uma das gravações mais significativas na tendência da Bossa Novas destaca-se o LP “Os 6 Mais numa Imagem Barroca”, de 1968 (CBS 37546), no qual o

cravo é o instrumento “principal”. O referido LP foi produzido por Hécio Milito (1931-2014), em que os músicos Luiz Eça (1936-1992) e Radamés Gnattali (1906-1988) executam ao cravo arranjos de Chico Buarque (n. 1944), Johny Alf (n. 1929), Dori Caymmi (n. 1943), Sidney Miller (n. 1945) e Milton Nascimento (n. 1942).



Fig.3- Capa do LP “Os 6 Mais numa Imagem Barroca”, 1968

Posteriormente na década de 1990 até os dias de hoje, o cravo vem ressurgindo em composições escritas especialmente para formações diversas, em um repertório atualizado da música brasileira popular, destacando-se as composições de José Eduardo Gramani (1944-1998), com suas peças para rabeça e cravo e Ricardo Matsuda (n. 1965), com as composições para viola caipira e cravo.

Nessa abordagem mais recente, explorando a sonoridade do cravo em arranjos, composições e adaptações com enfoque contemporâneo e voltado à musicalidade brasileira popular – diferentemente dos intérpretes anteriores, em sua maioria eram tecladistas e pianistas do campo da música popular, - contudo, atualmente são os cravistas de formação que desempenham as diversas gravações. Como se vê em execuções de Marcelo Fagerlande, Elizabeth Fadel, André Mehmari, Rosana Lanzelotte, Patricia Gatti, além de músicos dos grupos Sintagma e Anima, dentre outros, possibilitando assim um novo olhar sobre o instrumento em sua expressividade musical⁵.

Essa tendência bem atual, traduzida pela expressão *Modern Harpsichord*, na prática sintetiza as polaridades passado/presente concebendo que intérpretes, compositores, instituições de ensino, associações, transitam na prática cravística por

repertórios modernos, contemporâneos e populares. Importante salientar que este movimento não deixa de legitimar as práticas historicamente orientadas, porém, paralelamente também concebe práticas e parcerias instrumentais diversificadas que legitimam os vários modelos de cravos e suas variantes ao longo da história, além do uso de dispositivos eletrônicos de amplificação.

Compartilhar a ideia de pluralidade de diálogos com o cravo em sonoridades que oferecem sentidos em tempos e lugares distintos, permite-se avançar em novas vias e concepções de linguagens artísticas para o instrumento.

Referências

LINDORFF, Joyce Z. *Contemporary harpsichord music: issues for composers and performers*. New York: Musical Arts Division, The Julliard School, 1982.

LIMA, Edilson V. e CASTELLI, Milton. A música como linguagem e o retorno ao social. In: II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: teoria, crítica e música na atualidade, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. 2012, p. 17-27.

GATTI, Patricia. Cravo Caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular – Das origens à modernidade*. São Paulo: Ed.34, 2008.

¹ Em geral o termo se refere à música composta durante a Idade Média, o Renascimento e o Barroco, cujo marco final convencionou-se datar em 1750, ano da morte de seu maior representante, Johann Sebastian Bach. Como também se menciona a forma específica de interpretar esse repertório, que procura recriar as sonoridades e as características estilísticas dessas épocas.

² Refere-se a um instrumento recortado em peças de montagem seguindo o manual de instruções, desenvolvido pelo fabricante W. Zuckermann (1922-2018), de Nova York.

³ Cabe ressaltar que na música brasileira popular, o cravo aparece inicialmente na época do Brasil Colônia – contando com disponibilidade de instrumentos nos salões – na reprodução de elementos da musicalidade europeia incorporados à brasileira, no caso do Lundu e Modinhas.

⁴ Som Imaginário: Grupo mineiro de rock progressivo e acompanhava Milton Nascimento no início da década de 1970. O cravo aparece na faixa *Poison*. Na Ficha técnica consta os intérpretes: Wagner Tiso (Wagner Tiso Veiga) — piano, organ, vocals, harpsichord; Zé Rodrix (José Rodrigues Trindade) — organ, lead vocals, flute, harpsichord & triangle.

⁵ Nessa tendência algumas gravações em CD's de música brasileira popular foram realizadas pelos cravistas: (1997) CD Mexericos da Rabeca: Patricia Gatti; (2001) CD Bach e Pixinguinha: Marcelo Fagerlande; (2002) CD Dwitza _ED Mota: faixa “Madame pela Umburgo”, Marcelo Fagerlande; (2006) CD Casa de todo mundo_Mario Sève: faixa “Caco Velho”, Marcelo Fagerlande; (2009) CD Nazareth: Rosana Lanzellote; (2009) CD Contos instrumentais: Patricia Gatti; (2011) CD Divertimento: Elizabeth Fadel; (2011) CD Canteiro _faixa Florbela: André Mehmari; (2016) O cravo e a Rosa: Patricia Gatti.

O Cravo Armorial: identidades sonoras

Maria Aida Barroso
Universidade Federal de Pernambuco
Maidabarroso@gmail.com

Resumo: Este trabalho discute a aproximação sonora do cravo com a viola sertaneja no âmbito do Movimento Armorial e a escolha da música barroca como modelo para essa construção. Fundamenta-se em autores como Albuquerque Jr (2009), Hobsbawm e Ranger (1997), Bezerra (2009) e Ortiz (2006), trazendo a discussão sobre o papel do Movimento Armorial no conjunto de outros movimentos simultâneos em que o cravo se fez presente na segunda metade do século XX. Destaca ainda seu papel político, suas relações com a mídia e a disseminação do ideário estético que contribuiu para a consolidação de uma imagem sonora de Nordeste.

Palavras-chave: Cravo. Movimento Armorial. Música barroca. Tradição inventada.

The Armorial harpsichord: sound identities.

Abstract: This paper discusses the sonorous approach of the harpsichord with the viola sertaneja within the scope of the Armorial Movement and the choice of baroque music as a model for this construction. It is based on authors such as Albuquerque Jr (2009), Hobsbawm and Ranger (1997), Bezerra (2009) and Ortiz (2006), discussing the role of the Armorial Movement in the set of other simultaneous movements in which the harpsichord present in the second half of the 20th century. It also emphasizes its political role, its relations with the media and the spread of aesthetic ideas that contributed to the consolidation of a sound image of the Northeast.

Keywords: Harpsichord. Armorial Movement. Baroque music. Invented tradition.

Armorial, uma tradição inventada?

Quando surgiu, e meados dos anos 70, o Movimento Armorial veio carregado de uma visão particular de Nordeste trazida por Ariano Suassuna, seu principal criador. Segundo Albuquerque Jr (2009), Suassuna construiu sua visão de Nordeste como um lugar atemporal, sacralizado, reino de mitos, sem diferenciação entre natureza e sociedade. “Um espaço sertanejo, inventado a partir da vivência do autor na cidade, do agenciamento de lembranças e reminiscências de infância e de uma grande quantidade de matérias de expressões populares.” (ALBUQUERQUE JR, 2009, pág. 99) Esse Nordeste de Suassuna estaria ligado à Península Ibérica e seu passado medieval e seria ainda barroco, anti-renascentista e anti-moderno. Muito de suas formas viriam da tradição popular e seus modelos arcaicos. (Idem, 2009)

Segundo Didier (2012), Suassuna contrapunha o Nordeste sensível ao Sul produtivo. Da mesma maneira Ortiz (2006) afirma que Gilberto Freire fazia uma contraposição entre o Nordeste, tradicional e o Sul modernista:

[...] o paulista é ‘burguês’, ‘industrial’, tem gosto pelo trabalho, é arrogante pelas suas realizações técnicas e econômicas. O Nordeste é ‘terra’, ‘campo’, seus habitantes são telúricos e tradicionais, ‘os mais brasileiros pela conduta do que qualquer outro tipo regional’. (ORTIZ, 2006, p. 102-103)

Essa visão de Nordeste como um lugar que guarda valores de um passado atemporal aproxima a proposta do Movimento Armorial com a ideia da tradição inventada. Para Hosbsbawm (2008), a invenção das tradições seria, em sua essência, a formalização e ritualização de referências ao passado.

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOSBSBAWM, 2008 p.9)

Seguindo nessa direção, Nóbrega (2007) afirma que o Nordeste, em especial o sertão, seria um lugar definido por Suassuna como aquele que manteria características ‘puras e definidoras’ da cultura brasileira. Ou ainda, segundo Didier (2012, p. 15), Suassuna apontava para um caminho estético “definidor de uma suposta origem que precisa ser retomada para que o país volte a ser encantado”

Tal ideário encontrou lugar na mídia e atendeu às intenções do governo militar que, segundo Ventura (2007), buscava incentivar a “elaboração da imagem de um Brasil forte, autêntico a partir daquilo que seriam suas raízes e que, por isso mesmo, deveria manter-se fiel às tradições [...]” (VENTURA, 2007, p. 64). O projeto de Suassuna sintonizava com essa proposta de criação e incentivo a uma arte genuinamente brasileira, representando o ideal de nação proposto pelo governo militar.

Assim, o governo militar exigia do Brasil uma cultura fortemente fechada. Para tanto, era necessário que se cantasse na música, que se contasse nos livros, que se louvasse nos meios de comunicação em geral – rádio, jornal e televisão – aquilo que se convencionou chamar de a ‘música brasileira’, ‘o homem brasileiro’, ‘o crescimento do Brasil’, não só para os olhos (e ouvidos) de fora, mas também aos olhos (e ouvidos) de dentro, do ‘povo’ brasileiro. Era preciso promulgar a imagem de um Brasil coeso econômica e culturalmente. (VENTURA, 2007, p. 64)

Dessa forma, a região Nordeste, em especial o sertão, e todo o universo simbólico a ela vinculado, passa a circular, desde 1970, nas redes de televisão “no seio de uma estratégia de formação de um imaginário nacional comum.” (BEZERRA, 2014, p. 78)

Consideramos que hoje, o pensamento e a obra de Ariano Suassuna são das mais notórias expressões midiáticas de uma certa tradição intelectual que, no Brasil, enxerga as culturas populares como depositárias de uma genuína identidade nacional. Assim, o discurso por ele veiculado se constitui objeto privilegiado para a compreensão de alguns embates contemporâneos entre concepções particularistas e cosmopolitas de identidade cultural no Brasil.” (BEZERRA, 2009, p. 2)

Esse momento em que o Movimento Armorial toma seu lugar no imaginário brasileiro coincide com outras construções no âmbito da música historicamente informada. Nesse período, os instrumentos históricos passam a figurar em diversos contextos trazendo a eles novos olhares, como que retirados de seus locais de origem e ressignificados. Assim, enquanto a música armorial apresenta ao Brasil uma imagem ideal de Nordeste com suas sonoridades, paralelamente outros acontecimentos contribuíam para a divulgação do cravo no Brasil.

Segundo Pavan (2007), os anos 70 foram de grande importância para cravo no Brasil. Ao retornar da Alemanha, Helena Jank torna-se “a primeira professora brasileira com formação superior em cravo” (PAVAN, 2007, p. 50). A essa época, Roberto de Regina que já tinha seu nome consolidado, passa a ministrar aulas em festivais juntamente com Helena Jank. Felipe Silvestre promove curso de extensão em cravo na Escola de Comunicação e Artes da USP. Ingrid Seraphim e Roberto de Regina criam a “Camerata Antiqua” (coro e orquestra), durante o Festival Internacional em Curitiba, em 1974. De julho a novembro de 1975 acontece o “Curso-Festival de Interpretação cravística” (MASP - Museu de Arte de São Paulo), com aulas da cravista Huguette Dreyfus (França) e participação do construtor de cravos Hidetoshi Arakawa, que fez dois instrumentos para o evento, que vê surgir grupos como “Quadro Cervantes”, Ars Barroca” e “Camerata Antiqua”. Ainda para esse evento o MASP encomendou obras à compositores brasileiros para apresentações nos concertos do curso festival. São elas: *Sonata para Cravo* de Osvaldo Lacerda, *Suíte à Antiga* de Sousa Lima e *Mapa Rítmico* de Almeida Prado. (PAVAN, 2007)

Na mesma época o cravo figura em gravações de LPs de diversas correntes da música popular.

A imagem sonora do Nordeste armorial.

Suassuna define armorial como uma adjetivação oriunda da arte heráldica em que figuram esmaltes “limpos, nítidos, pintados sobre o metal ou, por outro lado, esculpido em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.” (SUASSUNA, 1970, s/n). Com esse olhar, passou a definir também como armorial poemas, objetos, bandeiras e a escultura que sonhava para o Nordeste. Da mesma forma percebeu que ‘armorial’ poderia nomear “os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, cerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o

clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do Século XVIII.” (SUASSUNA, 1970, s/n)

Para Suassuna (1977), o barroco, no contexto do Movimento Armorial, teria forte aproximação com a arte ibérica pois, cronologicamente, um autor como Gil Vicente pertence ao período, embora suas obras tenham mais ligação com o teatro medieval popular.

Barros (2006) chama atenção para o fato de que Suassuna parecia sugerir que seria através do barroco que a nossa cultura teria começado a superar o ibérico. A tentativa de imitação da cultura ibérica teria trazido à tona uma forma mais “castanha” da arte brasileira, surgida da imitação dos mestres por seus discípulos brasileiros que os imitavam da maneira possível, travando contato com suas origens populares.

Embora o barroco configurasse como modelo, o retorno às raízes trouxe à música armorial ecos de passados musicais não só de origem europeia como também dos povos primitivos brasileiros. Jarbas Maciel afirmava, em entrevista a Manuel Neto para o Diário de Pernambuco:

A volta às raízes populares nordestinas nos coloca em contacto com a música renascentista e barrôca, para não falar das constantes medievais, veiculadas pela música sacra que os missionários faziam misturar-se à música primitiva dos índios catequizados. Tudo isso está curiosamente preservado nos verdadeiros “fósseis musicais” que estamos encontrando na música nordestina do Sertão, do Agreste e da Zona da Mata.” (NETO, 1970, p.3C-5)

Da mesma maneira, Krieger (1971) via nessa mistura de diferentes tradições musicais a forma com que os compositores construíram suas obras, nomeando como “barrocas” o conjunto de melodias que inspiraram essa música.

A essência do estilo armorial está precisamente na recuperação das melodias barrocas preservadas desde a época da colonização pelo romanceiro popular, pelos toques de viola, pela rabeca dos cantadores, os aboios dos vaqueiros sertanejos e a recriação, em bases eruditas, de uma forma de cantar e harmonizar já definitivamente cristalizada pelo povo nordestino, onde se vão encontrar elementos musicais europeus, ameríndios e extra-europeus. (KRIEGER, 1971, p.2B)

SANTOS (2017) aponta convergências entre a música nacionalista e a armorial, no que diz respeito a seu objetivo. Citando Mário de Andrade, a autora afirma que o compositor nacionalista tem uma parcela de pesquisador que apareceria mais que a de criador, sendo a música um produto com direcionamento específico, que seria representar sonoramente a cultura brasileira. A música armorial também teria sido criada com a intenção de representatividade de lugar e cultura tendo, no entanto, outras construções no que diz respeito à forma. Figurando como um “eco” do nacionalismo, o armorial, entretanto, inova ao

desconstruir as formas contemporâneas da música de concerto de origem europeia, juntando as formas da música de origem popular, já incorporada nos anos 70 como música nacional, ao Armorial.

No que diz respeito à construção da sonoridade, as primeiras composições armoriais se deram no âmbito da Orquestra Armorial, criada com o objetivo “divulgar, através de concertos oficiais para o povo em geral, cultura da música barroca e nordestina” (Governo..., 1970, p. 3). Em seu concerto de estreia, a Orquestra Armorial apresentou, além de “novas peças camerísticas, de autores brasileiros, compostas dentro do princípio de aproveitamento da música popular folclórica no âmbito da música erudita” (Orquestra..., 1970, p. 2C-5), obras de música colonial brasileira¹, de autores como o pernambucano Luís Alvarez Pinto.

Três instrumentos figuraram, nas primeiras composições armoriais, como modelos para a sonoridade idealizada pelos artífices do movimento: a rabeca, o pífano e a viola sertaneja. Devido a dificuldades para sua inserção na orquestra tradicional, tiveram suas partes escritas para instrumentos considerados similares: o violino, a flauta transversa e o cravo.

Os músicos armoriais lançaram mão de uma transposição técnica e de efeitos de um instrumento para outro adaptando e fazendo correlações timbrísticas entre esses. A maneira de tocar própria dos cantadores nordestinos era somada à técnica instrumental já utilizada pelos músicos de formação erudita. Esses músicos e compositores desde o início experimentaram diversos artifícios em busca da concretização dessa música erudita nordestina, se valendo, por exemplo, de orquestra mista. Com instrumentos populares e sinfônicos transpondo a técnica de um para o outro, e estruturação de orquestra sobre modelos de grupos populares. (ALOAN, 2008, p.25)

Dessa forma, abriu-se caminho para que o cravo fosse inserido na vida musical pernambucana, através da Orquestra Armorial e até mesmo figurasse junto com a viola sertaneja em algumas obras. Para o maestro Cussy de Almeida, “[a] característica do som pinçado em cordas duplas, dá a ambos a possibilidade de se alternarem na execução das músicas criadas para eles.” (ALMEIDA, 1975, s/n).

Essa característica comum entre o cravo e a viola sertaneja é também apontada por Gatti (2014):

Existe um traço da musicalidade brasileira no cravo pelo seu nexo timbrístico dado pelas cordas de metal, com seu som brilhante e metálico, que pode ser identificado em outros instrumentos usados na música brasileira popular como o bandolim, o cavaquinho, a viola caipira e a rabeca. (GATTI, 2014, p. 239)

Assim, em 1971, a Orquestra Armorial estreia o cravo recém adquirido para figurar em seus concertos, reforçando as características sonoras típicas das cordas pinçadas e metálicas, conforme informava o Diário de Pernambuco: “A viola sertaneja teve ontem, uma apreciação diferente por um irmão de trabalho, o Cravo, precursor do piano, e que está mais para a viola do nosso sertão que para qualquer outro instrumento” (Guinés..., 1971, p. 1C-10)

Cravo barroco e armorial

Dentre as características mais evidentes da música armorial para cravo, podemos citar a “imitação” da viola sertaneja (viola caipira); a utilização de escalas modais, com destaque para a chamada “escala nordestina”, com terça maior, quarta aumentada e sétima abaixada; o uso de notas pedais, notas “rebatidas” e ostinatos; melodias em terças paralelas ou com dobramentos; presença de gêneros e ritmos pernambucanos como baião, coco e aboio (NOBREGA, 2007). A esses, somamos a estruturação para teclas em aproximação com obras tradicionais do período barroco.

Com relação a esse último item, apresentamos alguns exemplos que ilustram a maneira como a composição para cravo no âmbito do movimento Armorial, apesar de apresentar os elementos característicos citados acima, pode trazer também características de obras para teclas do período barroco.

Dentre as obras compostas no Armorial, destaca-se *Nordestinados*, para cravo solo, de Cussy de Almeida. A obra aparece gravada por Dolores Portella Maciel no LP **Orquestra Armorial**, lançado pela gravadora Continental em 1975. Segundo a intérprete:

[...]é um tema nordestino adaptado ao instrumento cravo que tenta imitar uma viola sertaneja. Os registros corda duppla [*sic*] e simples (do cravo) são explorados pela apresentação das frases: a primeira vez, em corda dupla e a segunda em simples. Gravada no studio do Conservatório Pernambucano de Música, Recife sem cortes nem emendas. Depoimento de Dolores Portella Maciel, cravista da Armorial naquele período. (Youtube, s/d)ⁱⁱ

Nordestinados é composta sobre a “escala nordestina” em Ré. Em sua construção figuram os elementos citados como característicos da música Armorial. É dividida em 4 pequenas seções e Coda. Apresentamos a seguir dois recortes da peça comparados com obras para cravo do período barroco, demonstrando as aplicações texturais utilizadas por Almeida.

A figura 1 apresenta um pequeno trecho em que elementos melódicos são apresentados com repetição sobre pedal em *ostinato* sobre a fundamental.



Figura 1: ALMEIDA, Cussy. Nordestinados, p. 2, c. 03-08

De forma similar, a figura 2 traz um recorte da *Musette* BWV 126, extraída do Pequeno Livro de Anna Magdalena. No trecho selecionado a melodia também é apresentada com a repetição de pequenos trechos sobre pedal em *ostinato*.



Figura 2: BACH, J. S. O Pequeno Livro de Anna Magdalena. Musette. BWV 126 c. 13 a 20.

Na figura 3, um outro trecho da peça de Almeida traz as notas repetidas em oitavas na mão direita enquanto a melodia se desenvolve por terças alternadas na mão esquerda. A escala nordestina aparece com as fundamentais Ré e Mi.



Figura 3: ALMEIDA, Cussy. *Nordestinados*, p. 2, c. 17-20

Utilizando-se dos mesmos elementos, Rameau apresenta em *Le Rappel des Oiseaux*, figura 4, construção em que uma das mãos toca melodia construída em terças alternadas enquanto a outra apresenta notas repetidas em oitavas.



Figura 4: RAMEAU, J-Ph. *Le Rappel des Oiseaux*, p. 27, c. 12-14

Tais modelos sugerem a utilização de formas da escrita tradicional para cravo que serviriam à construção da sonoridade proposta para a música armorial. Com esse expediente, os compositores têm a possibilidade de somar à proposta estética do movimento, elementos de sonoridade típicos das peças barrocas para cravo, possibilitando a aproximação entre os gêneros, aproveitando melhor os recursos do instrumento e evitando a escrita pianística que pode ser prejudicial à execução e qualidade sonora do instrumento.ⁱⁱⁱ Assim, a transferência de técnicas e sonoridades, baseada em modelos e formas de obras para teclas, entre o cravo e a viola sertaneja, pode contribuir para a criação de parâmetros de análise e modelos para composição e transcrição de obras “armoriais” para cravo.

Referências

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4ª ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.
- ALMEIDA, Cussy de. Texto de apresentação do LP **Chamada** (Orquestra Armorial). Direção de Cussy de Almeida. Discos Continental (1-01-404-119), 1975.
- ALOAN, Rafael Borges. A organologia e a adaptação timbrística na música armorial. In: **IV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ALOAN,%20Rafael%20Borges%20%20IVEHA.pdf> (Acessado em 17 set 2018)
- BARROS, Frederico Machado de. **Cantiga de Longe - O Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGHSC – PUCRio, 2006.
- BEZERRA, Amilcar Almeida. Movimento Armorial x Tropicalismo: Dilemas Brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea. In: **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2009. Disponível em: <https://ufpe.academia.edu/AmilcarBezerra> (Acessado em 09 set 2018)
- _____. (Re)inventando o autêntico na mídia: Ariano Suassuna e a espetacularização do narrador tradicional. **C-Legenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, [S.l.], n. 31, p. 76-85, dez. 2014. ISSN 1519-0617. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/748> (Acessado em: 28 out. 2018).
- DIDIER, Maria Thereza. **Miragens Peregrinas. Sertão e Nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. São Paulo: EDUSP, 2012.
- GATTI, Patrícia. **Cravo Caboclo. Uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso**. Tese de Doutorado. Campinas: IA – UNICAMP, 2014.
- Guinés, cachorros e outros bichos. **Diário de Pernambuco**, Edição 00170. Recife: 1º caderno, p. 10, 27 de jul. 1971. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/6522 (Acesso em 07 out 2017).
- Governo de Pernambuco cria uma nova orquestra. **Diário de Pernambuco**, Edição 00182. Recife: 1º caderno, p. 3, 04 de ago. 1970. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/6522 (Acesso em 07 out 2017).
- HOSBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- KRIEGER, Edino. Movimento Armorial, a cultura do Nordeste. In: **JORNAL DO BRASIL**. Caderno B, pág. 2 01/06/1971. Rio de Janeiro. Ed. 00046 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/33219 (Acessado em 01 set 2018)
- NETO, Manuel. “Arte e Literatura nordestina: nôvo ritmo com Ariano, Maciel e Da Paz”. Entrevista. In: **Diário de Pernambuco**, edição 00102. Recife: 3º Caderno, p.5. 3 de mai 1970. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/3710. (Acesso em 07 de outubro de 2017)
- NÓBREGA, Ariana Perazzo da. “A música no movimento armorial”. In: **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**. São Paulo: UNESP, 2007.
- Orquestra Armorial vai ao Pátio. **Diário de Pernambuco**, Edição 00241. Recife: 2º caderno, p. 5, 14 de out. 1970. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/8635 (Acesso em 07 out 2017)
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVAN, Beatriz. **O cravo na música de câmara contemporânea brasileira**. Dissertação de Mestrado. Goiania: UFG, 2007.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Pièces de Clavecin**. Paris: A. Durande et Fils, Éditeurs, 1895.

SANTOS, Marília Paula dos. **Ecossistemas Armoriais: Influências e Repercussão da Música Armorial em Pernambuco**. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB/CCTA, 2017.

SUASSUNA, Ariano. “O Movimento Armorial”. Separata da **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, v. 4 nº 1. Recife, jan/jun, 1977.
_____. “Arte Armorial”. In: **Três Séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial** – Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música. Programa de Concerto. Recife: UFPE: Secretaria Federal de Cultura, 18 out. 1970.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial**. Dissertação de Mestrado. Natal: PPGH – UFRN, 2007.

ⁱ A que Suassuna chamava de “Música barroca nordestina” (SUASSUNA, 1977, p. 57)

ⁱⁱ As palavras de Dolores Portella Maciel foram copiadas em comentário do site Youtube em 2017. Infelizmente a página com a publicação original não se encontra mais no ar. Na ocasião o comentário traía a informação de que havia sido feito “há um ano”.

ⁱⁱⁱ Em *Nordestinados* pode ser observada, na terceira seção (c. 29 a 39), uma construção mais “orquestral” que destina à mão direita o desenvolvimento melódico em oitavas preenchidas formando acordes de 4 sons. Tal forma de escrita dificulta a peça tecnicamente podendo prejudicar a qualidade sonora do instrumento nesse trecho.

A inspiração em texturas cravísticas tradicionais presentes na obra “6 Stücke für Cembalo” de Claudio Santoro

Carlo V. Arruda
Universidade Estadual de Campinas
carloarruda1@gmail.com

Resumo: Claudio Santoro (1919-1989) foi um compositor com pouco mais de cinquenta anos de atividade composicional. Sua obra *6 Stücke für Cembalo (hommage à Couperin)* datada de 1977, é um conjunto de peças escritas para o cravo chamado “industrial”, e dedicada ao cravista Stanislav Heller (1924-2000). Essa obra constitui de seis pequenas peças atonais inspiradas em texturas cravísticas tradicionais do século XVIII ou anterior. Trata-se da única obra para cravo solo de Claudio Santoro. Explorar a importância deste compositor para a música brasileira pode levantar questionamentos e aspectos da natureza prática que possam aproximar os cravistas de formação tradicional ao repertório dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Claudio Santoro. Texturas cravísticas. Música atonal. Cravo histórico. Século XX.

The inspiration in traditional harpsichord's textures present in the work *6 Stücke für Cembalo* by Claudio Santoro

Abstract: Claudio Santoro (1919-1989) was a composer with a little more than fifty years of compositional activity. His work *6 Stücke für Cembalo (hommage à Couperin)* dating from 1977, is a set of written pieces for the harpsichord so called «industrial», and dedicated to the harpsichordist Stanislav Heller (1924-2000). This work consists six atonals little pieces inspired by traditional textures of the eighteenth or earlier centuries. It is the only Claudio Santoro's solo work for the harpsichord. Exploring the importance of this composer for Brazilian music can raise questions and aspects of the practical nature that can bring the traditional harpsichord players to the repertoire of the XX and XXI centuries.

Keywords: Claudio Santoro. Harpsichord's textures. Atonal music. Historical harpsichord. The 20th century.

Introdução

Claudio Santoro (1919-1989) foi objeto de estudo de uma significativa relação de trabalhos escritos. A associação de obras escritas e executadas demonstra assim suma importância para a história da música contemporânea brasileira. A obra *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)*ⁱ é pouco visitada, talvez por trabalhar abordagens não convencionais com os instrumentos que são utilizados atualmente, como o cravo de cópia históricaⁱⁱ. Em 1977 Santoro compôs duas obras que foram igualmente inspiradas em modelos musicais do século XVIII ou anterior: *3 Madrigalen* e *6 Stücke für Cembalo*.

Estilos ou compositores dos séculos passados foram “consultados” durante a década de 1970. Compositores buscavam valores mais permanentes que o da “simples novidade”, diferente do questionamento ou experimentalismo das décadas passadas:

As mudanças estilísticas verificadas na música de Gyorgy Ligeti desde 1960, de certa forma, têm espelhado o mundo musical contemporâneo. [...] Nos anos setenta

sua música mostra uma abordagem mais eclética, [...] em razão de sua pilhagem de estilos do passado – tal como alusões a Monteverdi, Rossini e Verdi. [...] Este abrandamento da vanguarda pode ser igualmente identificado na música de seus contemporâneos, tais como, Berio, Xenakis, Maxwell Davies, e Penderecki (SERBY *apud* MENDES, 2010:217).

Na obra *6 Stücke für Cembalo* de Santoro identificamos estéticas comuns aos séculos XVII e XVIII em todas as seis peças. Texturas cravísticas como *prélude non mesuré*, *moto perpétuo*, *pièce croisée*, *canon* à oitava e Recitativo são explicitadas. Segue um quadro representativo dos conjuntos de peças e suas texturas características para uma melhor compreensão dos detalhamentos que virão posteriormente:

Prelúdio I	<i>Prélude non mesuré</i> tripartite/ <i>Moto Perpetuo</i>
Prelúdio II	<i>Moto Perpetuo</i>
Prelúdio III	<i>Prélude non mesuré</i>
Prelúdio IV	<i>Prélude mesuré</i> tripartite/ <i>Canon</i> à oitava em <i>Moto Perpetuo</i>
Prelúdio V	<i>Pièce Croisée</i> em <i>Moto Perpetuo</i>
Prelúdio VI	Recitativo Instrumental

Quadro 1 – Representação dos Prelúdios e suas respectivas texturas.

Prélude non mesuré

A primeira peça que compõe o grupo “*6 Stücke*” é claramente inspirada nos prelúdios intitulados *non mesuré*ⁱⁱⁱ. Sua notação característica desenvolvida por cravistas franceses do século XVII – com especial destaque para Louis Couperin (1626-1661) – haveria surgido do alaúde (TAVARES, 2006:02). Ana Cecília Tavares (2006:08) afirma que os *préludes non mesurés* foram originados para cravo em torno de 1650, data referente ao surgimento dos prelúdios de L. Couperin e à existência de dois manuscritos antigos: Bauyn de *ca.* 1660 e Parville de 1670 (RUSSEL, 2004:20).

Antigamente esses prelúdios não eram escritos, devido à improvisação realizada pelo instrumentista para testar a afinação do instrumento, principalmente. Posteriormente, estes prelúdios surgiram em manuscritos na medida da intesificação pelo gênero. Nesse período a demanda da música impressa para teclado estava crescente^{iv}, e mesmo cientes disso, compositores preferiram deixar suas obras *non mesurés* de forma manuscrita, desta forma, o próprio desenho das ligaduras poderiam auxiliar visualmente na interpretação, fazendo os instrumentistas compreenderem melhor sua música.

A principal característica do *prélude non mesuré* é a ausência de indicações ortodoxas de ritmos e métrica (MORONEY, 2012). A apresentação de uma sequência de semibreves pode representar acordes, passagens ou ornamentos. Porém, o compositor pode

utilizar outros elementos rítmicos, facilitando a compreensão. A figura seguinte representa a notação dos prelúdios *non mesuré* de L. Couperin por meio de semibreves:

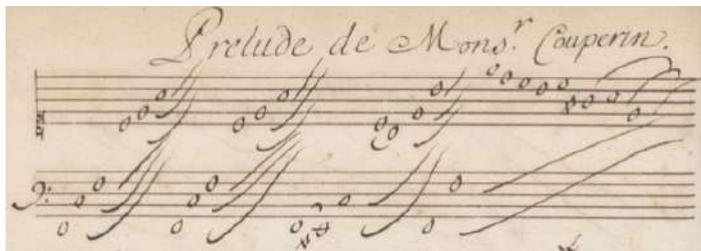


Fig. 1 - Notação em Semibreves. COUPERIN, MS Bauyn, c.1658, s/c, p. 35.

Na escrita dos *préludes non mesurés* de outros compositores não sendo L. Couperin, duas formas composicionais são percebidas: A notação em semibreves, que foi usada por L. Couperin, Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691), Gaspard Le Roux (1660-1707) e posteriormente por Jean-François Dandrieu (1682-1738), e a notação mista ou *semi mesuré*, usada por praticamente todos os outros compositores que dedicaram a este gênero (TAVARES, 2006:24). Com o intuito de melhorar a compreensão, compositores utilizaram diferentes valores melódicos e rítmicos – além de semibreves – incluindo até mesmo aplicação de figuras pontuadas.

Cotejando com *6 Stücke für Cembalo*, o compositor aparentemente preocupou com as notações em relação ao desempenho, pois ao publicar pela Editora Savart, a obra foi mantida na forma de manuscrito. Atribui-se a quase total utilização das notas pretas^v para passagens melódicas e ornamentos, e notas brancas para desenvolvimento harmônico em seus prelúdios *non mesuré*:

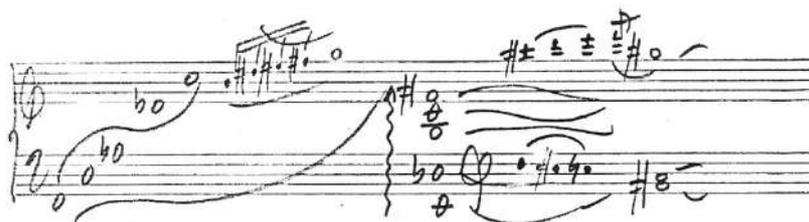


Fig. 2 - Notação Mista. SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977. p.01, Sist. 02

Apesar dos prelúdios *non mesurés* não possuírem barra de compasso, algumas linhas retas ocasionalmente ocorrem nos prelúdios de L. Couperin e apresentam formas diferenciadas. Colin Tilney *apud* Tavares (2006:51) e Davitt Moroney (1976:150) classificam

algumas linhas retas nos prelúdios de L. Couperin. Uma das definições: “[...] uma linha reta, bem semelhante a uma barra de compasso, [...] a nota posterior a esta barra se trata de uma nota importante” (TAVARES, 2006:51).

Em “6 *Stücke*” há linhas representadas por traço entre as duas claves. Edições modernas de polifonias vocais, tanto medievais quanto renascentistas, utilizam traços idênticos feitos por Santoro, que servem para os intérpretes obterem a conveniência das barras de compasso sem interferir na música. Chamado de *Mensurstrich*, a relação desses “meios traços” possui a mesma função dada pelos compositores do século XVII. A próxima ilustração representa estas notações de *Mensurstriche* (plural):

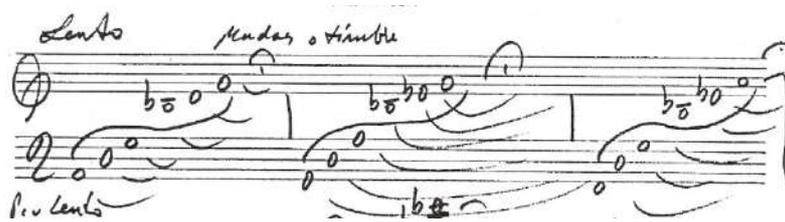


Fig. 3 - Notação de linhas retas. SANTORO. Prelúdio I. Savart , 1977. p.02, Sist.9

Outra definição: “[...] uma linha reta colocada entre uma nota da mão direita e outra da mão esquerda, indicando que as notas devam ser tocadas ao mesmo tempo” (TAVARES, 2006:51).

Santoro aplicou uma notação similar para indicar notas a serem executadas simultaneamente, porém escrita de forma pontilhada, e não como uma linha reta como foi supracitada:

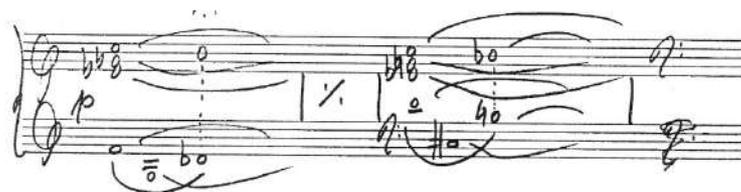


Fig. 4 - Notação de linhas pontilhadas. SANTORO. Prelúdio III. Savart, 1977. p.05, Sist 03.

É importante comentar sobre os prelúdios considerados tripartite. Suas semelhanças com as *toccatas* justifica-se pelas suas seções *mesurés*. Nas obras de L. Couperin são intituladas de *changement de mouvement*. Enquanto numa *toccatas* há várias partes ou seções, no prelúdio *non mesuré* tripartite só encontramos três partes (TAVARES, 2006:63). Duas extremidades sucedem ritmicamente livres e na parte central ocorre uma mudança significativa de andamento.

Santoro aborda em duas ocasiões os prelúdios de escrita *non mesuré*, correspondentes ao primeiro e ao terceiro prelúdio. Porém, apenas em seu primeiro prelúdio Santoro desenvolve a escrita em forma tripartite, havendo duas partes em escrita *non mesuré* e uma parte central de forma métrica:



Fig. 5 - Mudança de andamento. SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977. p.01, Sist. 04



Fig. 6 - Retorno à escrita *non mesuré*. SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977 p.02 comp. 07-09

Um indicativo da notação métrica, porém em estilo livre, contextualizado em Santoro, pode ser observado no próprio desenho das ligaduras, assim, a barra de compasso vira um componente irrelevante no quesito que concerne à interpretação.

Moto Perpetuo

De acordo com Michael Timoult (2011), *moto perpetuo*, na linguagem musical^{vi}, é associado a uma peça na qual uma rápida figuração é persistentemente mantida. *Moto*, em italiano, significa ‘movimento’, e *perpetuo* significa perpétuo, permanente, eterno. Apesar de *moto perpetuo* não necessariamente representar uma peça inteira, nem tampouco uma figuração que exija uma rapidez digital, essa terminologia pode ser caracterizada por um fluxo constante de notas.

Na segunda parte do seu segundo prelúdio de Santoro, um *moto perpetuo* é realizado quase que de forma espelhada. Santoro mesclou o paralelismo dos movimentos ascendentes e descendentes combinando com movimentos contrários:



Fig. 7 - *Moto Perpetuo*. SANTORO. Prelúdio II. Savart, 1977 p. 03 comp. 18-21

Santoro estruturou essa “movimentação espelhada” de forma bem mais evidente no quinto prelúdio. Nesse prelúdio, o *moto perpetuo* abrange notas iguais ou enarmônicas, porém em movimentos contrários. A próxima figura ilustra esta referência:

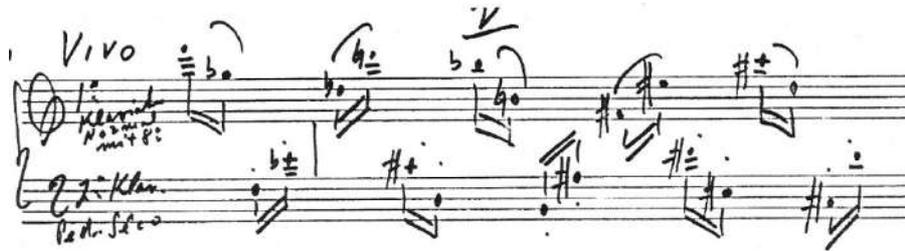


Fig. 8 - *Moto Perpetuo*. SANTORO. Prelúdio V. Savart, 1977 p. 08, Sist. 01

Outros prelúdios de Santoro já citados anteriormente também revelam esta estética. A parte central dos prelúdios que possuem a estética *non mesuré* tripartite, independentes de haver compasso ou não, foi escrita em forma de *moto perpetuo*. Um exemplo está no *moto perpetuo* da parte central do primeiro prelúdio (fig. 9):



Fig. 9 - *Moto Perpetuo*. SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977 p. 02 comp. 01-06

Também é perceptível a utilização do *moto perpetuo* na parte central do quarto prelúdio de Santoro (Fig. 10):



Fig. 10 - *Moto Perpetuo*. SANTORO. Prelúdio IV. Savart, 1977 p. 06 comp. 01- 07

Os exemplos apresentados que caracterizam uma peça em estilo *moto perpetuo* estão associadas a andamentos vivos. Por meio da união dos prelúdios *non mesuré* com *moto perpetuo*, percebe-se que Santoro, mesmo ao utilizar uma técnica composicional que aborde mais de uma textura, pode ser designado como um compositor que mostra suas características composicionais em quaisquer moldes tradicionais.

Canon à Oitava

Canon vem do grego *kanōn*, e significa ‘regra’ ou ‘preceito’ (SCHOLÉS, *et. al.* 2012). Uma cadeia melódica dá as ‘regras’ para outra cadeia, ou para todas as outras cadeias, que deverão imita-la nota por nota. Foi utilizada pela primeira vez durante o século XV, mas só possuiu o significado usado atualmente durante o século XVI (MANN, 2012). Apesar dos vários tipos de cânones^{vii}, laconicamente podemos definir o *canon* como uma voz líder – ou antecedente – que entra com a melodia, e a voz imitativa como companheira – ou consequente – e passa por diversas variações, rítmicas ou de tessitura. Além da composição canônica real, existe uma grande quantidade de composições com um efeito semelhante, sendo consideradas meras *imitações canônicas* (MANN, 2012).

Santoro escreve em seu quarto prelúdio um *canon* à oitava, porém, esse faz parte da sessão intermediária de um prelúdio tripartite, iniciando de forma acéfala.



Fig. 11 - *Canon à oitava*. SANTORO. Prelúdio IV. Savart, 1977 p. 06 comp. 01-07

Há três texturas cravísticas que englobam esse prelúdio: notação métrica em estilo livre, *moto perpetuo*, e *canon à oitava*.

Pièce Croisée

Cecil Cluton et. al. (2011) afirmam que *pièce croisée* envolve linhas musicais separadas que se cruzam no mesmo intervalo, às vezes empregando a mesma nota tanto simultaneamente quanto em sucessão imediata. Peças assim exigem que determinados cravos possuam dois manuais com registros de uníssono independentes^{viii}, para que as duas mãos possam cruzar livremente, uma em cada manual. Os primeiros cravos de dois manuais com registros de uníssono independentes foram fabricados na França na década de 1640 (RIPIN,2012). Apesar de L. Couperin ter duas peças nesse formato, o termo *pièce croisée* foi utilizado pela primeira vez por François Couperin (1668-1733) em seu *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*, em 1722. No prefácio desse livro, F. Couperin cita que deu o nome a este tipo de obra: “Podem ser encontradas no Terceiro Livro as peças que eu nomeei *Pièces-Croisées* (sic.), [...] e aquelas [peças] que possuem o mesmo título deverão ser reproduzidas em dois teclados, no qual um deles será empurrado ou puxado” (COUPERIN *apud* ARRUDA, 2012:78).

No quinto prelúdio o compositor indica em cada clave a representação de um determinado teclado, evidenciando o estilo *croisée*. É perceptível as indicações do compositor para a mão direita – 1º Teclado (1º Klaviatur), e para a mão esquerda – 2º Teclado (2º Klav.).



Fig. 12 - *Pièce Croisée*. SANTORO. Prelúdio V. Savart, 1977. p.08 Sist. 01

Santoro uniu a estética *moto perpetuo* com *pièce croisée*, porém, resolveu não deixar a estética *croisée* se representar por toda a peça, indicando no final do prelúdio a expressão “normal” para as duas mãos dividirem o mesmo teclado.

Recitativo Instrumental

Dale Monson (2012) afirma que a palavra *Recitativo* é uma derivação do verbo *Recitar*. Em 1528 esse verbo já era usado para performance vocal. Em *Il libro del cortegiano* de Baldassare Castiglione (1478-1529) ocorria a frase *cantare alla viola per recitare*. Nicholas Temperley (2011) alega que o recitativo foi inventado na Itália como uma forma da música ser mais subordinada ao texto. Don Michael Randel *apud* ARRUDA (2012:81) alega que “inflexões naturais, ritmos, e sintaxes do discurso são imitadas e enfatizadas”. Por se tratar de uma récita, emprega-se a forma livre e expressada.

Compositores do século XVIII usaram em suas obras instrumentais passagens parecidas com recitativos para ocasionar um efeito expressivo ou dramático, às vezes produzindo um efeito de instrumento inarticulado, tentando falar (RANDEL, 2003:707). Recitativo instrumental é utilizado por compositores para assemelhar também com a liberdade métrica do recitativo vocal.

O sexto prelúdio de Santoro possui características que se assemelham a um recitativo instrumental. A indicação de andamento confirma (*Adagio Quasi Recitativo*):



Fig. 13 - Recitativo Instrumental. SANTORO. Prelúdio VI. Savart, 1977 p. 09 Comp. 01-03

As ligaduras que ultrapassam as linhas de compasso indicam a livre interpretação.

Ao aprimorar o estudo sobre as texturas cravísticas utilizadas pelo compositor, percebe-se que além da excelente capacidade de compreensão estilística e instrumental,

Santoro não fez somente uma homenagem a Louis Couperin, mas também ao seu sobrinho François.

Referências

Impressas

ARRUDA, Carlo V. R. *6 stücke für Cembalo de Cláudio Santoro: Um estudo a partir do estilo do compositor, e da inspiração em obras cravísticas tradicionais*. 2012. 174f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012

CLUTON, Cecil. et. al. Keyboard instrument. In: *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. Encyclopædia Britannica Inc. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/315885/keyboard-instrument>. Acesso em 27/09/2018.

MANN, Alfred. et. al. Canon (i). In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 5, p.1-6. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

MENDES, Sérgio Nogueira. O percurso estilístico de Cláudio Santoro: Roteiros divergentes e conjunção final. 2009. 295f. Tese (Doutorado em Fundamentos Teóricos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MONSON, Dale. et. al. Recitative. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23019>. Acesso em 27/09/2018.

MORONEY, Davitt. The performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. In: *Early Music*, vol 4 nº2, pp. 143-151, Oxford: Oxford University Press, 1976.

_____. Prelude non mesuré. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 20, p.294-296. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

RIPIN, Edwin. Pièce croisée. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21702>. Acesso em 27/09/2018.

SCHOLLES, Percy. et. al. Canon In: *The Oxford companion to music*, editado por Alison Latham. *Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1115>. Acesso em 27/09/2018.

TAVARES, Ana Cecília. *Os prelúdios non mesurés para cravo no século XVII – Ênfase no prelúdio tripartite em Ré menor de Louis Couperin*. 2006. 144f. Dissertação (Práticas Interpretativas em Cravo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TEMPERLEY, Nicholas. Recitative. In: *The Oxford companion to music*, editado por Alison Latham. *Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5531>. Acesso em 27/09/2018.

TIMOULTH, Michael. Moto perpetuo. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19224>. Acesso em 27/09/2018.

Manuscritas

COUPERIN, Louis. Prelude de Monsieur Couperin. *Pièces de clavecin de différents auteurs*. MS Bauyn. 1658, s/e, p.35. s/c, sist. 1.

SANTORO, Claudio. *6 Stücke für Cembalo*. Ed. Savart. s/d.

ⁱ No catálogo de obras do compositor (hospedado na página <http://www.claudiosantoro.art.br>), o título dessa peça aparece em português: Seis prelúdios para cravo, sendo que a tradução em alemão significa: Seis peças para cravo.

ⁱⁱ A obra foi composta para cravo industrial, um instrumento que está em desuso nas salas de concerto há aproximadamente quarenta anos.

ⁱⁱⁱ Do francês: Sem compasso

^{iv} O aumento da demanda de música para teclado impressa parte de 1670 (MORONEY, 1976:143).

^v MORONEY (1976:150) aplica o termo “notas pretas” para semínimas, colcheias, semi colcheias, pois estas podem ser ligadas para indicar grupos melódicos que são mais assimilados pelo intérprete. Notas brancas estariam correspondidas por semibreves e mínimas, onde estão mais associadas a composição harmônica.

^{vi} Este termo também pode ser aplicado à Física.

^{vii} Canon à Oitava, Canon à Quinta – ou qualquer outro intervalo. Assim como Canon por aumentação. Canon por diminuição e também Canon por inversão.

^{viii} Há instrumentos que possuem somente um manual com dois tipos de registros. Porém, em peças que possuem rápida mudança de figuração, como em um *echo* – figuração que alterna entre forte e piano – ou mesmo em uma *pièce croisée*, haverá a necessidade de um instrumento com dois manuais.

350 ANOS DE NASCIMENTO DE FRANÇOIS COUPERIN

***Sarabandes* de François Couperin: características composicionais e interpretativas semelhantes ao discurso oratório francês**

Beatriz Carneiro Pavan

*Instituto Federal de Goiás/Instituto de Educação e Artes P. Gustav Ritter
beatrizpavan1402@gmail.com*

Resumo: As *Sarabandes* para cravo de François Couperin (1668-1733) estão contidas nos quatro livros de peças para cravo e foram compostas entre 1713 e 1730. Destaco nesta comunicação algumas características também presentes nestas obras que são comuns ao discurso falado na França dos anos mil e setecentos como: hemíolas, *relais*, catalése, *doubler*, silencio de articulação e prolongamento silábico.

Palavras-chave: *Sarabande*. François Couperin. Cravo. Música francesa. Música barroca.

Sarabandes by François Couperin: compositional and interpretative characteristics similar to french oratory discourse

Abstract: The *Sarabandes* for harpsichord by François Couperin (1668-1733) are contained in the four books of harpsichord pieces and were composed between 1713 and 1730. I highlight in this communication some characteristics also present in these works that are common to the discourse spoken in France of the thousand years and six hundred such as: hemiolas, *relais*, catalése, *doubler*, silence of articulation and syllabic prolongation.

Keywords: *Sarabande*. François Couperin. Harpsichord. French music. Baroque music.

A *Sarabande*, dança cujos primórdios são atribuídos à Espanha do século XII, tem compasso ternário simples, movimento pausado e caráter nobre. Jean-Jacques Rousseau (1678, p. 431) a define como: “Ária de uma dança grave, portando o mesmo nome, parece que veio da Espanha e se dançava com castanholas. Esta dança não é mais usada, a não ser em velhas Óperas Francesas. A Ária da *Sarabande* é a três tempos lentos”ⁱ. Juan de Mariana em *Tratado contra los juegos públicos* (1609) afirma: “Só quero dizer que entre as outras invenções, saiu estes anos uma dança e canto tão lascivo em palavras, tão feio em meneios, que é o bastante para pegar fogo até as pessoas muito honestas. Chama-se comumente *Zarabanda*”ⁱⁱ. Confirmando o comentário de Juan de Mariana, sobre a característica lasciva desta dança, Rodrigo Caro em *Dias geniales o lúdicos* (1626) afirma: “Estes bailados lascivos, parece que o demônio as trouxe do inferno, e que, mesmo na república dos gentios não se poderia sofrer por sua insolência”ⁱⁱⁱ.

Em 1724 Jacques Bonnet (apud RANUM, 1986, p. 22) categorizou a *Sarabande* espanhola como uma exceção entre as várias danças francesas por ser extraordinariamente expressiva: “Quase todas as danças que são dançadas em bailes e conjuntos empregam

nenhuma expressão, com exceção da *Sarabanda* espanhola com castanholas, ou a *Gigue* inglesa, enquanto a *Courante* tipifica a gravidade da dança francesa^{iv}.

Nos últimos anos do século XVII a *Sarabande* se transforma, deixando sua característica lasciva para se tornar peça nobre da corte francesa. Da origem espanhola permaneceram os ritmos pontuados e arpejos semelhantes ao *rasqueado* da guitarra espanhola.

Em sua forma mais nobre, na corte francesa, as coreografias de dança revelam a *Sarabande* calma, séria, e às vezes suave, mas ordenada, equilibrada e sustentada. Seus passos são geralmente os mesmos utilizados na maioria das outras danças (*tems de Courante, Pas de Bourée*), apesar de incorporar gestos elegantes como *battements* e *pirouettes* (LITTLE; JENNE, 2001, p.92). François Pomey em *Dictionnaire Royal Augmenté* (1671, p. 847) descreve a *Sarabande* como: “Uma dança apaixonada, que os Mouros de Granada foram os inventores e que a inquisição da Espanha proibiu; enquanto a julgava capaz de mover as paixões suaves, de roubar o coração através olhos, e de perturbar a tranquilidade do espírito^v”. No apêndice deste dicionário, em *Description d’une Sarabande dansée*” (Descrição de uma Sarabanda dançada), recentemente descoberto por Ranum (1986), Pomey narra uma *Sarabande* dançada. Neste relato pode-se verificar que em seus primórdios na França a *Sarabande* ainda conserva a característica lasciva de sua origem Espanhola: “... essa galante pessoa começou a exprimir movimentos da alma e do corpo^{vi}”. Pomey, em sua descrição, mostra contrastes quando fala sobre “nobre ...desembaraço” (*noble ...dégagé*) no primeiro parágrafo e “ingênua negligência” (*ingénieuse négligence*) no quarto parágrafo; também nos parágrafos três e quatro são mencionados passos de dança contrastantes: *glissés, pirouettes, grand pas*. Quando fala sobre ritmo, no parágrafo três, afirma que o bailarino “algumas vezes corria... depois compensando a perda de um tempo, por outro precipitado, o vimos quase voar, tanto seu movimento era rápido^{vii}”, uma alusão ao *tempo rubato*; no parágrafo oito também sugere flutuação de tempo ao escrever: “Algumas vezes ele lançava olhares lânguidos e apaixonados, que duravam um lento e lânguido tempo [*cadence*] inteiro; ...por um movimento mais precipitado, ele arrebatava [*dérobait*] a graça que ele havia feito^{viii}”; no parágrafo nove menciona diferentes afetos ao dizer: “exprimia raiva e o rancor” (*exprimoit colere et le dépit*); “ritmo impetuoso e turbulento” (*cadence impetueuse et turbulente*); “vimos suspiro, desmaio” (*on le voyoit soupirer, se pâmer*); e por alguns desvios nos braço e do corpo, indiferentes, removidos e apaixonados^{ix}.

Apesar de apresentarem alterações rítmicas como *rubato*, o equilíbrio é uma importante característica das *Sarabandes*, que em sua grande maioria, têm a primeira parte

com oito compassos e frase rítmico-harmônica com quatro compassos totalizando doze tempos; a tensão harmônica cai sobre o décimo tempo ou primeiro tempo do quarto compasso, em acorde de dominante e os compassos seis e sete trazem progressão harmônica e cadência com hemiola para finalizar. As sete *Sarabandes* que Couperin compôs para os *Quatre Livre des Pièces de Clavecin* são: *La Majestueuse* e *Les Sentiments* (Sol menor), *Premier Ordre*; *La Prude* (Ré menor), *Seconde Ordre*; *La Lugubre* (Dó menor), *Troisième Ordre*; *La Dangereuse* (Lá Maior), *Cinquième Ordre*; *L'Unique* (Si menor), *Huitième Ordre*; *Les Vieux Seigneurs* (Lá menor), *Vingt-quatrième Ordre*. Nestas obras, tipicamente francesas, são visíveis peculiaridades da língua falada na França, a exemplo das acentuações conseguidas por meio de prolongamentos silábicos.

La Majestueuse, a primeira *Sarabande* apresentada por Couperin, contém hemiolas nos sexto e sétimo compassos, nos quais *port de voix* seguidos por *pincé* marcam o deslocamento do tempo por prolongamento sonoro característico das hemiolas francesas.



Fig. 1: *Sarabande La Majestueuse*, 1^{er} Ordre. *Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Podem-se analisar as hemiolas considerando as diferenças linguísticas e observando assim, como a música e a poesia se apresentam em prol dos efeitos retóricos. Árias francesas trazem evidências que as hemiolas em peças desta nação ocorrem com prolongamento sonoro. Por outro lado, em países de língua germânica ou italiana, os acentos ocorrem por ênfase na nota. Para Ranum, os contrastes de acentuação nas hemiolas da frase alemã “*Euer Seifzen heisser Brand*” (Vosso suspiro quente me queima) podem ser vistos na

figura seguinte, separada por barra (/) e marcada pelo acento (>). Na primeira linha **(a)**, a típica acentuação por volume ou ênfase na nota, em países de língua alemã, italiana e inglesa, na qual um compasso tem primeiro tempo ou parte de tempo *F* (forte) e segundo e terceiro tempos ou parte de tempo *f* ou *mf* (fraco ou meio forte); na segunda linha **(b)**, é mostrado como seria a mesma hemiola na prosódia francesa que acentua as palavras por prolongamento silábico em que *F* seria nota longa e *f* seria nota curta. No exemplo seguinte pequenos quadrados marcam o *relais* causado por este tipo de acentuação por prolongamento onde o sinal □ é o início da palavra que finaliza no compasso seguinte, marcado por ■ e acento (>), caracterizando assim a hemiolas.

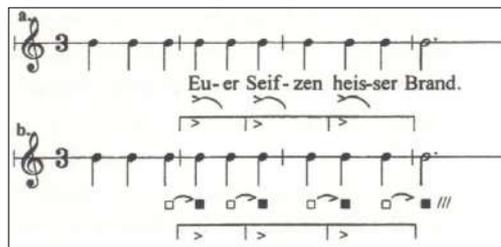


Fig. 2: Acentuações contrastantes de hemiolas.
 Fonte: Ranum, op. cit., p. 293.

Ranum (op. cit., p. 297) afirma que nos anos Setecentos os finais de compasso em cada reprise de uma *Sarabande* tendiam a ter frases catalécticas^x levando a primeira sílaba da palavra seguinte a ser pronunciada com considerável intensidade, podendo ser prolongada. O exemplo de *Psyché* de Lully mostra a catalése na primeira sílaba de *Plaisir* em *relais* (quando duas sílabas finais de uma frase ou pé poético são prolongadas progressivamente), com nota pontuada e dois outros *relais* em *gôûter* e *d'ici-bas* reforçando a acentuação deslocada da hemiola.



Fig. 3: Lully, *Psyché*. 1678
 Fonte: Ranum, op. cit, p. 297.

Vale ressaltar a notação do terceiro compasso que se inicia com ponto de aumento na voz superior, como se não houvesse barra de compasso entre segundo e terceiro compassos. A intenção do compositor neste tipo de escrita, segundo Ranum, seria ter nestes pontos o *silence d'articulation* e não nota ligada, fazendo desta maneira a correspondência com as frases catalécticas. A catalése atua como figura métrica que altera o ritmo da frase, colocando expressivo acento por prolongamento na palavra, alterando sua prosódia. Desta maneira, a primeira sílaba recebe acento enquanto a segunda sílaba deve ser executada com dobramento consonantal (*doubler* ou *gronder*) como em: “*Plaissirs*”, “*ddici-bas*”. Este tipo de interpretação altera o *relais* que não teria assim, sua “longa e suave” conclusão frasal. O mingograma de *plaisir* traz duas maneiras de pronúncia desta palavra no trecho de *Psyché* de Lully. O primeiro registro (a) tem silêncio de articulação no ponto de aumento tal como a notação de Lully sugere e o segundo registro (b) mostra como seria a notação moderna, na qual o ponto é substituído por colcheia ligada, portanto, diferenciando seu efeito.

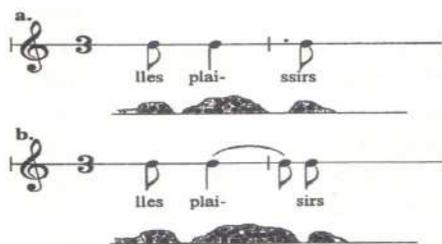


Fig. 4: Mingograma das palavras *lles Plaisirs*.
 Fonte: Ranum, op. cit, p. 298.

A interpretação baseada em partituras que substituem o ponto por ligadura elimina completamente a possibilidade de dobramento consonantal, descaracterizando a típica pronúncia francesa dos anos Seiscentos. Este ponto localizado no início do compasso, no meio de uma frase é um guia de pronúncia que mostra a catalése e pode ser comparado às aspirações da língua francesa. Da mesma maneira, os silêncios de articulação caracterizam estas aspirações como se pode ver na *Sarabande La Majestueuse*. Couperin escreve após os quatro compassos iniciais, pausa de colcheia na primeira metade do primeiro tempo do quinto compasso, na voz superior, dando início às hemiolas que finalizam a parte. Desta forma, a nota Lá que segue a pausa, seria tocada com ênfase semelhante ao dobramento consonantal da língua falada, realçando o início da hemiola. Nas primeiras semínimas de cada tempo da hemiola veem-se *port de voix* seguidos por *pincés* que levam ao silêncio de articulação no ponto de aumento entre cada grupo de nota pontuada-anacruse.

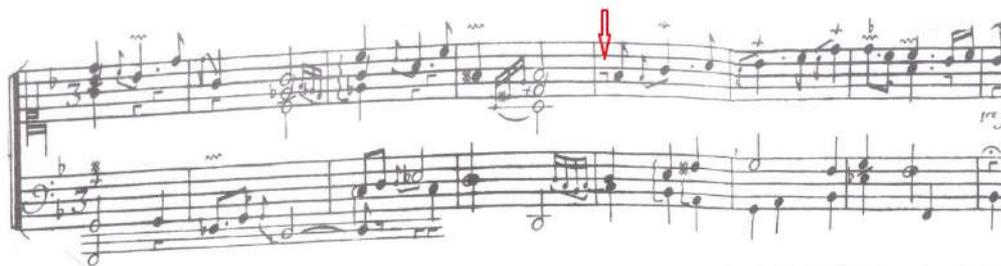


Fig. 5: *Sarabande La Majestueuse, I^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Compassos iniciais.
Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

La Majestueuse, em Sol menor, conserva o caráter solene da *Allemande L'Auguste* da mesma *Ordre*, (a *Allemande La Ténébreuse* e a *Sarabande La Lugubre* na *Seconde Ordre* também têm o mesmo estilo) com escrita a quatro vozes, harmonia suntuosa, retardos, apojeturas sobrepostas e dissonâncias. Espaços ou suspiros da poesia francesa dos anos Setecentos são comuns em Árias cantadas como se pode ver no exemplo seguinte, a *Sarabande* de Jean-Baptiste de Bousset (1662-1725).



Fig. 6: *Air sérieux en Sarabande, III Recueil d'airs*, 1705. Jean-Baptiste de Bousset.
Fonte: Ranum, op. cit. p. 460.

A obra apresenta a mesma estrutura frasal da *Sarabande La Majestueuse*, além do ponto de aumento no início do sétimo compasso, indicando hemíola, onde a catalése causaria dobramento consonantal em (*p*) *point*. A primeira parte tem oito compassos com tensão harmônica sobre o décimo tempo em acorde da dominante. Os compassos seis e sete tem progressão harmônica e cadência com hemíola para finalizar.

A *Sarabande La Prude*, da *Seconde Ordre*, segue o padrão Alexandrino de frases com doze sílabas (ou tempos). Esta *Sarabande* tem pontos de aumento no início dos quarto e oitavo compassos da segunda parte.



Fig. 7: *La Prude, 2^{er} Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Compassos iniciais da segunda parte.

Fonte: Ed. Fuzeau, França, 2004.

Estes pontos, quando omitidos sendo então substituídos por notas ligadas, causam uma deturpação interpretativa, visto que eliminam o silêncio, tão importante na música francesa. Abaixo a edição Dover (foi observada também a Edição *Le Putitre*) na qual os pontos foram substituídos por ligaduras.



Fig. 8: *La Prude, 2^e Ordre. Premier Livre de Pièces de Clavecin*, François Couperin. Compassos três a oito da segunda parte.

Fonte: Ed. Dover, USA, 1988.

A melodia de uma *Sarabande* repousa entre o primeiro e o segundo tempo de cada grupo de dois compassos. Almejando a acentuação neste segundo tempo pontuado, as *Sarabandes* de Couperin apresentam ornamentos ou arpejos, prolongando e realçando a nota. Semelhanças com a escrita musical francesa dos anos Setecentos podem ser vistas na utilização de arpejos ascendentes (dinâmica fortes) e descendentes (dinâmica piano) para obtenção dos efeitos expressivos. As *Sarabandes* de Couperin, com estrutura equilibrada, em que a segunda parte, apesar de apresentar proporções diferentes tem geralmente números de compassos múltiplos de quatro. *La Majestueuse, Premier Ordre*, contém *Petite Reprise plus ornée*, recurso considerado por Ranum (op. cit., p. 83) como “truque retórico para o orador repetir suas considerações finais”^{xi}. A disparidade entre as *Ordres* de François Couperin pode ser vista na sequência de suas peças, que não obedece ao padrão das *Suites* sugeridas por alguns de seus antecessores e utilizadas por seus contemporâneos.

Considerações finais

As *Sarabandes* para cravo de François Couperin, quanto a seus aspectos interpretativos e composicionais, ilustram características comuns com língua falada na França dos anos Setecentos. A partir do pressuposto que a língua francesa tem, em sua pronúncia e escrita, peculiaridades, considerando que a prosódia de cada língua é fator determinante em como cada nação articula e fraseia sua música, a flexibilidade composicional de François Couperin, assim como a pronúncia na interpretação de suas peças, encontram semelhança na expressão do idioma francês.

Referências

- BOUSSET, Jean-Baptiste. *III^e Recüeil d'airs nouveaux serieux et à boire*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90104533/f47.planchecontact>> Acesso em 19/05/2019.
- CARO, Rodrigo. *Dias geniales o lúdicos*. Espanha: Real Academia Espanhola. 1609. In: <http://www.rae.es>> acesso em 11/12/2014.
- COUPERIN, François. *Pièces de Clavecin*. França: Fuzeau, 1988.
- LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Indiana: Indiana University Press, 2001.
- MARIANA, Juan de. *Tratado contra los juegos públicos*. Espanha: Real Academia Espanhola. 1609. In: <http://www.rae.es>> acesso em 11/12/2014.
- POMEY, François. *Dictionaire Royal Augmenté*. 1671. Edição facsimilar.
- RANUM, Patricia M. *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs*. Indiana, USA: Pendragon Press Musicological Series, 2001. 496 p.
- _____. *Audible rhetoric and mute music: the 17th-century french sarabande*, *Early Music* 14. pp. 22-40, 1986.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris, FR: Duchesne, 1768. Edição fac-similar.
-
- ⁱ *Air d'une Danse grave, potant Le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus em usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la sarabande est à trois Tems lents.*
- ⁱⁱ *Solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lacivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámame comúnmente zarabanda.*
- ⁱⁱⁱ *Estos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente.*
- ^{iv} *Almost all the dances that are danced at balls and assemblies employ no expression, with the exception of the Spanish sarabande with castanets, or the English jig, for the courante typifies the gravite of French dancing.*
- ^v *Une Dance passionnée, dont les Maures de Grenade sont les inventeurs & que l'inquisition d'Espagne descendit; tant elle la jugea capable d'émouvoir les passions tendres, de dérober le coeur par lesyeux, & de troubler la tranquillité de l'esprit.*
- ^{vi} *cette galante personne commença d'exprimer les mouvemens de l'ame par ceux du corps*
- ^{vii} *Tantost il couloit...et puiz reparants la perte qu'il avoit faite d'une cadance, par une autre precipite, on le voyoit presqu voler, tant son mouvement essoit rapide.*
- ^{viii} *Tantost, il lançoit des regards languissans et passionnez, tant que duroit une cadence lente et languissante;... et par un movemet plus precipite, Il déroboit La Grace qu'il avoit faire*
- ^{ix} *et par de certains détours de bras et des corps, nonchalans, démis, et passionnez.*
- ^x Verso grego ou latino que termina por um pé poético incompleto.
- ^{xi} *Petite reprises is a rethorical device, for the orator is repeating his closing remarks.*

Performing and editing Couperin's music for two harpsichords

Julien Dubruque

Centre de Musique Baroque de Versailles

Abstract: This article deals with François Couperin's music for two harpsichords present in his *Pièces de clavecin* and in his chamber music. The composer's preferred manner of playing the trios is mentioned, as well as some practical difficulties of performing them on two harpsichords. Some other problems include the viol part, figurings and registration issues. The edition of the Centre de musique baroque de Versailles is also commented.

Keywords: François Couperin. Two harpsichords. *Pièces de clavecin*. Performance. Edition.

Tocando e editando a música para dois cravos de Couperin

Resumo: Este artigo lida com a música de François Couperin para dois cravos presentes em suas *Pièces de clavecin* e em sua música de câmara. A maneira preferida do compositor de tocar os trios é mencionada, bem como algumas dificuldades práticas de realizá-las em dois cravos. Alguns outros problemas incluem a parte de Viola, cifragens e questões de regulação. A edição do Centre de Musique Baroque de Versailles também é comentada.

Palavras-chave: François Couperin. Dois cravos. *Pièces de clavecin*. Performance. Edição.

In theory, there is only one piece for two harpsichords by Couperin: the beloved *Allemande à deux clavecins* from the *Neuvième ordre* (see example 1). But a close study of his work reveals that there are many more of them, both in the *Pièces de clavecin* and in his chamber music.

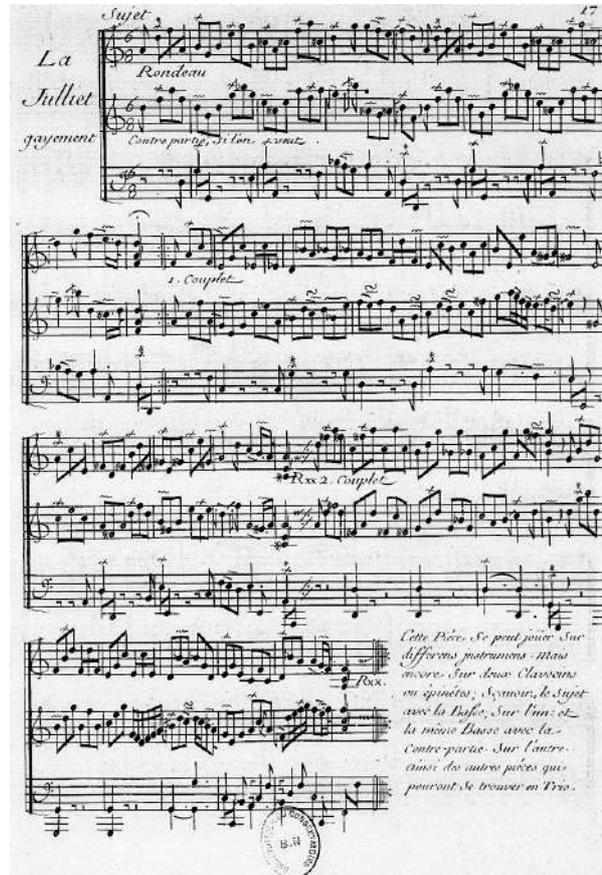


Ex. 1 – François Couperin, *Allemande à deux clavecins*, from the *Second livre de pièces de clavecin* (Paris: author, Boivin, 1717), p. 37, © Bibliothèque nationale de France.

Pieces for Two Harpsichords From the *Troisième Livre*

In the *Troisième livre*, *La Julliet* (see example 2) appears *en partition* (in full score), on three staves: two in treble clef, marked “*sujet*” (“subject”) for the upper one, and “*contrepartie si l’on veut*” (“counter-melody *ad libitum*”) for the lower one, and a third staff in bass clef. It is followed by a short notice, in a typically Couperinian syntax:

This piece can be played on various instruments, but also on two harpsichords or spinets, namely, the subject with the bass on the first one, and the same bass with the counter-melody on the other one. And so for the other pieces that will happen to be in trio.¹



Ex. 2 – François Couperin, *La Julliet*, from the *Troisième Livre de pièces de clavecin* (Paris: author, Boivin, 1722), p. 17, © Bibliothèque nationale de France.

In the same book, three other pieces happen to be in trio, with a “*sujet*” and a “*contrepartie*.” *La Létiville* is laid out in the same way as *La Julliet*. *La Musette de Choisy* and *La Musette de Taverny* contain only two treble staves, but this is only because their bass is a “*bourdon*”²: the principle remains the same, and both *Musettes* can be played on two harpsichords, the first harpsichordist playing the *sujet* and the *bourdon*, and the second one the *contrepartie* and the *bourdon* as well.

Trios from *Les Concerts Royaux* and *Les Goûts Réunis*

There are no other trios in the other three books of *Pièces de clavecin*. Two other such pieces can be found in *Les Concerts royaux* and *Les Goûts réunis*: these two collections, to a great extent, were edited as harpsichord pieces as well as chamber music. So the *Menuet en trio* from the *Premier concert* and the *Grande ritournelle* from the *Huitième concert* can and should be played on two harpsichords in the way Couperin described in the notice to *La Létiville*. This makes six pieces for two harpsichords altogether, which is significantly more than one, but still not many.

Couperin's Preferred Manner of Playing His Trios

Most of Couperin's pieces for two harpsichords are actually to be located in *L'Apothéose de Corelli*, *L'Apothéose de Lully* and *Les Nations*, which contain only trios. These works are most often performed, nowadays, by a variety of instruments (violins, flutes, oboes...), alternatively or in unison, notwithstanding the fact that they were obviously scored for two violins, a bowed bass and a harpsichord.³ But too little attention has been paid to Couperin's "Avis" ("Notice") at the beginning of *L'Apothéose de Lully*:

NOTICE

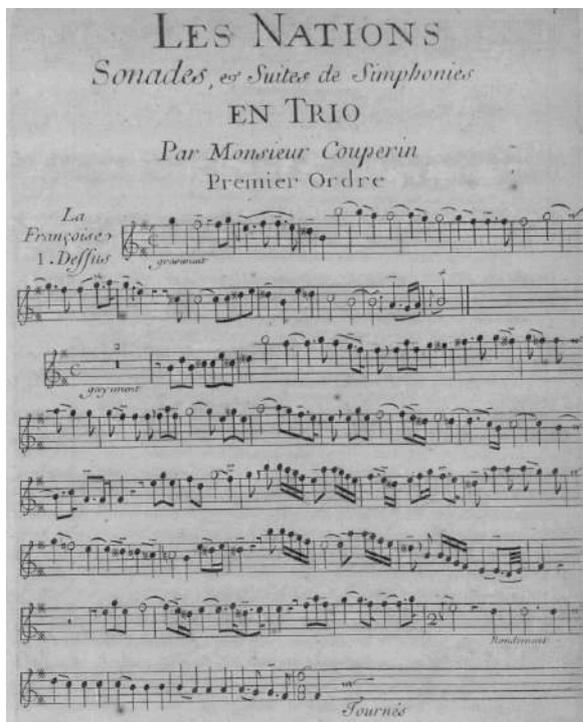
One can perform this trio [L'Apothéose de Lully, published in 1725], along with L'Apothéose de Corelli [published in 1724] and the complete book of trios [Les Nations] that I will hopefully publish next July [1726], with two harpsichords as well as with all other instruments. I perform them with my family and students to great success, i.e. by playing the premier dessus and the bass on one harpsichord and the second dessus, with the same bass, on another harpsichord in unison. Truthfully, this means that you must have two copies of the score, as well as two harpsichords. But I find that it is often easier to bring together these two instruments than to bring together four professional musicians. Two spinets playing in unison can also do nicely, even if the effect is not quite the same. One must, however, be sure to take into consideration the length of the notes in order to best interpret the ornaments that fill in these notes. Bowed string instruments sustain the sound while the harpsichord, unable to sustain in this way, must play the trills (or tremblements) and the other ornaments for a long time; provided that this is respected, the performance will be quite pleasant, especially since the harpsichord has an inherent brightness and crispness that one hardly finds in other instruments.⁴

This notice proves that Couperin actually *preferred* that his trios be played on two harpsichords, rather than by a quartet (consisting, of course, of two violins, a bowed bass and a harpsichord). We could in fact venture an even more radical hypothesis about Couperin's trios. There is no proof that Couperin played any instruments besides the harpsichord and the organ, even if he possessed two viols. And if the *sonades* lend themselves undeniably to the

violin, many of the accompanying dance movements similarly lend themselves to the harpsichord; nothing in their composition distinguishes them from the 27 *ordres*. Couperin uses the G₁ (G₂) several times, which the viol normally does not have, but which is the lowest note on most harpsichords. It is especially important to note that Couperin uses the same ornaments in his chamber music as in his *Pièces de clavecin*, particularly the *tremblement* (shake) in place of the symbol for this ornament that is normally used in instrumental and vocal music, the +. So Couperin might very well have composed his trios, at least the suites, for two harpsichords rather than with a quartet in mind.

Practical Difficulties

But then, how does one actually perform Couperin's trios on two harpsichords? For both *Apothéoses*, as Couperin says, you would need two copies of the score to perform them on two harpsichords. But for *Les Nations*, a big difficulty arises: the work was edited as a set of parts, and it is impossible to keep one eye on the first treble part and the other on the bass part (see examples 3a and 3b), even for d'Anglebert (see example 4).⁵



Ex. 3a – François Couperin, Sonade La Française, from *Les Nations* (Paris: author, Boivin, 1726), premier dessus, p. 1, © Bibliothèque nationale de France.



Ex. 3b – François Couperin, Sonade La Française, from *Les Nations* (Paris: author, Boivin, 1726), basse chiffrée, p. 1, © Bibliothèque nationale de France.



Ex. 4 – Cornelius Martinus Vermeulen, after Pierre Mignard, Jean Henri d'Anglebert, etching, 23 × 20 cm ([Paris:] 2nd half of the seventeenth century), © Bibliothèque nationale de France.

One could also, of course, use a full score, for example the one from the *Œuvres Complètes* published by L'Oiseau-Lyre. But being laid out in four staves, corresponding to the original four parts (first treble instrument, second treble instrument, bowed bass, figured bass), it is very impractical to read, not to mention the problem of page turns. This probably explains why very few harpsichordists have played *Les Nations* on two harpsichords. Ton Koopman and Tini Mathot recorded the *Chaconne* from the *Troisième ordre de trios*, in 1998.⁶ The first complete recording of *Les Nations* on two harpsichords was only done recently by Emer Buckley and Jochewed Schwarz in 2014,⁷ who also presented a lecture recital at the François Couperin 350th Anniversary Symposium in 2018.⁸ All these performers likely had to prepare their own scores. Would it not help if there existed a performing material?

The Polyvalent Edition of the Centre de musique baroque de Versailles

The éditions du Centre de musique baroque de Versailles have therefore decided to publish versions for two harpsichords along with the rest of Couperin's chamber music. Each work will be available in three versions: a full score, in line with the current principles of a critical edition, a set of four parts for a quartet (first treble instrument, second treble instrument, bowed bass, figured bass), and a set of two harpsichord parts, whose layout was designed to help performers, reducing the page turns to a minimum. *Les Nations* were the first work to be issued;⁹ the other trio sonatas and the *Apothéoses* will follow. But the making of this edition arose new difficulties, which are discussed below.

The Problem of the Viol Part

Couperin's instructions in the notice to the *Apothéose de Lully*, cited above, are quite clear: one must play "the premier dessus and the bass on one harpsichord and the second dessus, with the same bass, on another harpsichord in unison." But Couperin does not mention the occasional difference between the obligato bowed bass and the figured bass. In such instances, the obligato part could be considered non-essential, like a "*contrepartie pour la viole si l'on veut*," and therefore should not be included. But it would also be a pity to deprive ourselves of this tenor part, like particularly delectable one in the *Allemande à deux clavecins*. So I decided to assign the bowed bass part to the first harpsichord, and the figured bass part to the second.

The Problem of the Figurings

While proofreading and testing the edition, several fellow harpsichordists complained about the lack of figurings, which I did not include in the version for two harpsichords. They argued that some sections of *Les Nations* were solos,¹⁰ either for the *Premier dessus* or the *Second dessus*, and that having them performed *tasto solo*, without chords, produced a bad effect. Their tacit argument was that Couperin had also forgotten this special case and would have wanted the players to accompany each other by realizing chords from the figured bass. But I would like to stress that most of the music for solo harpsichord, by Couperin as well as by Bach, Scarlatti or Rameau, is actually written in two-voice setting. If one is willing to put up with a few bare fifths, one could well find these rare sections relaxing in the ocean of parallel thirds and sixths that result from Couperin's compositional technique for trios. As for the idea of regularly adding chords on the left hand, it looks rather anachronistic and anatomic to me: true, one finds a number of harpsichord pieces with chords

on the left hand in the French repertoire, but this technique is really an Italian or German one from the middle of the eighteenth century onward. This is not to say that no chord should be added, but I would rather trust the harpsichordists' innate sense for improvisation than overwhelm them with figurings, the three quarters of which they will not be able to play, no matter how slow the tempo. I can quite easily imagine arpeggiated chords on the final note of perfect cadences, *style luthé* chords here and there, held octave jumps, etc., everything that can be found in Couperin's four *Livres*. But the principal virtue of Couperin's trios is that they are... trios, and not music for solo harpsichord: the most important thing the performers should care about is the "brightness" and the "crispness" that their instrument gives the melody. Performing the trios on two harpsichords, in particular, allows us to realize Couperin's dream of having double trills performed:

Speaking of these sliding thirds in the modern way: I will just say that one day, while making a young lady practice them, I tried to get her to play two shakes at the same time with the same hand. Natural aptitude, excellent hands, and the great facility she acquired by practice, brought her to the point of playing them very evenly. I have lost sight of this young lady. In truth, if one could master this exercise, it would be a great ornament to playing. Since then, however, I have heard them practiced by a man (moreover, a very skilful player), but, be it that he had begun to practice them too late, his example has in no way encouraged me to put myself to the torture in order to succeed in playing them as I should wish that they should be played. I rest content simply to exhort young people to set to work on them betimes. If this custom were introduced, it would cause no inconvenience in most of the pieces already composed, because it would merely be a question (in certain passages) of adding the third to the shake already indicated).¹¹

The Problem of the Registration

I wish to conclude by analyzing one last sentence of Couperin's Notice to the *Apothéose de Lully*: "Two spinets playing in unison can also do nicely, even if the effect is not quite the same." It goes without saying that two spinets do not have the same effect as two harpsichords; so why is that so many harpsichordists spend so much of their energy making the harpsichord sound like a spinet? Indeed, most of them consider that the default registration is just one 8', just as if it were a spinet. Couperin's sentence can only be understood if one realizes that the default registration of the harpsichord, for him, is "full on," I. e. $2 \times 8'$ or $8' + 4'$ on a single manual, or $2 \times 8' + 4'$ on a double manual: the only indication of registration he gives, in the *Pièces de clavecin*, for the *pieces croisées*, is to turn off the 4' and to *uncouple* the keyboards, which means that this is an extraordinary technique.

Hopefully, this ongoing series of Couperin’s chamber music for two harpsichords will be practical and help performers to follow Couperin’s wishes as well as discover new ways of enjoy playing his works.

¹ “Cette pièce se peut jouer sur différents instruments, mais encore sur deux clavecins ou épinettes, savoir, le sujet avec la basse sur l’un, et la même basse avec la contrepartie sur l’autre. Ainsi des autres pièces qui pourront se trouver en trio.” François Couperin, *Troisième livre de pièces de clavecin* (Paris: author, Boivin, 1722), p. 17. The spelling of all French citations has been modernized. All translations are mine unless otherwise indicated.

² Literally, “drone”: an ostinato bass designed to imitate the drones of a bagpipe.

³ All editors agree on this matter. See François Couperin, *Les Nations*, 4 vols., ed. Edward Higginbottom, Monteux, Musica rara, 1976–1977; reprint London, Breitkopf, undated; François Couperin, *Musique de chambre. 3, Les Nations*, ed. Amédée Gastoué, rev. ed. by Kenneth Gilbert and Davitt Moroney, Monaco, L’Oiseau-Lyre, 1987; François Couperin, *Les Nations*, 4 vol., ed. Julien Dubruque, Versailles, CmbV, 2015–2016.

⁴ “AVIS. Ce trio, ainsi que *L’Apothéose de Corelli*, et le livre complet de trios que j’espère donner au mois de juillet prochain, peuvent s’exécuter à deux clavecins, ainsi que sur tous autres instruments. Je les exécute dans ma famille, et avec mes élèves, avec une réussite très heureuse, savoir, en jouant le premier dessus et la basse sur un des clavecins, et le second, avec la même basse sur un autre à l’unisson. La vérité est que cela engage à avoir deux exemplaires, au lieu d’un ; et deux clavecins aussi. Mais je trouve d’ailleurs qu’il est souvent plus aisé de rassembler ces deux instruments que quatre personnes faisant leur profession de la musique. Deux épinettes à l’unisson (à un plus grand effet près) peuvent servir de même. La seule chose qu’il faille observer, c’est de se régler toujours sur la valeur des notes pour les agréments qui doivent la remplir. Les instruments d’archet soutiennent les sons ; et au contraire, le clavecin ne pouvant les perpétuer, il faut de toute nécessité battre les cadences, ou tremblements, et les autres agréments très longtemps ; et moyennant cette attention, l’exécution n’en paraîtra pas moins agréable ; d’autant que le clavecin a dans son espèce un brillant et une netteté qu’on ne trouve guère dans les autres instruments.” François Couperin, *Concert instrumental sous le titre d’Apothéose composé à la mémoire immortelle de l’incomparable Monsieur de Lully* (Paris: author, Boivin, 1725), no page number. English translation by Marina Davies, in François Couperin, *Les Nations*, 4 vols. (Versailles: CmbV, 2015–2016), p. 12.

⁵ This observation was once made by Mme Noëlle Spieth, professor of harpsichord at the Paris Conservatoire.

⁶ Ton Koopman and Tini Mathot, *Music for 2 harpsichords*, 1 CD (Paris: Erato, 1998).

⁷ Emer Buckley and Jochewed Schwarz, *Les Nations—Sonates et Suites de Symphonies et Trio and Other Pieces for Two Harpsichord*, 2 vols., 2 CDs (London: Toccata classics, 2014).

⁸ Emer Buckley and Jochewed Schwarz, “His version: Couperin’s *Les Nations* for two harpsichords,” at the François Couperin 350th Anniversary Symposium, Royal Birmingham Conservatoire, 9–10 November 2018, under press.

⁹ François Couperin, *Les Nations*, ed. Julien Dubruque, 4 vols., CAH. 281–284 (Versailles: CmbV, 2015); François Couperin, *Les Nations. Version Pour Deux Clavecins*, ed. Julien Dubruque, 4 vols., CAH., 281 RC–284 RC (Versailles: CmbV, 2015).

¹⁰ See for example the opening fugato of the *sonade l’Impériale* (bb. 1–4), or the *Air* section of the *sonade La Française* (bb. 119–128 of my edition).

¹¹ “À propos de ces tierces coulées à la moderne, je dirai en deux mots, qu’un jour en les faisant exercer à une jeune personne, j’essayais de lui faire battre deux tremblements à la fois, de la même main. L’heureux naturel, les excellentes mains, et la grande habitude qu’elle en avait acquise l’avaient fait arriver au point de les battre très également. J’ai perdu cette jeune personne de vue. En vérité, si l’on pouvait gagner cette pratique, cela donnerait un grand ornement au jeu. J’en ai entendu faire, cependant depuis, à un homme d’ailleurs fort habile, mais, soit qu’il s’y fût pris trop tard, son exemple ne m’a point encouragé à me donner la torture pour arriver à les faire comme je souhaiterais qu’ils fussent faits. Je m’en tiens, simplement, à exhorter les jeunes gens à s’y prendre de bonne heure. Si cet usage s’introduisait, cela ne causerait nul inconvénient pour la plupart des pièces qui sont déjà composées, puisqu’il ne serait question (dans certains endroits) que d’augmenter un tremblement à la tierce de celui qui serait marqué naturellement.” François Couperin, *L’Art de toucher le clavecin* (Paris: l’auteur, 1716), p. 30–31. English translation by Mevanwy Roberts, in François Couperin, *L’Art de toucher le clavecin*, ed. Anna Linde (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1933).

J. S. BACH : O CLAVICÓRDIO, O PIANO E O CRAVO

J.S. Bach e o clavicórdio: aspectos sociais e culturais passados e presentes

Erasmu Estrada
Pesquisador independente
arsmeus@gmail.com

Resumo: Como muitos organistas, J. S. Bach usou o clavicórdio nas suas atividades como executante, professor e compositor. Como consequência disto, no século XIX alguns executantes começaram a tocar suas obras para teclado neste instrumento, situação que veio acompanhada de polêmicas. Este artigo discute a performance da música para tecla de Bach no clavicórdio no fim do século XIX e primeira metade do século XX e a importância que esta teve para o resgate deste instrumento como meio de performance musical. Essa discussão é complementada por uma breve história da relação do clavicórdio com o organista profissional e uma discussão sobre alguns aspectos históricos e culturais que tiveram um impacto notável na maneira em que a música para tecla de Bach foi apreciada nos séculos XIX e XX.

Palavras-chave: Clavicórdio. Johann Sebastian Bach. Performance. Aspectos socioculturais.

J. S Bach and the clavichord: present and past sociocultural issues

Abstract: As many of his organist colleagues, J. S. Bach relied on the clavichord for his duties as performer, teacher and composer. As a consequence of this situation some nineteenth century musicians began performing a number of Bach's keyboard works on the clavichord, something that gave rise to some polemics. This paper discusses the performance of Bach's keyboard music on the clavichord during the last years of the nineteenth and the first half of the twentieth centuries and the importance this had for the twentieth century revival of this instrument as a performance medium. This discussion will be complemented with a brief account of the role the clavichord played in the organist's professional life and an examination of a few cultural and historical notions that might have had a significant impact on the reception of Bach's music by audiences of the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: Clavichord. Johann Sebastian Bach. Performance. Sociocultural issues,

O clavicórdio, instrumento de tecla que apareceu na Europa por volta do fim do século XIV, figura de maneira cada vez mais proeminente nos programas de estudo de conservatórios e universidades de música da Europa e dos Estados Unidos, seja como instrumento complementar ao estudo de outros instrumentos de tecla, como o cravo, o fortepiano ou o órgão, ou como instrumento principal.¹ Algumas instituições com programas de formação em instrumentos históricos possuem várias cópias de clavicórdios nas quais estão reproduzidas muitas das características de instrumentos históricos de diversas épocas. As mais afortunadas possuem um ou vários instrumentos originais.

O interesse atual no clavicórdio tem muito a ver com a função sociocultural do instrumento. Já a partir do século XVI o clavicórdio foi o predileto das escolas, conventos e monastérios para a instrução dos fundamentos da música, do canto e da execução musical em instrumentos de tecla. Isto se deveu em grande medida a algumas de suas características: tamanho pequeno, som claro, simplicidade de construção e facilidade e baixo custo de

manutenção. A sua popularidade como ferramenta de ensino foi tal que não é difícil achar reportes das primeiras três décadas do século XIX que indicam que ele ainda era usado em algumas dessas instituições para o ensino dos princípios da música e da prática instrumental.² Porém, e não obstante as evidentes vantagens para o ensino da música, com o passar do tempo o clavicórdio caiu em desuso, pelo menos na magnitude com que teria sido usado nos séculos anteriores.³ Aos poucos o fortepiano ocuparia seu lugar. Contudo, o elevado custo deste último instrumento fez com que a substituição não fosse imediata. Em alguns lugares onde o orçamento era limitado um fortepiano vai conviver com um o vários clavicórdios por algum tempo.⁴

A substituição do clavicórdio durante o início do século XIX por parte das instituições responsáveis pelo ensino de música não representou, contudo, a desapareição do interesse neste instrumento ou em outros considerados já ultrapassados, como o cravo.⁵ O pianista Ignaz Moscheles (1794–1870) se apresentou ao cravo em Londres na década de 1830.⁶ Johannes Brahms (1833–1897) adquiriu o clavicórdio de Joseph Haydn (1732–1809).⁷ Na década de 1880 o músico, musicólogo e antiquário Alfred James Hipkins (1826–1903) começou a publicar suas pesquisas em torno da história e construção de uma miríade de instrumentos do passado, algo que contribuiu de maneira importante para o surgimento de um novo interesse pelos já mencionados instrumentos históricos.

O impacto do trabalho de Hipkins dentro do mundo da música começou quando, aos catorze anos, ingressou na firma construtora de pianos John Broadwood & Cons Ltd. como aprendiz de afinador de pianos. Seis anos depois ele foi designado para treinar todos os técnicos da Broadwood na maneira de afinar os pianos da firma em temperamento igual, uma prática nova para muitos deles, acostumados ainda aos temperamentos desiguais do século XVIII.⁸ Posteriormente Hipkins publicou seus estudos em história da música e, em particular, sobre a organologia dos instrumentos de tecla. Na área da performance ele apresentou, no fim do século XIX, varias obras de Johann Sebastian Bach ao cravo e ao clavicórdio. Essas performances tiveram um impacto importante em indivíduos como o construtor de instrumentos históricos Arnold Dolmetsch (1858–1940).⁹

Dolmetsch, por sua parte, contribuiu para o ressurgimento de um interesse na música dos séculos XVII e XVIII ao executar, junto a membros da sua família, música deste período em cópias de instrumentos construídos por ele mesmo. A influência de Hipkins é percebida no interesse de Dolmetsch pelo clavicórdio, instrumento que começa a construir em 1894.¹⁰ Estas cópias iriam ter uma forte repercussão na maneira como a música para tecla de Bach seria entendida no século XX.

A aparição dos clavicórdios de Dolmetsch (como aquela cópia de um instrumento de Johann Adolph Haas na coleção Raymond Russell da Universidade de Edimburgo)¹¹ se dá pouco antes da polêmica do início do século XX que envolvia o clavicórdio e a música de Johann Sebastian Bach. Em 1908 o musicólogo alemão Richard Buchmayer (1856–1934) avança a ideia de que o clavicórdio foi o instrumento de tecla que mais influenciou o compositor.¹² Essa tese, junto com a ainda pouco clara ideia do que significava o termo *clavier* na época de J. S. Bach¹³ levou à cravista Wanda Landowska (1879–1959) a descrever a relação da música de Bach com o clavicórdio de maneira desfavorável, algo que fez com que alguns músicos revissem sua opinião no que diz respeito à validade de tocar as obras de Bach no clavicórdio.¹⁴

Para Landowska, contrária à opinião de Buchmayer, não existia evidência de que Bach teria composto para clavicórdio, algo que marcou o destino do instrumento por décadas.¹⁵ A leitura incorreta da frase *3. Clavire nebst Pedal* (na sua interpretação o instrumento teria sido um cravo de dois manuais com pedaleira)¹⁶ e a ausência de qualquer menção explícita ao clavicórdio no inventário dos pertences de Bach levaram Landowska a considerar que este instrumento não teria tido importância na vida profissional do compositor. Além disso, ela considerava que a obra de Bach tocada num instrumento com um som “fraco” não teria como “resplandecer.”¹⁷ Landowska pergunta-se sobre o clavicórdio: “Por que não deixar que seu *Bebung* desapareça embaixo do luar do romantismo adolescente?”¹⁸ Um comentário atribuído a Landowska em 1944–45 sobre uma performance, transmitida pela rádio, do *Cravo bem Temperado* tocada por Ralph Kirkpatrick (1911–1984) no clavicórdio resume o status do instrumento, pelo menos na mente de uma das musicistas mais influentes da época: “é uma pena que [Kirkpatrick] não tenha como arcar com um cravo.”¹⁹

Os argumentos de Landowska estão alinhados ao ponto de vista da performance musical e da percepção do som da sua época, fortemente influenciada pelo piano moderno. É importante lembrar que o instrumento no qual ela normalmente tocava diferia consideravelmente dos cravos históricos em timbre e potência sonora, aspectos que teriam influenciado fortemente na sua escolha do cravo no lugar do clavicórdio como veículo para a performance das obras de Bach. Por que os “ricos, coloridos e sempre variáveis” prelúdios e fugas do *Cravo bem temperado* [!] “precisariam ficar confinados ao limitado domínio do clavicórdio quando Bach tinha à sua disposição um cravo?”²⁰ Landowska era também enfática na sua negativa em aceitar que o clavicórdio poderia oferecer os recursos necessários, em termos de flexibilidade de afinação, para poder executar os prelúdios e fugas conforme os desejos de Bach. Isto se deve, argumentava, a que no tempo de Bach a presença e o uso do

clavicórdio não ligado, mais adequado para ser afinado de maneira em que as tonalidades requeridas fossem devidamente caracterizadas, teria sido no melhor dos casos uma raridade.²¹ Landowska alegava também que o fato dos clavicórdios históricos desligados preservados em coleções de instrumentos serem todos de um período posterior à vida de Bach confirmaria que ele não poderia ter concebido o livro do *Cravo bem temperado* para este instrumento.²² Em vista de que ela demonstra nos seus artigos grande familiaridade com importantes fontes históricas referentes ao clavicórdio e sua função na vida do músico do século XVIII é difícil entender a sua visão muitas vezes restrita da função do instrumento na prática musical de Bach. Em alguns momentos é aparente sua falta de uma leitura crítica em relação à importância que o instrumento teve, no passado, no ensino e desenvolvimento dos princípios técnicos da execução ao teclado, importância essa que numerosos músicos dos séculos XVII e XVIII defendiam e que fazia do clavicórdio um instrumento insubstituível do ponto de vista pedagógico.²³

Depois de Landowska

Embora Landowska tenha exercido por muito tempo uma forte pressão sobre os executantes para tocar Bach ao cravo, Kirkpatrick, que foi seu aluno, continuou seu trabalho em favor do clavicórdio. Por volta de 1940 ele gravou as invenções (BWV 772–786) em um clavicórdio construído por Dolmetsch em 1932. Em 1963 e 1969 seguem os dois volumes conhecidos como o *Cravo bem temperado*.²⁴ Mesmo considerando que o número de gravações destas obras neste instrumento continua sendo bem limitado, o clavicórdio segue ganhando o interesse dos cravistas, organistas e pianistas na hora de estudar as obras para tecla de Bach. O cravo tinha já despertado o interesse de músicos como Ferruccio Busoni (1866–1924), que encomendou a Dolmetsch uma cópia de um desses instrumentos em 1904.²⁵ Tanto Claudio Arrau (1903–1991) como Mieczyslaw Horszowski (1892–1993) possuíam um clavicórdio.²⁶ Murray Perahia (1947) estudou cravo um ano. Já Friedrich Gulda (1930–2000) usa o clavicórdio com repertórios diversos em apresentações públicas, e Andras Schiff (1953) encomendou uma cópia de um clavicórdio histórico no qual regularmente estuda as obras de Bach.²⁷

O estudo das obras de Bach ao clavicórdio possibilita um encontro com aspectos relacionados à técnica de execução particular deste instrumento. Por isso mesmo permite uma aproximação a uma realidade sonora mais próxima daquela que Bach teria associado a seu meio musical e a suas obras. A ênfase durante os séculos XIX e XX na cultura do concerto público favoreceu a apresentação de recitais e concertos com orquestra envolvendo o cravo,

isto apesar de sua potência sonora ser bem menor que aquela do piano, e do risco de que o efeito da performance pudesse ver-se diminuído como resultado de acústicas desfavoráveis para este instrumento. Mesmo considerando que importantes recitais ao clavicórdio têm acontecido em décadas recentes, é só a partir do fim do século XX que vários estudos, artigos e conferências têm ajudado o clavicórdio a ganhar novamente uma estética própria, um espaço mais proeminente no âmbito da performance musical e um uso como ferramenta na formação técnica em instrumentos de tecla.

Em relação a este último ponto, é importante esclarecer que, em geral, a maneira como nós temos usado o instrumento não necessariamente tem seguido as linhas que Bach e alguns dos seus contemporâneos teriam adotado. O clavicórdio é mencionado em numerosas publicações e testemunhos como o instrumento onde o iniciante deve aprender os princípios da execução ao teclado, os mesmos que serviriam de base para o estudo do órgão, cravo e, mais adiante, o fortepiano.²⁸ Atualmente é muito frequente que o encontro com o clavicórdio aconteça muito depois de o estudante ter se formado em algum dos instrumentos acima mencionados. Isto, porém, não impede que o executante possa se beneficiar do estudo da técnica particular que o instrumento requer.

O clavicórdio de Bach

Na Alemanha do século XVII e até meados do XVIII o número de clavicórdios e espinetas teria superado amplamente o de cravos. Estes últimos podiam ser adquiridos por cortes, teatros, igrejas e por uma minoria abastada na qual se encontravam apenas alguns organistas.²⁹ O clavicórdio e a espineta teriam sido, em consequência, os instrumentos mais populares para a performance musical doméstica. Em qualquer caso, é muito provável que com frequência o instrumento escolhido para avaliar as habilidades ao teclado no âmbito das cortes, escolas, igrejas e monastérios fosse o clavicórdio.³⁰ Isto porque era neste instrumento que os iniciantes aperfeiçoavam sua técnica básica e, em consequência, onde seria mais provável detectar possíveis imperfeições na execução musical.³¹

Bach, como muitos outros organistas antes dele, começou seus estudos no clavicórdio e usou o instrumento na sua prática pedagógica. Não obstante, as informações sobre os clavicórdios que Bach teria usado são praticamente inexistentes. A fonte mais promissora, porém muito ambígua, sobre um dos clavicórdios que Bach teria possuído é o documento elaborado pouco depois da sua morte em 1750, e onde todos seus pertences são enumerados. Cinco cravos e dois *Lautenwercke* aparecem registrados, mas nenhum clavicórdio.³²

Embora o documento acima referido registre dois violinos, é sabido que Bach chegou a possuir dez.³³ Isso poderia indicar que em algum momento da sua vida ele poderia também ter se desfeito de outros instrumentos, como por exemplo, algum clavicórdio ou mesmo mais de um. No fim do documento se lê que em vida Bach teria dado ao seu filho mais novo, Johann Christian, um presente, a saber: “3. *Claviere nebst Pedal.*” Esta frase tem sido objeto de diversas controvérsias e este não é o lugar para falar das muitas interpretações que existem dela.³⁴ É suficiente dizer que Christian Bach teria recebido de presente um instrumento constituído por três clavicórdios e uma pedaleira. Isso teria sido o mais próximo da realidade de J. S. Bach. O terceiro clavicórdio, um instrumento sem teclado, teria sido ativado por meio da pedaleira acoplada diretamente a ele. As soluções possíveis para o problema do acoplamento são variadas e poderiam ter incluído desde o uso de cabos de metal simples até uma tábua de redução.³⁵

O instrumento acima referido teria provavelmente sido muito semelhante a um clavicórdio com pedal construído por Johann David Gerstenberg (1716–1796), em 1760, na região de Geringswalde, Saxônia.³⁶ Este instrumento, atualmente na coleção do *Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig*, Alemanha, possui dois manuais — um clavicórdio em cima do outro (C-e3, 2 x 8') — e um instrumento para a pedaleira (C-c1, 2 x 16', 2 x 8'). Os organistas que possuíam este tipo de instrumento o teriam usado nas tarefas de ensino, prática instrumental e composição.³⁷ No caso particular de Bach, existe evidência de que a partir do período de Weimar (1708–1717) o exercício da composição era cada vez mais frequentemente realizado longe do instrumento.³⁸ Porém, é provável que Bach tivesse continuado a usar o clavicórdio para conferir uma nova composição uma vez que esta estivesse concluída.³⁹

A pedaleira

A história da relação entre o clavicórdio com pedal e o organista é antiga. Paulus Paulirinus (1413–depois de 1463) é o primeiro que se conhece que faz menção ao clavicórdio com pedaleira.⁴⁰ Por outro lado, a mais antiga evidência iconográfica disponível aparece em *Flores musicae omnis cantus Gregoriani* de Hugo von Reutlingen (ca. 1285–1359). Neste manuscrito é possível observar um desenho de um clavicórdio com pedal que foi inserido provavelmente depois de 1467.⁴¹ Já no século XVIII Jakob Adlung (1699–1762) menciona o clavicórdio com pedal na sua *Musica mechanica organoedi*. Barthold Fritz (1697–1766), construtor de cravos, clavicórdios, órgãos, positivos e fortepianos, e que possivelmente

construiu mais de 500 clavicórdios, assegurava ter construído clavicórdios com pedal para os seus clientes organistas.⁴²

A evidência nas fontes primárias sugere assim que a presença do clavicórdio com pedal teria sido muito estendida. Ferramenta fundamental para o organista, ele não só ajudava nos seus trabalhos pedagógicos e de estudo, mas também lhe permitia praticar a improvisação polifônica aberta, isto é, sem a preocupação com possíveis problemas de cruzamento de vozes. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) assegura na sua biografia de Bach que em certos momentos este era capaz de adicionar *extempore* a uma performance a três vozes uma quarta e, desta maneira, converter um trio em um quarteto. Nestes casos Bach teria usado “dois clavicórdios e uma pedaleira, o um cravo de dois manuais fornecido com uma pedaleira.”⁴³

O clavicórdio com pedal e o nacionalismo alemão do século XIX

A descrição que Forkel faz de Bach ao clavicórdio com pedal tem outro objetivo além de ilustrar o uso musical do instrumento pelo organista. Na época de Bach era ainda comum a ideia de que um alemão teria sido o inventor da pedaleira.⁴⁴ Esta concepção constituía um motivo de orgulho para os habitantes dos territórios de fala alemã, não unicamente pelo fato da nação alemã estar por trás da proeza da concepção do órgão moderno, um instrumento onde é possível apresentar música polifônica em sua máxima expressão. Ainda mais importante era o fato de que apenas um músico alemão (e a figura de Bach, admirada em múltiplas nações, o confirmava) poderia ser capaz de coordenar suas mãos e pés com o fim de apresentar uma polifonia completa. São, pois, os alemães não só os responsáveis pela invenção, como também os únicos capazes de tirar o maior proveito dela.⁴⁵

A verdade é que até agora ninguém sabe quem inventou a pedaleira. Porém, é possível especular que as características sonoras fornecidas pelo clavicórdio com pedal (como são o balanço que é possível obter entre as vozes, a claridade com que a linha superior pode cantar, e o tom profundo e ressoante do baixo), características estas que teriam facilitado o estudo de complexas texturas polifônicas, foram as que teriam contribuído para a preferência e a permanência do instrumento entre os organistas. Da mesma maneira, o clavicórdio de um manual, o mais simples, é sem dúvida um dos melhores meios para se aprofundar no estudo das obras de Bach.

Bibliografia

Alfred James Hipkins. *The Musical Times and Singing Class Circular*, v. 39, n. 667, p. 581–586, 1 set. 1898.

- BACH, C. P. E. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Berlin: C. F. Henning, 1753.
- BADURA-SKODA, E. *The eighteenth-century fortepiano grand and its patrons: from Scarlatti to Beethoven*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2017.
- BOALCH, D. H. *Makers of the harpsichord and clavichord, 1440–1840*. 3. ed. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- BRAUCHLI, B. O Clavicórdio. O seu desenvolvimento e o seu papel musical e social nos varios países de Europa. *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, v. 57, p. 5–11, 1988.
- BRAUCHLI, B. *The clavichord*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BUCHMAYER, R. Cembalo oder Pianoforte? *Bach Jahrbuch*, v. 5, p. 64–93, 1908.
- BUTT, J. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- DAVID, H. T.; MENDEL, A.; WOLFF, C. (Org.). *The new Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. New York: W.W. Norton, 1998.
- ELSTE, M. *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000: eine Werkgeschichte im Wandel*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2000.
- FONTANA, E. Clavichord- und Cembalobau im Ungarn. In: HUBER, A. (Org.). *Das österreichische Cembalo*. Tutzing: Hans Schneider, 2001.
- FORD, K. The Pedal Clavichord and the Pedal Harpsichord. *The Galpin Society Journal*, v. 50, p. 161–179, mar. 1997.
- FORKEL, J. N. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802.
- HENKEL, H. *Clavichorde*. Frankfurt/Main Leipzig: Verlag das Musikinstrument; VEB, 1981.
- JEANS, S. The Pedal Clavichord and Other Practice Instruments of Organists. *Proceedings of the Royal Musical Association*, p. 1–15, 1950.
- KIPNIS, I. (Org.). *The Harpsichord and clavichord: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2007.
- KIRKPATRICK, M. *Ralph Kirkpatrick: A Bibliography and Discography: Music Recordings by Ralph Kirkpatrick*. Disponível em: <<https://library.bu.edu/c.php?g=268287&p=1790249>>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- KIRKPATRICK, R. On Playing the Clavichord. *Early Music*, v. 9, n. 3, p. 293–305, 1981.
- LANDOWSKA, W. Für welches Instrument hat Bach sein “Wohltemperiertes Klavier” geschriben. *Neue Zeitschrift für Musik*, v. 78, p. 308–310, 1911.
- LEDBETTER, D. *Bach’s Well-tempered clavier: the 48 preludes and fugues*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- LEDBETTER, D. *Errata to D. Ledbetter Bach’s Well-tempered Clavier*. [S.l.: s.n.], 2008. Disponível em: <<http://www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib/review/DL-errata.pdf>>.
- PASCUAL, B. K. DE. Clavicordios and Clavichords in 16th-Century Spain. *Early Music*, v. 20, n. 4, 1992.
- PRAET, W. *Organ dictionary*. Bergem: EPO, 2000.
- RAMPE, S. Zur Sozialgeschichte der Saitenclaviere im deutschen Sprachraum zwischen 1600 und 1750. In: AHRENS, C.; KLINKE, G. (Org.). *Das deutsche Cembalo*. München; Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 2000.
- RESTOUT, D.; HAWKINS, R. (Org.). *Landowska on music*. Tradução Denise Restout. Briarcliff Manor, NY: Scarborough Books, 1981.

SCHOTT, H. The Clavichord Revival, 1800–1960. *Early Music*, v. 32, n. 4, p. 595–603, 2004.

SPEERSTRA, J. *Bach and the pedal clavichord: an organist's guide*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2004.

TALLE, A. *Beyond Bach: music and everyday life in the eighteenth century*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2017.

TROEGER, R. Bach, Heinitz, Specken, and the early Bundfrei Clavichord. In: DONAHUE, T. (Org.). *Musica and its questions, Essays in honor of Peter Williams*. Richmond, Va.: OHS Press, 2007. p. 143–166.

WOLFF, C. *Johann Sebastian Bach: the learned musician*. New York: W.W. Norton & Company, 2000.

YEARSLEY, D. G. *Bach's feet. The organ pedals in European culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

¹ O Conservatório de Amsterdam possui um programa de bacharelado em clavicórdio.

² Para uma história do instrumento, ver BRAUCHLI, 1998.

³ Provavelmente uma das mais importantes razões do desaparecimento do instrumento nas escolas é a crise pela qual as escolas luteranas passaram a partir de meados do século XVIII. Ver BUTT, 1994, 166–192.

⁴ FONTANA, 2001, p. 410–411.

⁵ Para uma discussão mais elaborada, ver SCHOTT, 2004, p. 595–603.

⁶ ELSTE, 2000, p. 336.

⁷ Dois instrumentos tem sido ligados a Haydn. O primeiro foi construído por Johann Bohak em 1794 e está atualmente na coleção de instrumentos do The Royal College of Music em Londres. Um segundo instrumento está na Haydnhaus em Viena. Este instrumento ficou na posse de Haydn até sua morte e posteriormente foi adquirido por Brahms. O instrumento (sem data de construção, compasso FF-g3) foi construído por Ferdinand Hofmann (c. 1756–1829). Ver BOALCH, 1995, p. 397. Ver também KIPNIS, 2007, p. 244.

⁸ “Alfred James Hipkins”, 1898, p. 581–582.

⁹ KIPNIS, 2007, p. 243.

¹⁰ KIPNIS, 2007, p. 152.

¹¹ Ver <http://www.mimo-international.com/MIMO/accueil-ermes.aspx> (palavras chave: Clavichord, Hass, Edinburgh).

¹² Ver BUCHMAYER, 1908, em particular p. 86.

¹³ Para uma discussão sobre o termo *clavier*, ver LEDBETTER, 2002, p. 14–16.

¹⁴ A edição inglesa do *Wohltemperiertes Klavier* (1894), preparada por Ferruccio Busoni (1866–1924), leva por título *The Well Tempered Clavichord*, provavelmente como resultado da influencia das interpretações de Hipkins da obra de Bach no clavicórdio. As críticas de Landowska ao uso do clavicórdio na obra para tecla de Bach deve ter tido o efeito contrario. No início do século XX o título em inglês mudou para *The Well Tempered Clavier*.

¹⁵ Em 2003 Madame Denise Restout, assistente pessoal de Landowska, escreveu para o musicólogo David Ledbetter confirmado que Landowska era contrária à execução ao clavicórdio de música que não tivesse sido expressamente composta para este instrumento. Ver LEDBETTER, 2008, p. 4.

¹⁶ A frase aparece no relatório dos pertences de Bach elaborado pouco depois da sua morte. Ver discussão abaixo, p. 6, e DAVID; MENDEL; WOLFF, 1998, p. 256.

¹⁷ RESTOUT; HAWKINS, 1981, p. 148.

¹⁸ RESTOUT; HAWKINS, 1981, p. 149.

¹⁹ Ver KIRKPATRICK, R., 1981, p. 302; e LEDBETTER, 2002, p. 13. Em LEDBETTER, 2008, p. 4–5, o autor apresenta a refutação das suas opiniões em relação à Landowska e o clavicórdio por parte de Restout.

²⁰ RESTOUT; HAWKINS, 1981, p. 148.

²¹ LANDOWSKA, 1911, p. 308.

²² Esta é uma percepção que mudou significativamente nos anos seguintes às declarações de Landowska, uma vez que foram descobertos alguns instrumentos que tendem a confirmar que o clavicórdio desligado teria tido uma presença mais importante na prática musical já no fim do século XVII do que se acreditava. Ver TROEGER, 2007, p. 143–166.

²³ Para uma visão geral do lugar do clavicórdio na sociedade, ver BRAUCHLI, 1988.

²⁴ KIRKPATRICK, M., [S.d.]. É importante lembrar que as gravações de Kirkpatrick e de outros intérpretes foram realizadas em cópias de instrumentos originais de construtores que Bach ou provavelmente não conheceu, ou que estiveram ativos só depois da sua morte.

²⁵ ELSTE, 2000, p. 336.

²⁶ SCHOTT, 2004, p. 600.

²⁷ Informação obtida, em 2005, em conversa com Joris Potvlieghe, construtor do instrumento de Andras Schiff.

²⁸ Ver BRAUCHLI, 1988, p. 172–174.

²⁹ RAMPE, 2000, p. 71–72.

³⁰ Em 1593 o organista espanhol Bernardo Clavijo foi requerido a tocar no clavicórdio, e não no órgão, durante a prova de seleção para o posto de organista da universidade de Salamanca. Ver PASCUAL, 1992, p. 616. Em 1717 Christoph Schröter foi convidado a tocar no clavicórdio e no cravo na corte do Eleitor de Saxônia. Ver TROEGER, 2007, p. 163, nota 9.

³¹ Esta ideia permanece até o século XVIII. Para Carl Philip Emanuel Bach o clavicórdio é o instrumento no qual o executante pode ser avaliado da melhor maneira. Ver BACH, 1753, introdução, § 11.

³² O documento pode ser consultado (em inglês) em DAVID; MENDEL; WOLFF, 1998, p. 250–256.

³³ Ver BADURA-SKODA, 2017, p. 179. É provável que Bach tenha tido alguns clavicórdios de estudo em virtude do grande número de alunos que recebia e que, em vários casos, moravam em sua residência. Não se pode descartar que alunos chegados de outras regiões poderiam ter trazido consigo um instrumento para o seu estudo particular.

³⁴ Ver SPEERSTRA, 2004, p. 25–29 e 46.

³⁵ Para informação sobre as possíveis soluções mecânicas, porém derivadas do órgão, ver PRAET, 2000, entradas 8000 (tração [sic]), 8010 (transmissão mecânica), 8200 (tábua de reduções) e 8210 (armação de reduções). Ver também SPEERSTRA, 2004, p. 3.

³⁶ Para uma imagem do instrumento, ver <http://www.mimo-international.com/MIMO/accueil-ermes.aspx> (Palavra chave: Gerstenberg). Para a descrição organológica do instrumento, ver HENKEL, 1981, p. 52–55.

³⁷ Para mais informação em relação à história do clavicórdio com pedal, ver JEANS, 1950; FORD, 1997; e SPEERSTRA, 2004, p. 17–29.

³⁸ WOLFF, 2000, p. 174.

³⁹ DAVID; MENDEL; WOLFF, 1998, p. 399. A obra de juventude para órgão de Bach requer um compasso C-c3. A obra tardia, GG-d3.

⁴⁰ Em *Encyclopaedia Scientiarum, or Liber XX artium and Opus Magicum*, escrita entre 1459 e 1463. Ver BRAUCHLI, 1998, p. 304.

⁴¹ BRAUCHLI, 1998, p. 41.

⁴² Ver BOALCH, 1995, p. 65; e TALLE, 2017, p. 32.

⁴³ “Zu solche Künsten bediente er sich zweyer Claviere und des Pedals, oder eines mit einem Pedal versehenen Doppelflügels.” A tradução é minha. Citação original em FORKEL, 1802, p. 38; ver também DAVID; MENDEL; WOLFF, 1998, p. 435.

⁴⁴ Por volta do ano 1470 Bernhard constrói a pedaleira do órgão de São Marcos em Veneza, algo que lhe valeu o reconhecimento dos seus conterrâneos. É a partir desse acontecimento que o instrumento começa a ser chamado de “órgão moderno”, isto é, um órgão com pedaleira. Ver YEARSLEY, 2012, p. 27–42.

⁴⁵ Na época de Bach a música para órgão composta em outras regiões da Europa fazia pouco ou nenhum uso do pedal.

Bach e o piano

Jean Louis Steuerman¹
pianista
jeanlouissteuerman@gmail.com

Resumo: Transcrição da comunicação apresentada pelo pianista Jean Louis Steuerman, na mesa redonda “J. S. Bach: o piano, o cravo, o clavicórdio e o fortepiano”, em 31 de outubro de 2018, em que expõe algumas de suas soluções interpretativas para a execução das obras de Bach ao piano.

Palavras-chave: Piano. Século XVIII. J. S. Bach.

Abstract: Transcription of the communication presented by pianist Jean Louis Steuerman, in which he exposes some of his interpretative solutions for the performance of Bach's works on the piano.

Keywords: Piano. Eighteenth century. J. S. Bach.

Bach certamente imaginou o desenvolvimento dos instrumentos. Coisa de um homem que previa o futuro, uma inteligência como nunca houve outra. Ele sabia que o piano ia se desenvolver, que ia se tornar um instrumento grande, que ia ser capaz de grandes dinâmicas. No entanto, algo que ele não imaginou foi o pedal direito. Essa tecnologia, Bach não conheceu, e acho que não imaginou.

Não existe problema algum em tocar as fugas sem pedal. Tudo cabe nas mãos. Duas mãos tocam quatro vozes, cinco vozes. Duas mãos tocam tudo, e não precisam de pedal nunca. O pedal só faz atrapalhar. Primeiro, tentei tocar com pouco pedal. Depois, resolvi cortar todo o pedal. Essa é uma escolha minha, que sei que vários colegas discordam.

Por causa das características diferentes do piano e do cravo, temos que buscar maior clareza e transparência para poder ouvir todos os contrapontos, pois Bach não está fazendo uma melodia com acompanhamento. No contraponto, todo mundo é importante. Existe nisso uma imensa democracia. Todas as vozes têm que ser ouvidas. Mas para que essas vozes sejam ouvidas, precisamos tomar extremo cuidado com a dinâmica. A dinâmica tem que ser reduzida para poder se aproximar mais. Precisamos tocar com muita modéstia, esquecer a interpretação do século XIX, e buscar uma interpretação modesta, que sirva à música e que não faça com que a música sirva ao virtuose que temos dentro de nós.

O contato com o teclado tem que ser constante e o movimento tem que ser minúsculo e com precisão máxima. O menor movimento com a máxima precisão. O

máximo de articulações agógicas, porque aí é que reside a expressão e não na busca do *bel canto*. A música de Bach é extremamente falada e não cantada. Falada com palavras, sílabas que precisam ser pronunciadas. Cada pequena articulação é essencial. Para evitar um pouco a ressonância excessiva, recomendo sempre o uso do pedal esquerdo.

Outro ponto importante é a insubordinação das vozes. Ao tocar uma fuga de Bach, eu me incomodo quando os estudantes querem mostrar que ali tem um tema. Os temas não podem ser mostrados, os temas têm que aparecer. A música de Bach é uma música que aparece por si própria. Quanto menos se fizer, mais cristalina e mais perfeita ela será. Que todas as vozes possam falar como numa democracia.

Cada um tem que buscar a ornamentação de que gosta. Devemos variar, não devemos fazer sempre a mesma ornamentação. Temos que guardar o frescor de poder mudar, de poder improvisar, tocar de uma maneira mais livre. E sempre tão próximo do nosso teclado como se estivéssemos tocando num cravo.

O piano tem que ser domado para poder dar a essa música a modéstia, a beleza e a espiritualidade que ela tem. Devemos tirar o herói virtuose e deixar que a música apareça sozinha e que nós sejamos somente um meio de transmitir essa música.

¹ Transcrição: Olga de Mello.

Bach e o retorno do cravo

Marcelo Fagerlande

*Escola de Música/Universidade Federal do Rio de Janeiro
fagerlande@gmail.com*

Resumo: Este artigo propõe um rápido mergulho nas práticas musicais em torno do cravo a partir do século XIX, na França, Inglaterra e Alemanha, indicando como os pianistas, em muitos casos inspirados pela música de Bach, foram responsáveis pelo retorno do instrumento à vida musical contemporânea. O papel de Wanda Landowska é destacado, e observamos como sua trajetória de sucesso com o cravo e com a música do compositor alemão provocou mudanças significativas no contexto musical do século XX.

Palavras-chave: Cravo. Século XIX. Wanda Landowska. J. S. Bach.

Bach and the return of the harpsichord

Abstract: This article proposes a quick dive in the musical practices around the harpsichord since the nineteenth century, in France, England and Germany, indicating how the pianists, in many cases inspired by Bach's music, were responsible for the return of the instrument to the contemporary musical life. The role of Wanda Landowska is highlighted, and we observe how her successful trajectory with the harpsichord and the music of the German composer provoked significant changes in the musical context of the twentieth century.

Keywords: Harpsichord. Nineteenth century. Wanda Landowska. J. S. Bach.

O século XX foi extremamente importante no que concerne um aprofundamento dos estudos a respeito do cravo, tanto no que se refere ao instrumento propriamente dito e seus processos construtivos - desde as origens até o apogeu nos séculos XVII e XVIII -, como também em relação a seu repertório e ao modo como interpretá-lo. À medida em que as décadas se passaram acumularam-se os conhecimentos sobre estes assuntos, o que possibilitou um crescente afastamento de muitas das características interpretativas inerentes ao século XIX e que eram habitualmente aplicadas à execução das obras cravísticas.

Entretanto, o século XX, que foi tão generoso quanto à investigação das informações organológicas e interpretativas ao redor do cravo e de sua música, não fez jus a questões históricas sobre a inserção do instrumento na vida musical do século XIX. O estudo desta prática tem sido largamente modificado desde o último quarto do século XX, como observa Florence Gétreau (2011). Um dos exemplos desta tomada de consciência é a constatação de Kenneth Gilbert, ao afirmar que o desaparecimento do cravo no século XIX talvez seja uma lenda, concluindo que o que houve na realidade foi um eclipse (FOLLIN, 2011).

Diversos são os exemplos encontrados da prática do cravo e do repertório barroco em países europeus no século XIX, como na França, Inglaterra e Alemanha. As atividades de concertos incluindo o repertório “histórico” tanto alimentaram projetos editoriais de obras dos séculos precedentes como foram ocasiões em que as publicações já realizadas eram colocadas em prática. Destacamos a seguir alguns dos casos que ocorreram na França. Em 1832 François-Joseph Fétis (1784-1871) inicia sua série de quatro *Concertos Históricos* em Paris, enquanto o pianista virtuoso Amedée Méreaux (1802-1874), após se instalar em Rouan, cria em 1842 uma série de seis concertos históricos na cidade, interpretando ao cravo obras de Couperin, Haendel, Rameau, Scarlatti e Bach. Em 1844 organiza em Paris outra série de *Concertos Históricos* (GÉTREAU, 2011).

No âmbito editorial, citamos dois casos importantes. O casal Aristide (1794-1865) e Louise Farrenc (1804-1875) desempenhou um papel importante na redescoberta da “música antiga para teclado”, pois de 1861 a 1874 publica 23 volumes intitulados o “Tesouro dos pianistas”, constituindo uma vasta antologia para cravo e piano. Um outro exemplo foi o do compositor Camille Saint-Saëns (1835-1921), que segundo Gétreau “consumiu muita energia ao se questionar sobre a interpretação da música antiga, sobre os instrumentos e sua evolução”, ao preparar a publicação, em 1895, do primeiro volume das obras completas de Rameau pela editora Durand, contendo as “Peças de cravo” (GÉTREAU, 2011, p. 42).

A execução ao cravo desperta interesse sobretudo em círculos e salões musicais. Em 1857 Josephine Martin utiliza em um concerto um cravo Taskin restaurado por Charles Fleury, obtendo um significativo sucesso¹. Charlotte de Malleville, aluna de Amedée Méreaux, interpretava esporadicamente o repertório barroco ao cravo, assim como seu mestre. Um outro exemplo foi o de George Pfeiffer, que em abril de 1861 interpreta ao cravo obras de Rameau, Gretry, Mozart e Haydn² no Salão Rothschild na capital francesa, e cuja execução foi citada como o ponto alto da noite (FAUSER, 2006).

Nas últimas décadas do século XIX surgem em Paris as sociedades de “música antiga”. O flautista Paul Taffanel (1879-1893) cria em 1879 a “Sociedade de música de câmara para instrumentos de sopro”, que passa a atrair seis vezes por ano um vasto público aos salões Pleyel. Em 1885 Louis Diémer (1843-1919), pianista e professor no Conservatório de Paris, mostra a alguns iniciados o cravo construído em 1769 por Pascal Taskin, exibido publicamente na sala Pleyel em 1888, obtendo grande

sucesso com obras de Couperin, Rameau e Daquin. A partir do mesmo ano o pianista começa a tocar na sociedade de Taffanel, junto de quem interpreta ao cravo, em 1890, as *Pièces de clavecin en concert*, de Rameau (BECKER-DEREX, 2011).



Fig 1: Diémer e a Sociedade de Instrumentos Antigos. (EIGELDINGER, 2011, p. 50)

A Exposição Universal, ocorrida em 1889, sedia dois concertos de música francesa interpretada por Louis Diémer no cravo Taskin de 1769. Por ocasião da exposição, Diémer experimenta pela primeira vez o cravo moderno concebido por Gustave Lyon para Pleyel, e depois em diversas audições o instrumento de Erard, atraindo uma multidão de curiosos. Neste momento acontece algo que mudaria bastante os rumos da utilização do cravo no século XX. Na impossibilidade de subir o diapasão do instrumento antigo, Diémer prefere utilizar o cravo moderno colocado à disposição pela casa Pleyel, para que pudesse tocar com outros músicos (BECKER-DEREX, 2011). A opção seguiu critérios mais práticos do que de concepção sonora. A constatação de que um cravo histórico seria o “verdadeiro” instrumento ainda demoraria algumas décadas para vir.

A importância de Louis Diémer para o ressurgimento do cravo é muitas vezes minimizada, a despeito de suas atividades frequentes: de 1891 a 1895 o pianista toca diversos recitais de cravo e música de câmara. Seu êxito pode ser medido através deste trecho de uma carta escrita em Londres e endereçada a seu aluno, o pianista Edouard Risler, em 1893: “os cravistas causaram furor, como sempre” (BECKER-DEREX, 2011, p. 49). Em 1895 Diémer funda “A sociedade de instrumentos antigos”,

que durou até 1901. Neste ano surge outra sociedade, curiosamente com o mesmo nome, “A sociedade de instrumentos antigos”, fundada por Henri Casadesus (1879-1947) e que incluiu como cravistas os nomes de Marguerite Delcourt, Alfredo Casella, Gabriel Grovlez e Regina Patorni-Casadesus (BECKER-DEREX, 2011).

Por volta de 1900 cada vez mais pianistas incluem Bach, Handel e compositores de cravo franceses nos seus programas de concerto em Paris, interpretados ainda majoritariamente no piano. Diversos nomes passaram a também se dedicar ao cravo, mas não exclusivamente: Pauline Auclert, Elodie Lelong, Juliette Toutain, Jules Jemain, Joaquin Nin e Ricardo Viñes (FAUSER, 2006).

Outro interessante exemplo foi o da pianista Blanche Selva (1884-1942), professora na *Schola Cantorum* em Paris, de 1901 a 1922. Aos 20 anos de idade, em 1904, a musicista realizou um grande feito: interpretou no piano a obra completa de Bach para teclado em 17 recitais (ANDERSON, 1980), o que repetiria nos anos seguintes. Selva, aclamada pela crítica por sua interpretação de Bach, também tocava cravo, entretanto com menos frequência e com menos sucesso (FAUSER, 2006).

A situação do retorno à prática do cravo e de seu repertório na Inglaterra do século XIX não foi muito diferente do que constatamos na França no mesmo período. Entre 1837 e 1838 Ignaz Moscheles (1794-1870) foi o organizador de concertos históricos em Londres, e toca em um cravo Shudi, de 1771, na série *Concertos históricos da música de piano* (GÉTREAU, 2011). Em 1847 publica uma edição de Suites de Haendel. Arnold Dolmetsch (1858-1940), que será ao lado de Wanda Landowska (1879-1959) um dos importantes nomes no resgate da interpretação histórica no século XX, inicia na última década do século XIX a construção de cópias de cravos. Em 1896 apresenta em uma exibição em Londres um de seus primeiros instrumentos (ELSTE, 2011). Apesar de sua influência na construção de instrumentos e na divulgação de tratados, as ambições musicais de Dolmetsch sempre permaneceram num contexto dileitante, como observa Martin Elste (2010).



Fig 2: Arnold Dolmetsch, Mabel Dolmetsch e Charles W. Adams ao cravo (ELSTE, 2010, p. 56)

No mesmo período surge na Inglaterra o nome de Violet Gordon Woodhouse (1872-1948), uma das pioneiras no renascimento inglês de instrumentos de teclado “antigos”. Não desenvolveu uma carreira profissional ativa em público, mas influenciou o meio intelectual na época. Realizou sua primeira gravação de cravo em gramofone em 1920, e foi a primeira cravista a tocar solo na rádio, na Inglaterra, em março de 1924 (SALTER, 1980). Influenciada por Dolmetsch, tocou em 1899 em um concerto público em Londres o Concerto para 3 cravos em do maior de Bach, ao lado de seu mentor e de sua esposa Elodie Lelong (KIMBERLEY, 1999).

A situação na Alemanha também não foi muito diferente daquela observada na França e Alemanha. Os “concertos históricos” já aconteciam no país no final do século XIX, como aqueles interpretados a partir de 1891 pelo pianista Richard Buchmayer (1856-1934), atuante em Dresden como concertista e professor. Seu repertório incluía obras de teclado dos séculos XVII e XVIII. Em 1905 foi um dos primeiros a tocar as variações Goldberg de Bach como obra solo em uma sala de concertos. Na quarta edição do Festival Bach de Chemnitz, em 1908, Buchmayer ministra a palestra “Cravo ou pianoforte?”, publicada no *Bach-Jahrbuch*, no mesmo ano. O pianista termina com a proposta de colocar ambos os instrumentos lado a lado, para um “juízo isento”. Sua estreita relação com a música deste período levou Hugo Riemann a assim descrevê-lo em seu *Musiklexikon*, de 1929: “destacado intérprete de música de teclado antiga” (ELSTE, 2010, p. 64).

Semelhante à sociedade de instrumentos antigos de Paris, surge em 1910 na Alemanha *Die Deutsche Vereinigung für Alte Musik*, associação com sede em Munique. Os intérpretes do grupo utilizavam a viola da gamba, viola d'amore e um cravo de dois teclados, possivelmente um instrumento Pleyel (ELSTE, 2010). Assim como observado na França, encontram-se também na Alemanha nomes de pianistas que cultivavam o cravo. Um destes casos é o de ninguém menos que Ferruccio Busoni (1866-1924). O pianista e compositor é fotografado em 1912 em um cravo da marca Chickering - construído por Dolmetsch - em seu apartamento berlinense. Apesar de possuir o instrumento, e de ter escrito pequenas peças especificamente para ele, Busoni permaneceu até o fim da vida um pianista inveterado (ELSTE, 2010).



Fig. 3: Die Deutsche Vereinigung für Alte Musik. (ELSTE, 2010, p. 40)

Um nome significativo na Alemanha nos primeiros anos do século XX foi o de Johann George Steingraeber (1858-1932). Originalmente construtor de pianos, Steingraeber colecionava cravos históricos, principalmente italianos e alemães e a partir de aproximadamente 1910 passou a construí-los, baseados nos modelos tradicionais. Costumava receber músicos em sua residência, para conhecerem seus instrumentos. Este foi o caso de Wanda Landowska, que é fotografada em alguns de seus cravos em 1912, o mesmo acontecendo com sua aluna Alice Ehlers, em 1916 (ELSTE, 2010).



Fig 4: Wanda Landowska e a família Steingraeber (EIGELDINGER, 2011, p. 137)

O conhecimento sobre as atividades em torno do cravo e de seu repertório no século XIX, que ilustramos de modo sintético nos parágrafos acima, nos chama a atenção a respeito do quão pouco esta história sobreviveu. E mais, indica como houve uma construção de um percurso trilhado pela chamada música antiga no século XX que simplesmente ignorou as atividades anteriores, desenvolvida por tantos intérpretes e cultores do repertório e dos instrumentos. Um comentário de Christiane Becker-Derex sublinha este esquecimento: ao se referir à “Sociedade de instrumentos antigos”, criada por Diémer, a pesquisadora constata como a associação, que despertou tanta curiosidade em sua época, tendo sido ovacionada pelo público, pela imprensa e pelo mundo musical, foi “minimizada por musicólogos e intérpretes no século XX” (BECKER-DEREX, 2011, p. 52)

Entre os pianistas no início do século XX que se dedicaram a explorar o repertório do cravo um nome passa a adquirir na época cada vez mais importância e rapidamente se firma em uma carreira de grande êxito, como pianista e cravista: Wanda Landowska. Vimos que, ao contrário do que se propagou, a musicista não foi a única mulher no início do século XX a cultivar o cravo, nem a sua escolha de repertório era incomum ou algo particularmente visionário no contexto de fim do século em Paris. O que a distinguiu, entretanto, como observa Fauser (2006), foi o uso brilhante que ela e seus apoiadores fizeram do meio cultural parisiense para estabelecê-la em uma carreira de extremo sucesso em menos de uma década. Como ainda bem analisou John Pfeiffer: “Landowska não foi necessariamente a primeira, mas o que a diferenciou foi sua

coragem e energia de contagiar as pessoas e seu poder de convencimento” (ELSTE, 2010, p. 181).

Em 1903 Landowska toca o cravo pela primeira vez em um concerto na *Schola Cantorum*, em Paris. No ano seguinte visita Berlim e sua coleção de instrumentos, e dá recitais de cravo na *Hochschule für Musik*. A partir de 1905 se apresenta em diversas capitais europeias e realiza em Berlim uma das primeiras gravações de cravo, em 1908. Além dos muitos concertos, Landowska publica em 1909 o livro *Musique Ancienne*. Prossegue sua carreira com viagens e visitas a coleções de instrumentos, até ser nomeada em 1913 professora de cravo na *Hochschule für Musik* em Berlim. Suas apresentações internacionais a partir de 1914 ficam restritas, devido à Primeira Guerra Mundial. Após o conflito, com a morte do marido e mentor, Henri Lew, Landowska retorna à Paris, em 1920. Na capital francesa ministra cursos na *Sorbonne* e na *École Normale*. Neste período publica a quarta edição de seu livro, realiza sua primeira gravação comercial, para a Victor Records, e em 1923 e 1924 empreende turnês norte-americanas (ELSTE, 2010).



Fig 5: Wanda Landowska na Revue Musica (EIGELDINGER, 2011, p. 111)

Ao retornar de sua segunda grande viagem aos Estados Unidos, Landowska adquire uma residência em St. Leu-la-Forêt, nos arredores de Paris, em cujo terreno, alguns anos mais tarde, consegue concretizar o desejo de criar o *Temple de la musique ancienne*, construção que abrigará concertos, cursos e gravações entre 1927 e 1938 (MARTY, 2011). Neste local receberá anualmente um público interessado em seus recitais e alunos de várias nacionalidades, atraídos por estudar o cravo. Após a interrupção de suas atividades didáticas em Berlim, Landowska acaba por conceber em

St. Leu uma verdadeira escola, responsável pelo surgimento da maior parte dos futuros cravistas.



Fig. 6: Temple de la Musique Ancienne, interior (EIGELDINGER, 2011, p. 97)



Fig. 7 e 8: Temple de la Musique Ancienne, estado atual (Acervo pessoal, 2018)

A música de Johann Sebastian Bach sempre esteve presente nos “concertos históricos” ou em demais apresentações musicais no século XIX, como observamos em diversos casos na França, Inglaterra e Alemanha. A redescoberta da obra do compositor alemão, ocorrida durante a primeira metade do século XIX, marcou a primeira vez em que um grande compositor, após um período de negligência, retomou seu lugar merecido em uma geração posterior. Bach era conhecido apenas por um pequeno círculo de alunos e devotos até que o movimento romântico estimulou um crescente interesse em sua arte (TEMPERLEY, 1980).

Uma das obras de Bach mais apreciadas e tocadas por pianistas, e posteriormente cravistas, foram as Variações Goldberg. Os concertos de Wanda Landowska em seu *Temple de la musique ancienne* aconteciam nos meses de verão e normalmente eram oferecidos com repertórios temáticos. Entretanto, uma obra que estava presente em todas as temporadas, até 1938, eram justamente as Variações Goldberg, que ela gravaria pela primeira vez no local, em 1933. Com a ocupação alemã Landowska deixa a França e emigra para os Estados Unidos, chegando a Nova Iorque em 1941. Bach e as Variações a acompanharão, pois no ano seguinte é a obra que escolhe para estrear no Town Hall, com grande sucesso. Em 1945 regrava a obra, nos Estados Unidos.

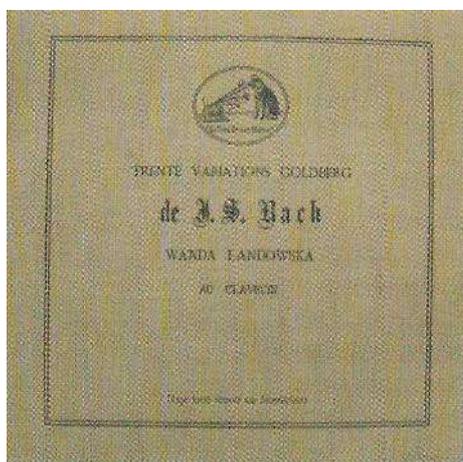


Fig 9: capa da primeira gravação das Variações Goldberg (ELSTE, 2010, p. 214)

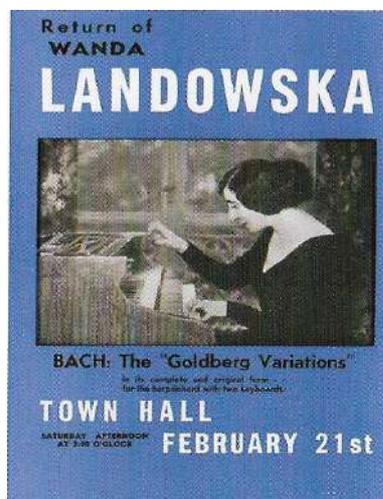


Fig 10: Cartaz do concerto no Town Hall com as Variações Goldberg (ELSTE, 2010, p. 207)

A contribuição marcante de Landowska na interpretação bachiana nesta época levou a determinados desdobramentos. Vimos a importância dos pianistas no retorno ao repertório cravístico e como isto se deu também em torno da interpretação de obras de J. S. Bach. Um dos mais importantes pianistas do século XX, Claudio Arrau (1903-1991), entusiasta da obra bachiana, apresenta nos anos de 1920 a integral do *Cravo bem Temperado* em Berlim, em quatro recitais. Em 1935, também em Berlim, Arrau apresenta a obra completa de Bach para teclado em doze recitais. O pianista grava as Variações Goldberg em 1942 nos Estados Unidos, mas o disco não foi lançado na época. Claudio Arrau decide então não tocar mais Bach em público, o que só voltaria a fazer após seus 80 anos. O sucesso alcançado por Landowska no cravo e uma visão

interpretativa diferente foram desencadeadores da reação do grande pianista, na época (HINRICHSEN, 1999).

O êxito de Landowska, apresentando e firmando o cravo para a interpretação de obras cravísticas, principalmente as de Bach, possibilitou que o instrumento e seus cultores passassem a ocupar um território anteriormente exclusivo dos pianistas. O sucesso de Landowska e do cravo não impediu que surgissem interpretações das Goldberg no piano, como aquela gravada por Rosalyn Tureck, em 1947. Mas desde Landowska, se tomarmos as Goldberg como referência, a primazia por algum tempo será dos cravistas, com os registros de Ralph Kirkpatrick (1952), Gustav Leonhardt (1953) e Isolde Ahlgrimm (1954), por exemplo.

Chegamos à década de 1950, uma época em que o cravo também passará por severos questionamentos quanto a seu modo de construção moderna e a conseqüente sonoridade obtida. Desde Diémer, e consolidado por Landowska, muitos intérpretes optaram por instrumentos construídos no século XX, com características construtivas alteradas, se comparadas com os instrumentos dos séculos XVII ou XVIII. Normalmente o nome de Gustav Leonhardt (1928-2012) é reconhecido como tendo sido o cravista responsável por valorizar os instrumentos históricos - restaurados ou copiados. Observamos, entretanto, que Leonhardt não foi necessariamente o primeiro a identificar problemas sonoros nos instrumentos modernos. Ralph Kirkpatrick (1911-1984), aluno de Wanda Landowska, com quem notoriamente não se entendeu, preferia cravos Gaveau a Pleyel, contrariando a mestra. Estes últimos, segundo Kirkpatrick, “tanto em Paris quanto Berlim soavam como máquinas de escrever”. Em 1932, portanto muito antes de Leonhardt, ao tocar em um Neupert para Günther Ramin, o cravista americano se perguntou: “porque usam estes instrumentos horrorosos?” (ELSTE, 1991, p. 267).

Durante algum tempo instrumentos modernos, também designados por Martin Elste (1991) de “máquinas musicais nostálgicas”, coexistiram com os instrumentos originais restaurados ou copiados, que começaram a ser construídos na década de 1950, aproximadamente, e cuja presença se consolidou nos anos de 1970 (ELSTE, 2011). Determinados intérpretes tinham seus nomes identificados com certos construtores: enquanto Landowska associou seu nome ao construtor Pleyel e Günther Ramin – e posteriormente seu discípulo Karl Richter – a Neupert, Gustav Leonhardt, um dos maiores nomes do cravo na segunda metade do século XX, teve seu nome ligado ao construtor Martin Skowronek, cuja parceria elevou os resultados sonoros do

cravo – tanto pela construção quanto pela interpretação – a outros patamares. A retomada do instrumento histórico é apropriadamente designada por Elste de “novo renascimento do cravo” (ELSTE, 2011, pág. 139).

As mudanças desencadeadas pelo cravo e sobretudo por Landowska, cujos reflexos ficaram evidentes na atitude de Claudio Arrau em relação à interpretação de Bach, sofrerão alterações em 1954 e 1955, com as gravações das Goldberg por Glenn Gould (1932 – 1982) ao piano, em Toronto e Nova Iorque, respectivamente. O grande sucesso alcançado por Gould de certo modo “reabilita” o piano, não apenas para as Variações, mas para a obra de Bach.

Wanda Landowska, em uma de suas entrevistas em 1953, declarou o quanto que teve que lutar, identificando nos pianistas os seus “inimigos” (FAUSER, 2006). Este depoimento, talvez seja pertinente se imaginarmos a resistência ao instrumento que retornava. De qualquer modo, em seu próprio caso, a musicista nunca negligenciou o piano, instrumento que cultivou até o final da vida, ao lado do cravo, naturalmente. Também como didata, incentivava seus alunos a se desenvolverem nos dois instrumentos. Esta relação dos cravistas com o piano será mudada radicalmente, com o advento dos instrumentos históricos, originais ou copiados. As diferenças entre os cravos históricos e os pianos dificultaram em alto grau o cultivo de ambos pelo mesmo músico.

Vimos como os pianistas, desde o século XIX, e em boa medida inspirados pela música de Bach, foram verdadeiramente os responsáveis pelo retorno do cravo. Como, então, poderíamos atualmente considerá-los “inimigos”? Ao contrário, a atitude dos cravistas deveria ser de reconhecimento ao invés de um embate. Não seria mais saudável deixar que o público seja aquele a quem cabe a escolha do intérprete e do instrumento que deseja ouvir?

Referências

ANDERSON, Ronald Kinloch. Blanche Selva. In : SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 17, p. 122

BECKER-DEREX, Christiane. Les sociétés de musique ancienne à Paris : Taffanel, Diémer, Casadesus (1879-1939). In : EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*. Paris : Musicales Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

ELSTE, Martin. *Die Dame mit dem Cembalo – Wanda Landowska und die Alte Musik*. Mainz : Schott Music GmbH & Co, 2010.

ELSTE, Martin. Le renouveau du clavecin en Europe et aux Etats-Unis. In : EIGELDINGER, Jean-Jacques. Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne. Paris : Musicales Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

ELSTE, Martin. Nostalgische Musikmaschinen. Cembali im 20. Jahrhundert. In : Kielklaviere – Cembali, Spinette, Virginal. Berlin : Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 1991.

FAUSER, Annegret. Creating Madame Landowska. In *Woman and Music*, vol 10. University of Nebraska Press, 2006.

FOLLIN, Michel. Kenneth Gilbert. Les leçons particulières de musique. Arles : Harmonia Mundi, 2011.

GÉTREAU, Florence. Les précurseurs français : Moscheles, Fétis, Méreaux, Farrenc, Saint-Saëns. In : EIGELDINGER, Jean-Jacques. Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne. Paris : Musicales Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

GÉTREAU, Florence. Les précurseurs français : Moscheles, Fétis, Méreaux, Farrenc, Saint-Saëns. Chronologie Indicative. In : EIGELDINGER, Jean-Jacques. Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne. Paris : Musicales Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

HINRISCHSEN, Hans-Joachim. Das 20. Jahrhundert : Bach als Klassiker und als Anti-Klassiker. In : KÜSTER, Konrad. Bach Handbuch. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1999.

KIMBERLEY, Nick. A very 20th century period instrument. Londres: The Independent. Disponível em: < <https://www.independent.co.uk>>. Acesso em 15 maio 2019.

MARTY, Daniel. Wanda Landowska à Saint-Leu-la-Forêt. In : EIGELDINGER, Jean-Jacques. Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne. Paris : Musicales Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

SALTER, Lionel. Violet Gordon Woodhouse. In : SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 7, p. 539.

¹ “Pequeno” cravo de Pascal Taskin, de 1786, atualmente em Londres, no Victoria & Albert Museum, segundo Florence Gétreau (2011).

² Um cravo Ruckers, de 1630, segundo Florence Gétreau (2011).

PESQUISA HISTÓRICA

Um manuscrito napolitano atravessa o Atlântico: a *Sinfonia Fúnebre* de Paisiello na Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ

Robson Bessa
Pós-doutorando PPGMUS-UFMG
robsonbessa@yahoo.com.br

Resumo: Esse artigo apresenta um importante manuscrito napolitano da Sinfonia Fúnebre de Paisiello, presente na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Essa descoberta foi parte da pesquisa de campo patrocinada pelo PPGMUS/UFMG, e realizada em diversas cidades mineiras e no Rio de Janeiro com objetivo de encontrar obras e tratados que discutissem ou que apresentassem elementos retórico-afetivos relevantes. A busca na BAN¹ resultou na descoberta de vários manuscritos italianos originais dentre eles o do Sinfonia Fúnebre.

Palavras-chave: Paisiello, manuscrito napolitano, Sinfonia Fúnebre, Biblioteca Alberto Nepomuceno.

A neapolitan manuscript crosses Atlantic ocean: The Sinfonia Fúnebre by Paisiello in the Alberto Nepomuceno Library/UFRJ

Abstract: This paper presents an important neapolitan manuscript of the Sinfonia Fúnebre (1799) of Giovanni Paisiello in Alberto Nepomuceno Library of Scholl of Music from UFRJ. That discovery is due to the research in the field supported by PPGMUS/UFMG that took place in many historical cities of Minas Gerais and in Rio de Janeiro. The origin of the research was looking for works about rethoric and Theory of affections. The research in BAN has brought out many original Italian manuscripts and the Sinfonia Fúnebre was between them.

Keywords: Paisiello, neapolitan manuscript, Sinfonia Fúnebre, Alberto Nepomuceno Library.

Introdução

Em outubro de 2018 realizamos nossa pesquisa de campo como parte do pós-Doutorado realizado no PPGMUS/UFMG, em Ouro Preto, São João Del Rei e no Rio de Janeiro. Nosso objetivo principal era encontrar obras e tratados que discutissem ou que apresentassem elementos retórico-afetivos, pois nosso Pós-doc trata da Retórica e da Teoria dos afetos na música barroca italiana, e como a Retórica chegou e se difundiu no Brasil.

Nossa atenção se voltou para a Sinfonia Fúnebre, pois no frontispício está especificado que essa obra “*in quale sprimere² varie passioni*” (fig. 1). Ou seja, o fato dela expressar várias paixões servia perfeitamente aos nossos interesses de pesquisa.

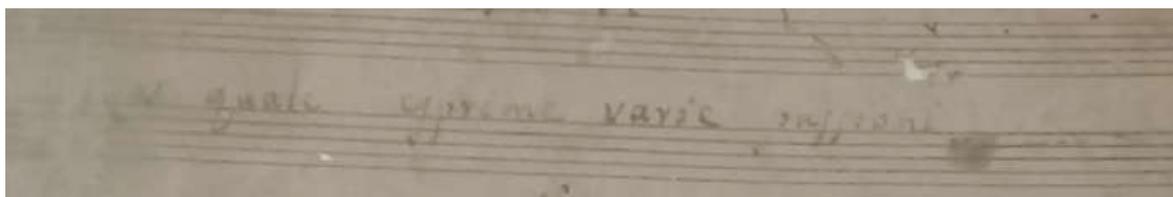


Fig.1. Detalhe do frontispício da Sinfonia Fúnebre de G. Paisiello.

A obra

A Sinfonia Fúnebre é na verdade o prelúdio, como a define o próprio Paisiello na primeira página, para a missa de Réquiem composta para o Papa Pio VI. Giannangelo Braschi que iniciou seu pontificado em 22 de fevereiro de 1775 e terminou em 29 de agosto de 1799, dia de sua morte¹, como está bem detalhado no frontispício (fig.2).

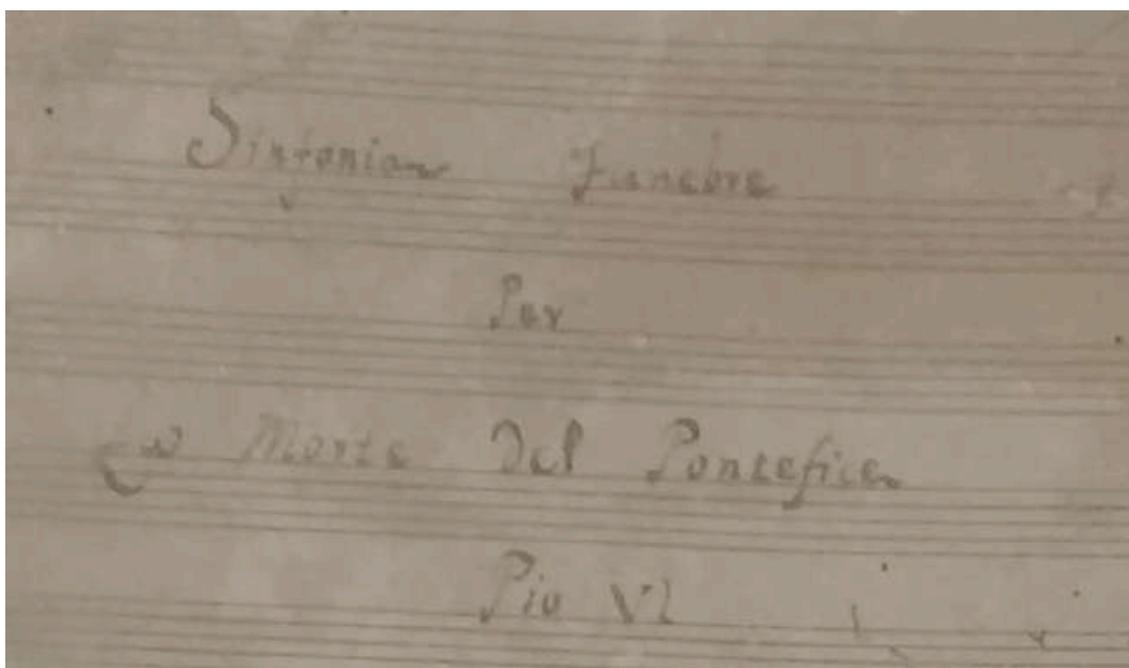


Fig.2. Título da Sinfonia Fúnebre.

Como o frontispício esclarece essa Sinfonia faz parte da **Sinfonia Funebre | Resonsori? Sic., Messa, e Libera | del Cavaliere Maestro Giov. Paisiello | A.D. 1799**, pertencente à Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella de Nápoles. A catalogação dessa obra é:

Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella - Napoli - NA -
 APCN [collocazione] 19.3.7 - [collocazione precedente] Rari 3.5.5 ; Rari 3.4.21

¹ Informações sobre os papas da igreja católica disponível em: <https://w2.vatican.va/content/pius-vi/pt.html>. Acessado em 12/02/2019 às 15:15.

A *Messa e Libera* foram compostos em 1789, e a Sinfonia, o *Cori* e os *Responsori* foram acrescentados por Paisiello em 1799, por ocasião da morte do Papa Pio VI, como demonstra o manuscrito napolitano mencionado (fig.3).



Fig.3-Detalhe do frontispício do manuscrito da Sinfonia Funebre | Resonsori?, Messa, e Libera.

O título completo dessa Sinfonia que consta no manuscrito autógrafo de Paisiello que também está na Biblioteca do S.Pietro a Majella é:

· Sinfonia funebre | Per | La morte del Pontefice | Pio VI | La quale esprime varie passioni | Musica | di Giovanni Paisiello | Da eseguirsi nel Funerale, che dal Capitolo | dell'Arcivescovato di Napoli...nella Chiesa della Trinità Mag | Paisiello, Giovanni · Originale | Missa defunctorum | Del Sig. D. Giovanni Paisiello | 1789 |.³

Existem outros manuscritos dessa obra em Münster na Alemanha, em Florença, Milão, na Itália além de outro manuscrito em Nápoles (ROBINSON, 2001, p.21), que está disponibilizado on-line no site Internetculturale.it. Não existe outro manuscrito dessa Missa/Requiem fora da Europa, o que torna o manuscrito da BAN ainda mais relevante. Essa Sinfonia parece ter gozado de muito prestígio, pois, existem cópias em várias bibliotecas italianas.

O manuscrito da BAN-UFRJ

O manuscrito napolitano disponibilizado na internet tem 342 páginas musicadas, sendo a Sinfonia, o *Cori* e os *Responsori*, correspondentes às primeiras 51 páginas. A *Messa di Requiem* começa na página 52 com o título de *Missa Defunctorum*.

Já o manuscrito da *Sinfonia Funebre per La Morte del Pontifice Pio VI* pertencente à Biblioteca Alberto Nepomuceno –UFRJ. Esse manuscrito tem 129 páginas, com 44 cm de comprimento, 29 cm de largura e 2,5 cm de espessura. As folhas estão muito amareladas e bastante devoradas pelas brocas, o que dificulta a leitura do latim. O documento também apresenta sinais de umidade, mas ironicamente não apresenta qualquer marca d'água que mostre onde possa ter sido copiado. Apesar do estado adiantado de deterioração dificultar

a compreensão desse manuscrito, ele apresenta nas quatro primeiras páginas da Sinfonia Fúnebre em uma versão bem menor que à presente no manuscrito napolitano. Após a quarta página, passamos diretamente à Missa, mas não temos no manuscrito da BAN-UFRJ a mesma sequência prevista no manuscrito napolitano.

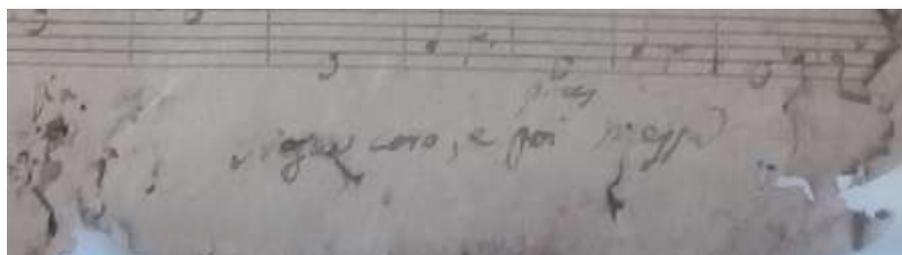


Fig.4- Detalhe da p.4 do manuscrito da BAN-UFRJ.

Além da mutilação, pois, várias páginas parecem terem sido arrancadas, as que sobraram parece terem sido dispostas em uma ordem a que prejudica a identificação das seções e do texto em latim. Encontramos no final da quarta página a frase *Sigue coro, e poi messa*, (fig.4) que não há sua correspondente no manuscrito napolitano, e o frontispício desse manuscrito pode nos ajudar a esclarecer o motivo da grande diferença de tamanho do Prelúdio da versão napolitana e da carioca. Lemos no manuscrito napolitano *Messa abbreviata e modificata. Partitura arricchita di altri strumenti da fiato dal suo allievo Vincenzo Fiado. Regolata dai fratelli Lillo in 8bre 1870*. (fig.5).



Fig.5- Detalhe do frontispício do manuscrito napolitano.

As inúmeras cópias da Sinfonia Fúnebre e da Missa de Réquiem, e os diversos formatos encontrados nessa cópias apontam para o fato de Paisiello ter feito várias versões de

acordo com a necessidade momentânea, reorquestrando-a ou redimensionando-a para adaptá-la às circunstâncias. Essas cópias mostram também o quanto sua música era apreciada em seu tempo. É possível que o manuscrito pertencente a Ban seja uma das muitas versões da Missa preparadas por Paisiello.

Outro aspecto relevante é o formato diferente dos manuscritos. Enquanto o manuscrito da Ban é vertical, o napolitano é horizontal. Esse fato revela também a enorme diferença na dimensão dessas versões. A orquestração do primeiro tem bem menos instrumentos que o segundo, e a partir da página 99, na seção *Quid sum misertunc dicturus*, vemos no manuscrito napolitano a presença de dois coros.

A seção que começa na página 6 do manuscrito das Ban porta o andamento *Allegretto com motto* sendo muito rica em articulações e acentos escritos. Na página 21 temos um solo para Soprano e Baixo, o *Andante imperioso* que apresenta ritmos pontuados como uma *Ouverture française*. O texto musicado se refere à antífona *Descenditque cum illo*, que faz parte da Missa Latina.

O que se segue é uma emaranhado de páginas onde o texto latino e a música prevista para ele mudam, mas existe um vai e vem de ambos, que fica praticamente impossível identificar de qual texto, ou música se trata.

A partir da página 69 vemos uma articulação formal clara, um *Allegretto* em Ré Maior sobre um texto que parece ser *Ex in ventus est in numero*. Essa seção está muito mais nítida que as anteriores e não parece ter sido mutilada ou que as páginas tenham sido trocadas de lugar.

Na página 90 observamos novamente uma articulação clara intitulada *Verso a Due Tenori* em Lá Maior, como o andamento *Allegro comodo*, sobre o texto *Iste est con Tempest* que também apresenta elementos da *Ouverture française*. Essa seção se estende até a página 116, onde vemos as páginas viradas de cabeça para baixo, o que acontece até a página 124. Nessa página percebemos uma nova seção, mas que é bem difícil de ser identificada por causa das brocas e da umidade que clareou a tinta. A página 126 traz um *Gloria Patri* que tem também as páginas e/ou de cabeça para baixo e o documento termina na página 129 sem um conclusão.

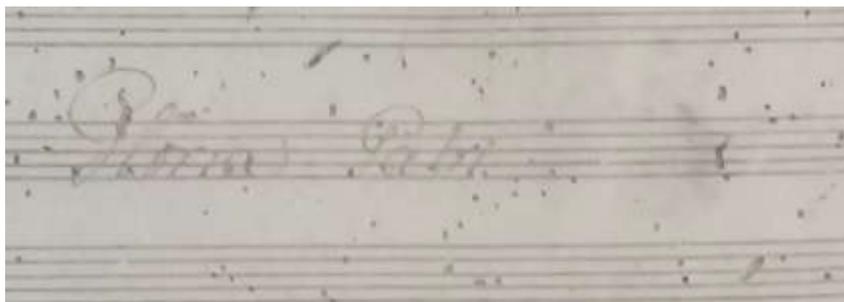


Fig.6- Detalhe da p.126 do manuscrito da BAN-UFRJ.

Paisiello e o Revolução francesa

Apesar dessa obra portar o título *Sinfonia e a Messa fúnebre* composta para a morte do Papa Pio VI, Giannangelo Braschi, Paisello recompilou outras obras antigas para forma essa. Braschi, grande adversário da Revolução Francesa, tinha morrido dois meses antes na fortaleza de Valence como prisioneiro de Napoleão. A missa de Requiem carregava também uma forte conotação política, pois, a República napolitana que durou apenas alguns meses (23 de janeiro a 8 de julho), tinha sido debelada. Ferdinando IV di Borbone retomou a coroa em Nápoles e decapitou vários dos revolucionários napolitanos² (BALBO, 2012, p.1).

Paisiello era “*Maestro dela real câmera*” mas não seguiu Ferdinando IV ao seu exílio na Sicília. Apesar de ter sido nominado *Direttore dela musica nazionale* o compositor afirmou quando do retorno de Ferdinando ao poder que não solicitou e jamais aceitou o cargo oferecido pela república napolitana. A composição da Missa fúnebre pode ter sido usada para se fazer perdoar pelo soberano, (BALBO, 2012, p.1) e pode também explicar as constantes referências à *Ouverture française* que era uma marca importante da cultura musical francesa desde Lully e Luís XIV.

As origens do manuscrito

Apesar da grande importância da música napolitana em Portugal e consequentemente no Brasil colonial, não é muito comum se encontrar manuscritos originais europeus do século XVIII em arquivos brasileiros. Ao menos nos arquivos do Museu da Inconfidência de Ouro Preto e no Museu da Música de Mariana a regra é encontrar cópias feitas por compositores ou copistas da região. Comumente as obras eram adaptadas ou reorquestradas como a Missa de Palestrina à qual foi acrescentada um baixo contínuo (fig.7).

² Entre 2014 e 2015 realizamos com a artista Anita Mosca o espetáculo *Eleonara 1799*, que narra os sortilégios dessa heroína portuguesa emigrada em Nápoles, no qual usamos música de outro revolucionário Domenico Scarlatti, napolitano imigrado em Portugal.

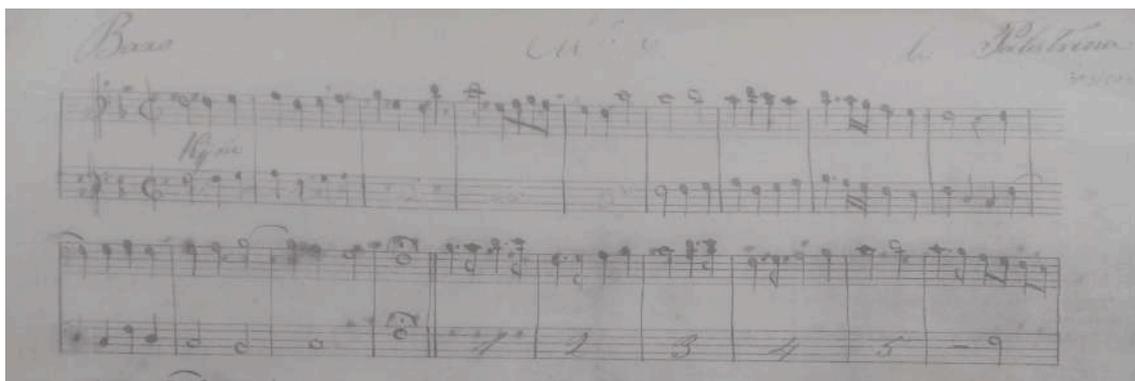


Fig.7. Detalhe do baixo contínuo acrescentado à Missa.

No caso das óperas que foram encenadas no Brasil, encontramos por exemplo *La Cecchina* ou a *Chiquinha* de Piccini que foi encenada várias vezes por todo o Brasil e da qual sobreviveu uma ária da personagem intitulada a ópera em português (fig.9).



Fig.9. Detalhe da ária do personagem *Mingote* das ópera *La Cecchina* de Piccini, traduzida da como *Chiquinha*.

Não existe na Biblioteca Alberto Nepomuceno descrição sobre a origem do manuscrito *Sinfonia funebre | Per | La morte del Pontefice | Pio VI*. Esse importante manuscrito chegou à biblioteca sem deixar rastro, e a ausência de informação somente nos possibilita especular sobre como essa obra veio parar na Ban-UFRJ.

Uma possibilidade remota para a vinda desse documento seria a grande imigração provocada pela unificação italiana, em 1860. Na verdade o que houve na Itália foi uma guerra de unificação onde o sul foi conquistado e devastado pelas forças militares do norte. A fome e miséria deram início a um intenso processo de imigração, sobretudo da cidade de Nápoles, onde viveu e trabalhou Paisiello. Então esse manuscrito poderia ter vindo com um imigrante napolitano que aportou no Rio de Janeiro.

Apesar de romântica e cinematográfica, o mais provável é que esse manuscrito tenha vindo por causa do processo de italianização promovido por D. João V que se estendeu até D. João VI no início do século XIX.

Dessa forma, é possível que a obra de Paisiello tenha sido comprada pela coroa portuguesa, ou tenha sido trazida por algum músico italiano contratado para trabalhar em Portugal. Então com a vinda da família real para o Rio de Janeiro e a consequente transladação da Biblioteca Real, o manuscrito poderia ao fazer parte desse precioso acervo ter sido trazido para o Brasil e de algum modo ter chegado à Ban. A Biblioteca Real ficou algumas semanas no porto de Lisboa o que pode explicar a umidade presente no manuscrito da Sinfonia Fúnebre.

Conclusão

Apesar do estado precário da *Sinfonia funebre | Per | La morte del Pontefice | Pio VI*, esse manuscrito é um recorte da rica história música portuguesa e brasileira. Ele demonstra a grande importância do acervo da Ban-UFRJ, e é um exemplo da influência italiana tanto em Portugal como no Brasil. A sobrevivência dessa partitura mostra também como a cultura pode ser resistente e viajar por diversos países, se conservar por mais de duzentos anos, sofrendo com chuva.

Estudos posteriores são necessários, pois, pode se tratar de uma versão desconhecida dessa obra, dada a discrepância com o manuscrito da *Messa Defunctorum* disponibilizada pelo Conservatório de Nápoles. E finalmente, um estudo detalhado da Teoria dos Afetos no Sinfonia Fúnebre que como o próprio Paisiello afirma, *sprimere⁴ varie passioni*, pode esclarecer aspectos da Teoria dos Afetos na Itália de fins do século XVIII, que era nosso objetivo primeiro.

Referências

BALBO, Tarcisio. *Prefazione* In: **Paisiello, Giovanni**, Missa Defunctorum. Requiem for Soloists, Choir and Orchestra (1789/1799). Bologna: Ricardo Muti Editor. Urtext Edition, Ut Orpheus Edizioni, 2012.

ROBINSON, Michael. *Paisiello, Giovanni*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan, 2001.

¹ Foi graças à prof. Rosana Lanzelotte, que mencionou os manuscritos da BAN, que decidimos pesquisar nessa biblioteca.

² Forma setecentesca do verbo *esprimere*.

³ Catalogação disponível em: <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/scheda.jsp?bid=MSM0146032>. Consultada em 13/05/2019.

⁴ Forma setecentesca do verbo *esprimere*

