

**Interpretação dos Sinais de Ornamentação e Sugestões para as  
Cadências nas Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach**

**Isabel Emília Loureiro Calado**

**Tese apresentada para cumprimento dos requisitos  
necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências  
Musicais, realizada sob a orientação científica da**

**Doutora Adriana Latino**

**Maio, 2016**



Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Sam Calado

Lisboa, 6 de Maio de 2016

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Adriana Laticão

Lisboa, 6 de Maio de 2016



**INTERPRETAÇÃO DOS SINAIS DE ORNAMENTAÇÃO E SUGESTÕES  
PARA AS CADENCIAS NAS SONATAS PRUSSIANAS DE C. PH. E. BACH**

**INTERPRETATION OF THE ORNAMENTATION SIGNALS AND  
SUGGESTIONS FOR THE CADENZAS IN PRUSSIAN SONATAS OF C. P. E.  
BACH**

**AUTOR / AUTHOR: ISABEL EMÍLIA LOUREIRO CALADO**

**PALAVRAS-CHAVE:** C. Ph. E. Bach, Sonatas Prussianas, Ornamentação, Cadências, Instrumentos de Tecla

**KEYWORDS:** C. P. E. Bach, Prussian Sonatas, Ornamentation, Cadenzas, Keyboard Instruments

**RESUMO:**

C. Ph. E. Bach é um dos mais importantes compositores no período de transição entre os estilos Barroco e Clássico. E apesar de na obra de C. Ph. E. Bach coexistirem características que podem ser consideradas reminiscências do Período Barroco e características mais progressistas, o estilo das obras de C. Ph. E. Bach não se enquadra em nenhum dos dois períodos mas tem um estilo próprio com o qual músicos profissionais, músicos amadores, professores ou alunos podem não estar familiarizados. Possivelmente por isso, as obras de C. Ph. E. Bach colocam questões e dificuldades que fazem com que este repertório do período de transição seja menos frequentemente estudado e interpretado. Uma das dificuldades com que se deparam alunos e músicos profissionais são as decisões relativamente à ornamentação a executar. A complexidade do capítulo dedicado à ornamentação do *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla) publicado em

1753 (Parte I) e 1762 (Parte II) e o facto de o principal sinal de ornamentação encontrado nas obras de C. Ph. E. Bach poder ter múltiplos significados, podem dissuadir os intérpretes de investirem neste repertório. Outra das dificuldades poderá residir na elaboração de cadências e na atitude criativa que implicam. Nesta dissertação procuro: enquadrar o compositor e a sua obra no seu contexto; abordar a prática musical e seus recursos na época; desmistificar o complexo capítulo do *Versuch* dedicado à ornamentação; analisar exemplos de cadências de C. Ph. E. Bach; analisar a primeira colecção de sonatas publicadas por C. Ph. E. Bach enquanto músico da corte do rei Friedrich II, as Sonatas Prussianas, e enquadrá-las no conjunto das sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach; e por fim descodificar as indicações de ornamentação nas Sonatas Prussianas e propor sugestões para as cadências nas Sonatas Prussianas. Apresento, de forma escrita e interpretativa, aspectos tratados nesta dissertação, justificando a escolha do instrumento, diapasão e temperamento. Espero que a presente dissertação ajude na clarificação de vários aspectos relacionados com a interpretação das Sonatas Prussianas e espero sobretudo promover o estudo e a interpretação das obras de C. Ph. E. Bach e de outros compositores do período de transição.

#### ABSTRACT:

C. P. E. Bach is one of the most important composers from the period of transition between the baroque and classical styles. Although reminiscences from the Baroque Period and more progressive characteristics coexist, the style of C. P. E. Bach's works does not fit into either of the two periods but it is a unique style; a style probably not familiar to professional or amateur musicians, teachers or students. Possibly C. P. E. Bach's works raise difficulties that justify this repertoire to be less studied and performed. One of the difficulties students and professional musicians face is ornamentation. The complexity of the chapter on ornamentation of *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Essay on the true art of playing keyboard instruments) published in 1753 (Part I) and in 1762 (Part II) together with the fact that the main ornamentation sign found in C. P. E. Bach's works may have multiple meanings, might lead performers to feel discourage to study and perform this repertoire. Other of the difficulties might be the elaboration of cadenzas and the creativity they demand. With the present dissertation I aim to present the composer and his work in his

time; to discuss the musical performance and its resources in the 18<sup>th</sup> century; to demystify the complexity of the «Essay» ornamentation chapter; to analyze C. P. E. Bach's cadenzas examples; to analyze the first collection of sonatas C. P. E. Bach published as court musician of Friedrich II, the Prussian Sonatas, and to compare these sonatas with the totality of C. P. E. Bach's keyboard instruments sonatas; and finally to decipher the ornamentation signs found in the Prussian Sonatas and to suggest cadenzas for this musical work. In both written and interpretative means I present several issues discussed in this dissertation, justifying the instrument, pitch and temperament selection. I hope this dissertation clarifies several issues related to the interpretation of the Prussian Sonatas and I also hope to promote the study and performance of C. P. E. Bach's works as well as works by other composers from the transition period.

# Índice

Introdução .....	ix
Parte I: C. Ph. E. Bach e o seu Tempo .....	1
Capítulo 1: Contexto Histórico Musical .....	3
Capítulo 2: Biografia .....	19
Capítulo 3: Instrumentos de Tecla .....	35
Capítulo 4: Diapasão e Temperamento .....	59
Capítulo 5: Liberdade Interpretativa: Reflexão Sobre Alguns Aspectos .....	71
Parte II: O Legado de C. Ph. E. Bach.....	93
Capítulo 6: <i>Von den Manieren</i> .....	95
Capítulo 7: <i>Verzierungen der Fermaten: Versuch</i> e Manuscrito Wq 120 .....	115
Capítulo 8: <i>Verzierungen der Fermaten: Probestücke</i> e Concertos.....	133
Parte III: As Sonatas Prussianas .....	145
Capítulo 9: Algumas Considerações .....	147
Capítulo 10: Breve Análise Musical das Sonatas Prussianas .....	157
Capítulo 11: Propostas para as Indicações de Ornamentação .....	215
Capítulo 12: Propostas para a Realização de Cadências .....	289
Conclusão.....	307
Bibliografia .....	315
Anexo: Gravação das Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach por Isabel Calado .....	361

## Introdução

Carl Philipp Emanuel Bach (C. Ph. E. Bach) foi conhecido na sua época como o “Grande Bach”. No entanto, tem vindo, por vezes, a permanecer na sombra do pai, Johann Sebastian Bach. A obra musical de C. Ph. E. Bach reflecte a transição entre dois grandes períodos da História da Música, o Período Barroco e o Período Clássico. Assim como outros repertórios de transição, as obras de C. Ph. E. Bach incorporam elementos musicais de estilos diferentes – do Período Barroco e do Período Clássico – que podem ser reconhecidos e, individualmente, familiares (Fox 1983:184; Schulenberg 2003<sup>2</sup>:193). Apesar de esses elementos musicais serem familiares, quando são considerados no seu contexto podem não corresponder às expectativas dos estilos aos quais parecem estar ligados (Schulenberg 1982:2).

Além de um vasto repertório musical que inclui obras orquestrais, de música de câmara, obras para instrumentos de tecla, obras vocais, C. Ph. E. Bach escreveu o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla)<sup>1</sup>. O *Versuch* (a primeira parte foi publicada em 1753 e a segunda parte foi publicada em 1762) e as obras musicais, sobretudo para instrumento de tecla, de C. Ph. E. Bach amplamente difundidas entre 1740 e 1775, tiveram grande impacto entre os seus contemporâneos e influenciaram consideravelmente o desenvolvimento da música instrumental alemã (Leisinger 2001<sup>2</sup>:398). E, essa influência especialmente nas obras para instrumentos de tecla de outros compositores do norte da Alemanha é evidente não só actualmente mas era já evidente no séc. XVIII para os contemporâneos de C. Ph. E. Bach (Berg 1975:70), como por exemplo Charles Burney. Ch. Burney alega ter incluído Hamburgo no roteiro da sua viagem musical pela Europa unicamente para visitar e conhecer pessoalmente o influente e conceituado compositor, C. Ph. E. Bach, em 1773 (Burney 1773:244).

O impacto das obras de C. Ph. E. Bach no séc. XVIII deveu-se em parte ao seu estilo carismático. E muitas das peculiaridades que fazem parte do seu estilo não eram consideradas, naquela época, tão excêntricas como actualmente (Schulenberg

---

<sup>1</sup> Na década de 1750, além do *Versuch* de C. Ph. E. Bach são publicados mais dois *Versuchen* em Língua Alemã: o *Versuch* de J. J. Quantz dedicado à flauta transversal (*Versuch einer Anweisung die Flöte*

1988:543). Claramente, C. Ph. E. Bach, compositor, intérprete e improvisador, foi um líder influente; salienta-se:

- A originalidade das suas ideias integradas no conjunto da obra, mantendo a coerência musical (Schulenberg 1982:389-90);
- A sua contribuição no desenvolvimento do conceito de música absoluta (Berg 1975:230);
- A sua retórica sofisticada e subtil (Schulenberg 1982:243);
- A sua contribuição no desenvolvimento da forma Sonata – Allegro;
- A importância do capítulo sobre dedilhação do seu *Versuch* e a sua contribuição para a técnica moderna de instrumentos de tecla (Mitchell 1949:13);
- O facto de que a sua obra teórica, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla), atingiu várias partes do continente Europeu numa versão não corrompida (Mitchell 1949:4; Leisinger 2001<sup>2</sup>:395) e de ter sido, durante um longo período, a principal fonte de instrução para instrumentos de tecla (Leisinger 2001<sup>2</sup>:394); e, ainda,
- A considerável influência das suas obras sobre J. Haydn (Brown 1981:158; Brown 1986:203; Hadden 1902:29-31; Harrison 1997:167; Helm 1981:382-5 Mitchell 1949:2; Pohl 1970:94 e 301), W. A. Mozart (Deppert 1989:184-5), Clementi (Daw 1985:62) e até mesmo sobre L. Beethoven (Derr 1984:46).

C. Ph. E. Bach foi, sem dúvida, um compositor influente e respeitado na sua época. Paralelamente à sua intensa actividade como compositor e como músico, C. Ph. E. Bach também demonstrou interesse pelo desenvolvimento e aprendizagem dos músicos, profissionais e ou amadores. Muitas das suas obras foram escritas dirigidas a músicos profissionais, outras podem ser utilizadas na formação de futuros músicos profissionais mas muitas outras obras tiveram em mente músicos amadores e a sua

---

*traversiere zu spielen*, 1752) e o *Versuch* de L. Mozart dedicado ao violino (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756).

formação. O próprio *Versuch* foi e ainda é útil não só a músicos profissionais como a músicos em formação. As seis colecções de *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (Sonatas para conhecedores e amadores) Wq 55 a 59 e Wq 61 foram escritas tendo em consideração os músicos amadores. Cada uma destas colecções é constituída por seis sonatas, perfazendo trinta e seis sonatas na totalidade, o que representa um grande empenho por parte de C. Ph. E. Bach no fomento da prática musical a nível não profissional.

Além de autor de obras com carácter pedagógico, C. Ph. E. Bach dedicava -se ao ensino dos seus alunos. Há descrições de estudantes de música e também de músicos profissionais que se deslocavam à residência de C. Ph. E. Bach para estudarem com o compositor. O aluno mais famoso de C. Ph. E. Bach foi o seu próprio irmão mais novo, Johann Christian Bach, que C. Ph. E. Bach acolheu em sua casa após a morte do pai de ambos, J. S. Bach. Mas outros músicos de renome também estudaram com o compositor como por exemplo Jan Ladislav Dussek, Nikolaus Joseph Hüllmandel, Carl Gottlieb Richter, Friedrich Wilhelm Rust e Carl Fasch (Mitchell 1949:1-2). Carl Fash não só foi aluno como também, em 1756, se tornou colega de C. Ph. E. Bach na corte de Friedrich II da Prússia (os nomes, incluindo monarcas, estão na grafia da língua original), uma vez que, durante um período, os dois alternaram mensalmente nas actividades como cravistas na corte. Friedrich Ludwig Dülon foi um flautista que durante seis semanas aprendeu composição com C. Ph. E. Bach, em Hamburgo, e deixou uma descrição, em primeira mão, do seu carácter e dos seus métodos pedagógicos (Miller 1995:65-6). Há por isso um conjunto de informações que confirmam a dedicação de C. Ph. E. Bach ao ensino da música, seja na vertente criativa – ensino da composição ou improvisação – seja na vertente instrumentista – ensino de instrumentos de tecla.

Após a morte de C. Ph. E. Bach o *Versuch* continuou a ser utilizado durante vários anos sobretudo entre estudantes e intérpretes de instrumentos de tecla. C. Czerny (1791 – 1857) refere que o método de ensino de Beethoven seguia as indicações do *Versuch* (Mitchell 1949:2). Isto é, no início do séc. XIX, Beethoven ainda usou o *Versuch* como método pedagógico (Leisinger 2001<sup>2</sup>:395; MacArdle 1957:356).

Além do *Versuch*, várias obras musicais de C. Ph. E. Bach, sobretudo as sonatas para instrumento de tecla, continuaram em circulação após a sua morte. Existem várias publicações póstumas de obras de C. Ph. E. Bach entre 1790 e 1800 em cidades de

Língua Alemã como Berlim, Leipzig e Viena (Leisinger 2001<sup>2</sup>:398). Apesar de gradualmente as obras de C. Ph. E. Bach serem cada vez menos executadas publicamente e de as suas obras sinfónicas e as suas grandes obras vocais cerca de 1810 serem raramente interpretadas, as sonatas para instrumento de tecla e os *Lieder* de C. Ph. E. Bach continuaram a fazer parte do repertório sobretudo interpretado em casa, isto é, a nível doméstico (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:3-4).

O impacto e as peculiaridades das obras de C. Ph. E. Bach entre os seus contemporâneos levou a discussões sobre o seu estilo. Por exemplo J. A. P. Schulz referiu-se às sonatas de C. Ph. E. Bach como sendo de tal forma comunicativas que despertam a imaginação e os sentidos (Hertz e Brown 2001<sup>2</sup>:192). O próprio C. Ph. E. Bach sentiu necessidade de referir que nas suas obras tinha a intenção de expressar muitos afectos, um a seguir ao outro (Hertz e Brown 2001<sup>2</sup>:192). E no *Versuch* C. Ph. E. Bach refere que um músico não pode comover os outros se ele próprio não sentir; o músico deve sentir todos os afectos que pretende despertar no público (Bach 1753:122-3). Esta posição de C. Ph. E. Bach apesar de dentro da retórica da teoria dos afectos do Período Barroco – de acordo com a teoria dos afectos, a música não expressa apenas emoções mas sentimentos específicos (Donington 1963:49) – alarga os horizontes pela multiplicidade de afectos dentro do mesmo andamento ou obra. No seguimento da teoria dos afectos, os compositores do Período Clássico como J. Haydn e W. A. Mozart procuravam não expressar sentimentos mas sim criar a sensação desses sentimentos nos ouvintes (Bonds 1991:57-8); o que revela uma visão pragmática das artes orientada para os ouvintes (Bonds 1991:55). Paralelamente ao movimento de autoexpressão que surge durante as décadas de 1760 e 1770 procurando a autenticidade, rejeitando o discurso racional, comedido ou considerado decente (Plebuch 2006:30), os afectos deixaram de ser vistos como estados emocionais universais codificados por princípios racionais e passaram a ser encarados como altamente subjectivos, pessoais e mutáveis (Hoyt 2001<sup>2</sup>:271). As representações convencionais dos afectos começaram a ser consideradas como estereótipos estáticos não naturais (Hoyt 2001<sup>2</sup>:271). Ou seja, durante o séc. XVIII, o período do Iluminismo, o conceito dos afectos na música sofreu uma evolução. E essa evolução não esteve isolada. Todo o discurso baseado na retórica, incluindo o discurso musical, foi, então, progressivamente substituído por um discurso mais natural (Hoyt 2001<sup>2</sup>:270-1). Apesar de a retórica cair progressivamente em desuso ao longo do séc. XVIII, os *Versuchen* de C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz e L. Mozart incentivam o

estudo das técnicas dos oradores e conceitos como “declamação apropriada” continuam a ser discutidos relativamente às obras de Beethoven (Hoyt 2001<sup>2</sup>:272).

Durante o séc. XVIII, o século das Luzes, ocorreram diversos desenvolvimentos com repercussão a nível musical. Os termos *Galant*, *Empfindsam* e *Sturm und Drang* designam movimentos específicos que ocorreram durante o séc. XVIII; e musicalmente referem-se essencialmente ao carácter expressivo ou afecto de uma dada obra (Schulenberg 1982:18). E, por isso, vários autores têm tentado associar a obra de C. Ph. E. Bach a um movimento setecentista específico<sup>2</sup> (Eggebrecht 1955:323; Hoffman-Erbrecht 1957:466-79; Kubota 1986:139; Marks 1972:93). Só que o estilo musical não é estático e pode ser difícil definir quer o estilo de uma dada região ou país, quer o estilo de um grupo de músicos ou até mesmo o estilo de um compositor específico (Gradenwitz 1937:265). Ainda mais difícil poderá ser a compreensão de um período de transição na História da Música, como ocorre em meados do séc. XVIII, no qual predominam, de forma dinâmica, várias características musicais (Gradenwitz 1937:265). Muito provavelmente, C. Ph. E. Bach, assim como outros compositores do norte da Alemanha, compunha sem estar sujeito a prescrições ditadas pelo movimento *Empfindsamkeit* ou por outros movimentos (Cowart 1984:266). Por isso, a associação da obra de C. Ph. E. Bach a um movimento específico não é uma tarefa fácil. Há autores que propõem a existência de uma simbiose *Galant – Empfindsamkeit*<sup>3</sup> (Hertz e Brown 2001<sup>2</sup>:192). Já a associação da obra de C. Ph. E. Bach ao movimento *Sturm und Drang* é enfraquecida pela ausência de teatro musical ou óperas no conjunto das suas obras. Este aspecto em conjunto com o carácter das suas obras – em especial as obras para instrumento de tecla, nas quais se destacam as mudanças súbitas no carácter da peça, figuras quebradas, interrupções da continuidade, pausas, incertezas, ornamentação elaborada e harmonias dissonantes (Ratner 1980:22) – permitirá definir a obra de C. Ph. E. Bach dentro do movimento *Empfindsamkeit* (Hertz e Brown 2001<sup>2</sup>:192).

---

<sup>2</sup> Eggebrecht apresenta C. Ph. E. Bach, W. F. Bach e J. G. Müthel como os principais compositores representantes do *Sturm und Drang*. Hoffman e Erbrecht associam características musicais de sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach ao movimento *Sturm und Drang*. Leichi Kubota associou obras de C. Ph. E. Bach ao movimento da *Empfindsamkeit* e ilustrou as características musicais do movimento através de exemplos extraídos das Sonatas Württemberg. Paul Marks discute os gestos retóricos do *Sturm und Drang* na música instrumental de vários compositores, mas dando especial destaque a C. Ph. E. Bach.

<sup>3</sup> Galuppi, o principal compositor, em Itália, de obras para instrumento de tecla em estilo galante, e C. Ph. E. Bach eram amigos. Pensa-se que terá havido empatia nos ideais entre ambos.

Enquadrar C. Ph. E. Bach e a sua obra num determinado movimento setecentista como o movimento *Empfindsamkeit* ajuda a integrar o compositor no seu contexto e também a visualizar uma corrente, ou seja, um conjunto de compositores / músicos / artistas / personalidades que partilham conceitos, ideologias ou estilos. Mas se C. Ph. E. Bach é um homem do seu tempo e por isso com muitos pontos em comum com os seus contemporâneos e se as suas ideias são o reflexo de uma época ou pelo menos de uma geração, serão então as recomendações do seu *Versuch* extensíveis a todas as obras para instrumentos de tecla da sua época ou, pelo contrário, as recomendações do *Versuch* são limitadas ao estilo e ao repertório, isto é, à música do próprio C. Ph. E. Bach?

O *Versuch* de C. Ph. E. Bach encontra-se organizado em duas partes: a primeira parte, publicada em 1753, lida com a dedilhação, a ornamentação e questões de performance; a segunda parte, publicada em 1762, trata de intervalos, acordes, baixo contínuo e acompanhamento e conclui com a improvisação / fantasia livre. O *Versuch* é então bastante completo e aborda pontos fulcrais para os intérpretes de instrumentos de tecla, tanto setecentistas como actuais. O *Versuch* dedica-se quer a questões relacionadas com a prática musical solística como a questões relacionadas com a prática da música de conjunto, mas sempre através da perspectiva do intérprete de instrumentos de tecla. E este aspecto é fundamental. O facto de o *Versuch* ter sido escrito por um instrumentista de tecla está na origem não só da sua complexidade e da sua abrangência mas sobretudo do seu carácter prático e aplicabilidade nos vários contextos: solo, música de câmara e até música orquestral. E é este carácter orientado exactamente para a prática que provavelmente delineou os assuntos abordados e tornou o *Versuch* uma ferramenta útil durante tanto tempo.

Os instrumentos de tecla mencionados no *Versuch* de C. Ph. E. Bach são: o clavicórdio, o cravo e o pianoforte. E estes três instrumentos, a par do órgão, são os principais instrumentos de tecla no séc. XVIII. O órgão apesar de ser um instrumento de tecla, não tendo cordas, mas sim tubos, historicamente não tem sido um instrumento com disseminação a nível dos instrumentos que se encontram frequentemente nas residências. Por isso, nesta dissertação o termo instrumento de tecla exclui o órgão.

C. Ph. E. Bach lidou com os três principais instrumentos de tecla da sua época e nos autógrafos e nas cópias das obras de C. Ph. E. Bach raramente se encontra outra designação além de *per il cembalo* (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>:14, Schulenberg 1988:547). *Per il*

*cembalo* pode ser entendida como uma designação genérica para os três instrumentos de tecla, clavicórdio, cravo e pianoforte. As características de cada um dos tipos de instrumentos de tecla eram certamente reconhecidas e familiares a C. Ph. E. Bach. E reconhecendo essas particularidades que poderiam tornar um dado instrumento de tecla mais adequado à interpretação de uma determinada obra, aparentemente C. Ph. E. Bach considerava-os equivalentes (Schulenberg 1988:547) ou C. Ph. E. Bach escreveria designações genéricas intencionalmente? Isto é, teria C. Ph. E. Bach o intuito de as suas obras serem tocáveis em todos os instrumentos de tecla? E assim não restringir o mercado? Ou seja, todos os intérpretes de instrumentos de tecla, independentemente do tipo de instrumento que tivessem em casa, seriam potenciais clientes? Ou de facto C. Ph. E. Bach teria instrumentos de tecla específicos em mente durante a composição de cada uma das suas obras?

Além das novas composições, tal como o pai, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach revia frequentemente as suas obras mais antigas, por vezes, com alterações extensas (Fox 1988:651). Nas revisões das obras, além de incluir novas passagens e ou alterações na linha melódica, C. Ph. E. Bach muitas vezes incluía ligaduras, indicações dinâmicas e outros sinais para orientar a interpretação<sup>4</sup>. Segundo David Louis Schulenberg, algumas das alterações representam inovações no estilo, o que permitiria que obras da sua juventude se tornassem mais cativantes para o público e dessa forma fossem mais facilmente vendidas na segunda metade do séc. XVIII (Schulenberg 1988:542). As várias versões de uma dada obra poderão ter sido escritas em diferentes fases da vida de C. Ph. E. Bach e em diferentes cidades nas quais residiu como Leipzig, Berlim ou Hamburgo. Logo, a interpretação correcta de uma dada sonata com múltiplas versões poderá colocar-nos dificuldades. A primeira questão é qual das versões usar? C. Ph. E. Bach não deixou nenhum documento em que declarasse as primeiras versões das suas obras inválidas (Schulenberg 1988:545). Aliás, as diferentes versões de uma mesma obra podem ser bastante úteis uma vez que os instrumentos de tecla não têm todos a mesma extensão nem nos agudos (a extensão a partir do Dó<sup>5</sup> é bastante variável) nem nos graves (a extensão a partir do Dó<sup>1</sup> é também bastante variável), isto é, alguns

---

<sup>4</sup> Há vários exemplos de sonatas para instrumentos de tecla que sofreram revisões: seis sonatas para instrumentos de tecla, Wq 64, com revisão em 1744 e em cerca de 1786; cinco sonatas para instrumento de tecla, 1736-8, com revisão em 1743-4. E, também há exemplos de concertos revistos: concerto para cravo e orquestra de cordas em Lá, 1733, Wq 1, com revisão em cerca de 1740 e 1744; concerto para cravo e orquestra de cordas em Sol, 1737, Wq 3, com revisão em 1745; e, concerto para cravo e orquestra de cordas, 1739, Wq 5, com revisão em 1762.

instrumentos têm maior número de teclas por cada manual do que outros<sup>5</sup>. E em instrumentos com menor extensão pode ser útil uma versão da obra com menor âmbito. Existem alguns exemplos de obras de C. Ph. E. Bach em que as versões mais tardias ultrapassam o âmbito nos registos agudos das versões iniciais. Nestes casos, a extensão dos instrumentos a que o intérprete tem acesso poderá ser o factor determinante na selecção da versão da obra ou, o inverso, o âmbito da obra ser determinante na selecção do instrumento.

A ambiguidade e múltiplas questões levantadas pela coexistência de várias versões da mesma obra da autoria do próprio C. Ph. E. Bach não é caso único na obra do compositor. Também a nível da ornamentação se colocam igualmente questões e ambiguidades já que nas primeiras versões das obras, mais frequentemente escritas antes da publicação do *Versuch*, os ornamentos eram muitas vezes indicados com os sinais *t*, *tr* ou *+*, aparentemente sinónimos, e a responsabilidade da sua interpretação pertencia ao intérprete (Schulenberg 1988:544). Estes sinais que surgem em obras de C. Ph. E. Bach, como referi anteriormente surgem mais frequentemente em obras anteriores à publicação da primeira parte do *Versuch*, mas também surgem em obras posteriores ao *Versuch* assim como em obras de compositores contemporâneos de C. Ph. E. Bach e estes sinais poderão ser entendidos, como uma indicação de ornamentação com várias soluções possíveis (Calado 2011:61). Com o aperfeiçoamento e revisão das obras, os ornamentos tornaram-se progressivamente parte integrante do texto musical de C. Ph. E. Bach. Esta situação verificou-se não só nas obras de C. Ph. E. Bach, como também em obras de outros compositores contemporâneos; ou seja, em meados do séc. XVIII assistiu-se a uma alteração da prática composicional e interpretativa para um estilo mais prescritivo (Fox 1983:46).

De acordo com a tendência de maior rigor a nível da notação e menor liberdade interpretativa que se verificou durante o séc. XVIII, no *Versuch*, C. Ph. E. Bach adverte os intérpretes a não variarem a sua música, a menos que se considerem melhores compositores que ele próprio (Bach 1753:132-3). Mas, nas cadências, os intérpretes

---

<sup>5</sup> Atendendo à extensão dos instrumentos discutidos nesta dissertação opto por descrever as notas musicais através de índices de 0 a 5, com a seguinte correspondência: índice 3 - Dó central, índice 0 – três oitavas abaixo do Dó central, índice 1 – duas oitavas abaixo do Dó central, índice 2 – uma oitava abaixo do Dó central, índice 4 – uma oitava acima do Dó central, índice 5 – duas oitavas acima do dó central. O índice representado pelo número em grafia superior ao nome da nota é aplicável aos 12 sons da oitava, sendo o Dó a nota mais grave dentro de cada índice.

terão necessariamente de assumir uma atitude criativa. C. Ph. E. Bach deixou exemplos de cadências nos seis concertos publicados em Hamburgo em 1772, Wq 43, no *Versuch*, nos *Probestücke*, publicados em anexo ao *Versuch* e num manuscrito, Wq 120. Em geral, estas cadências são pequenos solos da voz superior na região aguda do teclado. Segundo Johann Joachim Quantz, as cadências devem ser concordantes com o afecto precedente e soar a uma improvisação sem regularidade métrica. A opinião manifestada por C. Ph. E. Bach no *Versuch* é semelhante à de J. J. Quantz, já que também refere que as cadências devem soar a improvisações e não devem ser medidas (Bach 1753:131; Quantz 1752:156).

A obra de C. Ph. E. Bach encontra-se então num ponto peculiar: por um lado as práticas da liberdade interpretativa, a ornamentação, as cadências e a criatividade e a improvisação associadas ao Período Barroco; e no outro extremo: o maior rigor na notação e no respeito por parte dos intérpretes pelas indicações dos compositores que se avizinha com o Período Clássico. Além de se encontrar neste ponto de viragem, a obra de C. Ph. E. Bach dirige-se não só a músicos profissionais como a músicos amadores e há por isso obras com variados graus de dificuldade. Mas, apesar da qualidade e da extensão do repertório deixado por C. Ph. E. Bach, tanto as obras para instrumentos de tecla destinadas a alunos ou amadores ou até mesmo a músicos profissionais, assim como as obras para instrumentos de tecla de outros compositores do período entre os dois grandes estilos, Barroco e Clássico, são, actualmente, poucas vezes incluídas nos repertórios de concertos. Também não são, frequentemente, abordadas durante a formação dos alunos de instrumentos de tecla (Chay 1989:5). É irónico reflectir sobre o impacto actual de um compositor tão reputado no seu tempo. Porque serão as obras para instrumento de tecla do período de transição interpretadas menos frequentemente que as obras dos Períodos Barroco e Clássico?

Atendendo ao facto de que em 2014 se comemoraram os 300 anos do nascimento de C. Ph. E. Bach, provavelmente, irá intensificar-se o interesse que tem sido demonstrado por diversos autores, pela vida e extensa obra deste compositor tão marcante na sua época e para as gerações seguintes.

A actual edição, disponível no mercado, das Sonatas Prussianas, Wq 48, editada por Rudolf Steglich em 1928, contém várias sugestões do editor relativamente à interpretação dos sinais de ornamentação e das cadências. Actualmente está a ser

preparada uma nova edição da obra completa de C. Ph. E. Bach (*Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*), sob a orientação de Christopher Hogwood, cuja publicação integral não está ainda concluída.

O estilo carismático da música de C. Ph. E. Bach, a qualidade inegável das suas obras, com especial relevo para o primeiro conjunto de sonatas que publicou, as Sonatas Prussianas em homenagem ao Rei da Prússia, Friedrich II, o interesse relativamente menor que tem sido atribuído a este compositor quando comparado com o seu pai, Johann Sebastian Bach, e a minha identificação, enquanto intérprete, com a sua linguagem musical estão na origem desta dissertação. Pretendo com este trabalho dar um contributo original, uma vez que ainda não se:

- Analisou nem propôs soluções para as indicações de ornamentação no primeiro conjunto de sonatas de Carl Philipp Emanuel Bach publicadas em 1742, as Seis Sonatas Prussianas, considerando as explicações do próprio compositor no «Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla»;
- Propôs sugestões para as cadências para os andamentos lentos das seis sonatas, após compilação e análise prévia dos exemplos de cadências para instrumentos de tecla da autoria de C. Ph. E. Bach.

E pretendo, também, apresentar de forma escrita e interpretativa, de acordo com as actuais correntes da *Historically Informed Performance* (Fabian 2001: 153), aspectos tratados nesta dissertação, justificando a escolha do instrumento, do diapasão e do temperamento. Espero que o estudo destes aspectos ajude na clarificação de dúvidas que os actuais instrumentistas de teclas possam ter sobre o repertório do período de transição entre os Períodos Barroco e Clássico e dessa forma fomentar a interpretação destas obras a par com obras dos referidos Períodos, Barroco e Clássico.

A presente dissertação encontra-se organizada em três partes. Na primeira parte procuro enquadrar o compositor na sua época, atendendo ao contexto social e cultural, ao seu percurso biográfico e aos meios à sua disposição, como instrumentos, temperamentos, diapasões e discuto questões a nível de liberdade interpretativa. Na segunda parte desta dissertação reúno e analiso exemplos de muito provável autoria de C. Ph. E. Bach relativamente a ornamentação e cadências. Na terceira parte procedo à

análise das Sonatas Prussianas e à apresentação de soluções para os sinais de ornamentação e para as cadências. Em anexo apresento o CD com a minha interpretação das Sonatas Prussianas.

Durante a elaboração desta dissertação deparei-me com algumas dificuldades na pesquisa bibliográfica, nomeadamente no acesso a algumas publicações e a manuscritos como o autógrafa do catálogo das sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach de 1772 (*Catalogus von den Claviersonaten des C. P. E. Bach bis zum Jahre 1772 komponirt*) que fazia parte da colecção de obras de C. Ph. E. Bach existentes na Sing-Akademie de Berlim e que foi redescoberto em Kiev, Ucrânia. Este documento não está disponível para consulta. A primeira e a segunda parte do *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, publicadas respectivamente em 1753 e em 1762, fazem parte das fontes da presente dissertação, mas não foi possível, por questões de limitação de tempo, a consulta directa de edições posteriores com revisões efectuadas pelo próprio C. Ph. E. Bach, publicadas em 1787 (revisão da parte I) e postumamente em 1797 (com revisão também da parte II). Em alternativa recorri à edição facsimile por Lothar Hoffmann-Erbrecht publicada em 1958 com 7ª reedição em 1992 e também à edição de William J. Mitchell publicada em 1949. No primeiro livro foi possível consultar, por exemplo, o *Anhang* e no segundo foi possível consultar, por exemplo, algumas alterações e acrescentos efectuados por C. Ph. E. Bach e incluídos nas novas edições do *Versuch*, uma vez que essas alterações / acrescentos estão identificados nas notas do editor. Procurei, sempre que possível, usar as partituras setecentistas originais e é por este motivo que surgem ao longo desta dissertação alguns constrangimentos na apresentação de exemplos musicais e das partituras das Sonatas Prussianas. A heterogeneidade da apresentação dos exemplos musicais deve-se ao facto de em primeiro lugar terem sido retirados de fontes diversas e em segundo lugar à variabilidade de conservação das diferentes páginas do mesmo documento. Com o intuito de preservar a essência da partitura original, coloquei as indicações relativas à ornamentação directamente sobre as partituras mas os números dos compassos à esquerda de cada sistema. Como alguns andamentos das Sonatas Prussianas têm sistemas com muitos compassos, ao longo desta dissertação para identificar uma determinada passagem por vezes recorro ao número de compasso e outras vezes à sua localização na partitura (por exemplo: último compasso do terceiro sistema). Utilizei as partituras setecentistas das Sonatas Prussianas para a realização do registo sonoro da

minha interpretação num cravo da oficina de Reinhard Von Nagel segundo o cravo de dois manuais atribuído a M. Mietke. O registo sonoro foi efectuado pelos Estúdios Fortes e Rangel.

Espero que a leitura desta dissertação proporcione novos motivos para apreciar a obra de C. Ph. E. Bach e dos seus contemporâneos, já que o derradeiro objectivo da mesma se confunde com as próprias motivações para abraçar o projecto: revelar os motivos e os desafios que fazem com que as Sonatas Prussianas valham a pena ser estudadas e interpretadas; revelar a sua beleza.

## **Parte I**

### **C. Ph. E. Bach e o seu Tempo**

Na primeira parte desta dissertação procuro integrar de forma sucinta o compositor Carl Philipp Emanuel Bach e a sua obra atendendo aos seguintes aspectos:

- Contexto social e cultural em que se insere;
- Percorso biográfico do compositor; e,
- Recursos à sua disposição, como instrumentos, diapasões e temperamentos.

No último capítulo desta primeira parte abordo práticas interpretativas relevantes para a interpretação de obras de C. Ph. E. Bach, em particular as Sonatas Prussianas, procurando abranger e discutir variadas questões a nível de performance.



## Capítulo 1 : Contexto Histórico Musical

Discutir a música, os compositores e o seu contexto no séc. XVIII é, como Enrico Fubini descreve na Introdução do seu livro *Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, problemático: se de facto por um lado temos uma enorme quantidade de fontes da época, informações e argumentações musicais escritas, por outro lado torna-se difícil distinguir o essencial do supérfluo, individualizar os verdadeiros problemas e os discursos e discussões que tiveram repercussões na história da música da cultura europeia (Fubini 1986:1). Compositores influentes, como C. Ph. E. Bach, dificilmente são estudados de forma isolada (Gradenwitz 1937:265) e os desenvolvimentos a nível político, social e cultural podem ter reflexo a nível da evolução musical pelo que o estudo do contexto em que os compositores se inserem pode ajudar à compreensão das suas obras (Gradenwitz 1937:265-6). Pelos motivos expostos justifico a pertinência deste capítulo e do seguinte nos quais abordo de forma sucinta o contexto histórico a nível social, cultural, político, científico, entre outros, que se desenrolaram no séc. XVIII. Uma vez que estas questões são de tal forma complexas e extensas<sup>6</sup>, nestes capítulos procurei mencionar o essencial, tendo em consideração a sua eventual repercussão nas artes, especialmente na música, o objecto de estudo desta dissertação e os dados biográficos mais relevantes de C. Ph. E. Bach. Saliento também que de acordo

---

<sup>6</sup> A bibliografia que discute a Música e a Cultura no séc. XVIII é extensa e de seguida apresento alguns exemplos incluindo obras de divulgação:

Basso, A. – *Historia de de la Musica, 6, La Epoca de Bach e Haendel* (12 volumes), Madrid, Turner Musica, 1986<sup>2</sup>, 1977<sup>1</sup>

Bukofzer, M. F. – *Music in the Baroque Era*, London, Dent, 1947<sup>1</sup>, 1983<sup>4</sup>

Downs, Ph. G. – *Classical Music, the Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Norton, 1992

Fubini, E. – *Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Torino, EDT/Musica, 1986

Fubini, E. – *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Musica, 1976<sup>1</sup>, 1992<sup>2</sup>

Grout, D. J. e Palisca, C. V. – *A History of Western Music*, New York e London, Norton, 1960<sup>1</sup>, 2001<sup>6</sup>

Grout, D. J. e Palisca, C. V. – *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1988<sup>1</sup>, 1997<sup>2</sup>

Burkholder, J. P., Grout, D. J. e Palisca, C. V. – *A History of Western Music*, New York e London, Norton, 1960<sup>1</sup>, 2014<sup>9</sup> (considero três edições desta obra uma vez que apesar das revisões sistemáticas, alguns assuntos estão mais claros numa edição anterior)

Hill, J. W. – *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, W. W. Norton, 2005

Palisca, C. V. – *Baroque Music*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1968<sup>1</sup>, 1981<sup>2</sup>

Pestelli, G. – *Historia de de la Musica, 7, La Epoca de Mozart y Beethoven* (12 volumes), Madrid, Turner Musica, 1986<sup>2</sup>, 1977<sup>1</sup>

Taruskin, R. – *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York, Oxford University Press, 2010

com Richard Taruskin o período entre as décadas de 1730 e 1760, sendo que o objecto de estudo desta dissertação se insere neste período de tempo, carece ainda de investigação (Taruskin 2010:401) e que futuras investigações poderão acrescentar novas perspectivas e conhecimentos.

Durante o séc. XVIII tiveram lugar complexas reflexões e discussões que se traduziram em profundas alterações do pensamento, com repercussões em variadas áreas da vida, incluindo na música desse período. Desenvolveu-se, então, por toda a Europa, um movimento intelectual complexo, designado Iluminismo, que levou ao reequacionamento da sociedade por exemplo na questão dos direitos civis, no papel e influência da Igreja, da nobreza e da monarquia, na política e na sociedade não só na Europa mas estendendo-se também ao continente Americano<sup>7</sup>. As ideias e as críticas a vários aspectos da vida e da sociedade circulavam oralmente através de encontros entre os vários pensadores e filósofos da época mas também através de numerosas publicações, livros, jornais ou panfletos (Taruskin 2010:461-2). Este movimento intelectual provavelmente terá contribuído para as revoluções que foram ocorrendo na Europa nos séc. XVIII e XIX<sup>8</sup>. Foi defendida a igualdade de direitos e instrução universal (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:420; Burkholder, Grout e Palisca 2014<sup>9</sup>:462). Mas, de facto verifica-se um hiato entre as ideias / intenções e aplicação concreta desses princípios do Iluminismo (Basso 1986<sup>2</sup>:4): se por um lado houve tentativas políticas concretas da sua aplicação por outro lado numerosas condicionantes limitaram ou até mesmo contrariaram a sua aplicação, tornando-se o resultado ambíguo<sup>9</sup> (Taruskin 2010:462). Paralelamente a este movimento ocorreram progressos a nível científico. O estudo da natureza, seja da anatomia<sup>10</sup>, da biologia, da geologia, e também da química<sup>11</sup>

---

Webber, G. e t all – *Guide de la Musique Baroque*, Poitiers, Fayard, 1995

<sup>7</sup> Por exemplo, Revolução Francesa e Independência dos Estados Unidos da América.

<sup>8</sup> Mas os defensores das correntes do Iluminismo eram pensadores, muitos pertenciam aos estratos mais privilegiados da sociedade; não eram opositores directos das autoridades a apelar por movimentos revolucionários.

<sup>9</sup> Há exemplos de monarcas que ao longo da sua vida tiveram diferentes posições: se inicialmente se mostraram empáticos com as ideias e correntes de pensamento que circulavam no séc. XVIII, mais tarde a sua posição, em face de acontecimentos como a Revolução Francesa, modificou-se.

<sup>10</sup> A título de exemplo menciono o importante papel que as disseções anatómicas tiveram nas Faculdades de Medicina durante os séc. XVIII e XIX. Saliento também o aparecimento de museus anatómicos em várias cidades europeias. Para mais informação sobre a História da Medicina ver Persaud – *A History of Anatomy*, 1997. Este interesse pela anatomia humana reflecte-se nos vários tratados e atlas anatómicos, incluindo o livro *Gray's Anatomy* que foi publicado pela primeira vez em 1858, apresenta cerca de 40 edições e continua a ser uma referência na Medicina actual.

<sup>11</sup> A título de exemplo menciono os estudos de Bouguer no início do séc. XVIII, continuados e desenvolvidos por Lambert e Beer no campo da espectroscopia de absorção que levaram à formulação da

e ou da física promoveram avanços nos conhecimentos científicos que proporcionaram a revolução industrial. Esta alteração no contexto económico teve consequências na sociedade com crescente urbanização e proporcionou a ascensão da classe média.

O surgimento de uma classe média numerosa e influente, com mais possibilidades económicas e mais tempo livre (Bashaw 1980:20), levou ao alargamento do público-alvo das artes e do ensino e consequentemente a novos paradigmas a nível da música, como por exemplo:

- Aparecimento de músicos amadores em número crescente por toda a Europa. Na Alemanha o surgimento de músicos amadores é retratado por exemplo em várias obras literárias<sup>12</sup> (Longyear 1965:40);
- Obras mais fáceis de entender e de tocar<sup>13</sup> (Hertz 2001<sup>2</sup>:251; Pestelli 1986<sup>2</sup>:9);
- Instrução mais acessível na área da composição<sup>14</sup> (Baker 1976:1; Baker 1995:123; Helm 1966:150; Koch 1995:140-1; Pestelli 1986<sup>2</sup>:9) e na área da harmonia<sup>15</sup> (Kirnberger 1979:168);
- Construção de escolas de música<sup>16</sup> (Kassler 1972:210);

---

Lei de Beer-Lambert que é essencial na actual química clínica. Ver McPherson et al. – *Henry's Clinical Diagnosis and Managment by Laboratoy Methods*, 2007.

<sup>12</sup> Alguns exemplos de obras literárias com alusões musicais: Goethe – *Götz von Bulichingen* 1773, *Faust*, Parte I 1808 (primeira publicação integral) e Parte II 1832 (publicação póstuma); Klinger – *Die Zwillinge*, 1776 (primeira publicação em 1791); Lenz – *Der Hofmeister*, 1774; Schiller – *Kabale und Liebe*, 1784; H. L. Wagner – *Die Kindermörderin*, 1777.

<sup>13</sup> A facilidade de parte das publicações deste período provavelmente está relacionada com a alteração do público-alvo, uma vez que passou a destinar-se a músicos amadores.

<sup>14</sup> Durante o séc. XVIII surgem diversas publicações na área da composição que se destinam a principiantes. Algumas das publicações pretendem mostrar aos principiantes como compor baseado em teorias matemáticas. Há registo da publicação dos exemplos fornecidos por C. Ph. E. Bach a F. W. Marpurg de como compor baseado em teorias matemáticas. Johann Philipp Kirnberger é considerado o precursor de métodos de composição com um factor de aleatoriedade. Enquanto C. Ph. E. Bach alega seleccionar mentalmente os números de forma aleatória, Kirnberger utiliza os dados. O método de atirar os dados tem sido associado a compositores como W. A. Mozart e J. Haydn. Apesar de haver várias publicações setecentistas sobre composição, o *Versuch* de Heinrich Christoph Koch destaca-se. H. Ch. Koch (1749 – 1816), músico e teórico, escreveu o *Versuch einer Anleitung zur Composition* publicado em três volumes em 1782, 1787 e 1793. Koch pretendia instruir os principiantes na arte da composição; alerta os compositores principiantes para as implicações harmónicas das melodias; e, apresenta várias regras “mecânicas” para compor. Este *Versuch* é o único no séc. XVIII que evita as questões matemáticas e as controvérsias.

<sup>15</sup> Kirnberger refere, no prefácio do suplemento de *Die Kunst der musikalischen Komposition* publicado em 1773, ter resolvido todas as dificuldades harmónicas facilmente e refere, também, ter tornado compreensíveis as obras dos mais reputados compositores.

- Presença de um responsável pela educação musical em escolas <sup>17</sup> (Basso 1986<sup>2</sup>:13);
- Incremento na procura por música aumentou consideravelmente<sup>18</sup> (Hertz 2001<sup>2</sup>:251; Hess 1953:79);
- Incremento na procura por instrumentos, sobretudo de tecla (Hertz 2001<sup>2</sup>:251);
- Possibilidade de a população “comum” assistir a concertos que habitualmente ocorriam na esfera dos salões da nobreza e para os quais não eram convidados, a custos relativamente baixos (Rowen 1947:92);
- Surgimento de dramas musicais dirigidos e que satisfaziam as preferências de um público de “classe média” em vez de dirigidos à corte e à nobreza (Longyear 1965:41);
- Surgimento de grupos que incluíam músicos profissionais e também músicos amadores e que permitiam o debate e a veiculação de ideias – por exemplo o *Collegium Musicum* de Johann Friedrich Fasch (Rowen 1947:92).

As novas condições económicas levaram a que progressivamente os compositores / músicos deixassem de estar ao serviço de um aristocrata ou ao serviço de membros do clero, para se tornarem eles próprios “empresários”, vendendo a sua música directamente ao público – em concertos (perante um público totalmente desconhecido) ou venda directa de partituras a outros músicos profissionais e também a amadores – ou através de intermediários – como os editores musicais (Gradenwitz 1937:267; Pauly 1965:74). Mas frequentemente os benefícios financeiros do compositor eram limitados quando comparados com os do empresário intermediário na organização

---

<sup>16</sup> Entre 1762 e 1822 surgiram cinco propostas para o estabelecimento de uma escola de música nacional em Inglaterra. As três mais extensas são as de John Potter, 1762, Charles Burney, 1774, e F. W. Horncastle, 1822.

<sup>17</sup> Na Alemanha verifica-se a presença de um *Kantor* com a responsabilidade da formação a nível musical.

<sup>18</sup> Hess verificou para que instrumento de tecla, cravo, pianoforte ou ambos, foram publicadas, em Inglaterra entre 1750 e 1800, seiscentas e setenta e uma obras. Apesar das limitações nas conclusões e generalizações extraíveis deste estudo, aparentemente houve um incremento no número de obras publicadas entre 1790 e 1800 (347 itens neste período, ou seja cerca de metade do total da amostra). E. E. Helm aponta a realização de edições pirata das *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* de C. Ph. E. Bach por parte de editores londrinos.

dos concertos, óperas, teatros ou publicações (Downs 1992:22). Os benefícios financeiros que os compositores obtinham da publicação das suas obras dependiam da margem das vendas e do balanço com os custos iniciais de impressão que os próprios compositores tinham de suportar, o que por vezes não trazia lucro, apenas prejuízo (Downs 1992:24-5). Para agravar a situação financeira dos compositores, surgem cópias não autorizadas das suas obras que são vendidas pelos responsáveis pela impressão sem pagarem qualquer comissão aos autores e sem base legal internacional para os mesmos fazerem valer os seus direitos (Downs 1992:22-3; Pauly 1965:74-5). Com o mecenato em declínio, surgem, então, os concertos “públicos” – designo este tipo de concertos como “públicos” por oposição aos concertos que ocorriam nos salões da corte ou da alta nobreza aos quais assistiam membros das famílias nobres e convidados – com entrada paga<sup>19</sup> (Burkholder, Grout e Palisca 2014<sup>9</sup>:466; Downs 1992:28; Pauly 1965:67). Esses concertos “públicos” eram destinados a um público amplo<sup>20</sup> (Hertz 2001<sup>2</sup>:251). O público destes concertos não se restringia às pessoas mais favorecidas na sociedade setecentista (família real, nobreza e convidados) pois o estrato social não limitava à partida a entrada e assistência aos concertos. A limitação estaria provavelmente por exemplo na capacidade financeira para suportar o custo da entrada ou até na indumentária. Se inicialmente estes concertos “públicos” ocorriam no interior de residências ou por exemplo em tabernas, gradualmente passaram a ter lugar em salas construídas especificamente para espectáculos (Downs 1992:27-8). Os auditórios, as salas de concerto e os vários teatros, construídos por exemplo na Irlanda<sup>21</sup>, em Inglaterra<sup>22</sup>, na Alemanha<sup>23</sup> e em França<sup>24</sup>, são provas deste novo paradigma. Por outro lado, as grandes obras de construção de monumentos públicos como os teatros e a associação dos monumentos a planos urbanísticos elegantes impulsionaram o desenvolvimento arquitectónico das zonas circundantes aos monumentos (Carlson 1988:29).

Relativamente ao estilo musical na prática interpretativa e também ao nível das composições de obras durante o séc. XVIII é necessário clarificar que existiram vários

---

<sup>19</sup> O primeiro concerto público com entrada paga de que há conhecimento ocorreu em Inglaterra em 1672. Seguem-se exemplos na Alemanha e em França na década de 1720. Apesar de várias iniciativas pontuais a prática dos concertos públicos ganhou relevo principalmente na segunda metade do séc. XVIII.

<sup>20</sup> Ex: Oratórias de Haendel

<sup>21</sup> *Music Hall*, Dublin, 1741

<sup>22</sup> *Holywell*, Oxford, 1748

<sup>23</sup> *Hofoper*, Berlim, 1745

<sup>24</sup> *Théâtre Municipal*, Lyon, 1756

estilos. Estilos esses que coexistiram, se influenciaram mutuamente e evoluíram. Nas primeiras décadas do séc. XVIII, salientava-se a influência de dois estilos musicais nacionais: o francês e o italiano (Basso 1986<sup>2</sup>:62; Bukofzer 1983<sup>4</sup>: 260; Donington 1973:20; Downs 1992:34; Newman 1995:11-2). Estes dois estilos eram reconhecidos por músicos e compositores residentes em Berlim e tanto J. J. Quantz como C. Ph. E. Bach referem as suas opiniões nos respectivos *Versuchen*. J. J. Quantz refere-se às qualidades dos músicos e da música italiana e francesa no seu *Versuch* (Quantz 1752:312-3, 315-7, 321-5); e definiu o estilo musical ideal como sendo aquele que inclui os melhores aspectos da música de todas as nações (Quantz 1963:186). C. Ph. E. Bach referiu o seu apreço pelas interpretações que combinam o brilho e a correcção dos ornamentos franceses com a suavidade do canto italiano e salientou a posição privilegiada dos músicos alemães para essa integração (Bach 1753:59-60). De facto, os músicos alemães e o seu estilo musical reconhecido como o terceiro estilo musical nacional, mediam os dois estilos, francês e italiano, e procuraram a sua deliberada fusão (Bukofzer 1983<sup>4</sup>: 260). Progressivamente, entre os Períodos Barroco e Clássico, evoluíram diversos movimentos artísticos incluindo movimentos literários com repercussão na música. A evolução do Estilo Barroco para o Estilo Clássico é, de acordo com R. Pauly, complicada e apresenta tendências antagónicas, isto é, R. Pauly salienta a coexistência de movimentos contraditórios entre si (Pauly 1965:11). Durante este período de transição, ocorrem os estilos Galante, *Empfindsamkeit* e *Sturm und Drang* que passo a descrever de forma sucinta.

O termo *galant*, de origem francesa, durante o séc. XVIII era um termo genérico que, segundo Voltaire, significava procurar agradar (Hartz e Brown 2001<sup>2</sup>a:430). Apesar de no início do séc. XVIII, o termo *galant* ter significado elegância no trato, mais tarde, ainda durante o mesmo século, foi conotado com superficialidade e artificialidade do trato aristocrático em oposição à forma de estar mais natural da burguesia (Hartz e Brown 2001<sup>2</sup>a:431). Paralelamente à evolução dos significados do termo *galant*, o termo alemão *Galanterie* referia-se no início do séc. XVIII às peças que eram tocadas nas suites entre a sarabanda e a giga (Hartz e Brown 2001<sup>2</sup>a:432). J. Mattheson e J. A. Scheibe usaram ocasionalmente o termo *galanterie* ao referirem-se à ornamentação improvisada ou incluída no texto musical (Hartz e Brown 2001<sup>2</sup>a:431). F. W. Marpurg utilizou o termo *galante* para se referir a um estilo fugato mais livre que o de J. S. Bach e com submissão à melodia na voz superior (Pestelli 1986<sup>2</sup>:10). A nível

musical, o “bom gosto”, enquadrado no conceito de belo ou beleza sujeito à temporalidade da moda, e por isso dependente de padrões mutáveis, é o ponto de partida para o estilo galante (Basso 1986<sup>2</sup>:9; Downs 1992:34). O estilo galante pretendia apelar a um público vasto, sendo a música por isso “simples e natural” tanto para o público como para o intérprete (Downs 1992:36), era considerado moderno e sofisticado (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:427), tinha como objectivo agradar e possivelmente também pretendia apresentar-se como forma de entretenimento (Pauly 1965:17) e caracterizava-se por melodias constituídas por motivos breves que se organizavam em frases de dois a quatro compassos acompanhadas por uma harmonia simples e cadências frequentes (Downs 1992:37-8; Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:428). A polifonia e o contraponto imitativo foram, então, sendo descartados, passando o acompanhamento a estar inteiramente subordinado à melodia (Downs 1992:36). Pode por isso deduzir-se que a estrutura periódica e regular do fraseado é um aspecto central do estilo galante (Downs 1992:37; Ratner 1956:440). Também se destaca a fórmula de acompanhamento nos instrumentos de tecla com recurso a acordes arpejados, o “baixo de Alberti” (Downs 1992:36; Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:429; Pestelli 1986<sup>2</sup>:17). No entanto, há autores que abordam o estilo galante do ponto de vista da liberdade harmónica – as tradicionais regras relativamente ao tratamento das dissonâncias não eram necessariamente respeitadas – e, como tal, vêem o “estilo galante” mais como sendo uma antítese teórica às regras tradicionais e ao contraponto do que um estilo musical propriamente dito (Sheldon 1975:262). Segundo J. J. Quantz, o ideal do estilo galante está representado no bel canto italiano; atingindo o seu apogeu nas primeiras décadas do séc. XVIII com os cantores Farinelli e Carestini (Hertz e Brown 2001<sup>2a</sup>:431). Muitas peças instrumentais no mesmo período foram consideradas galantes. Em conclusão, o estilo galante na música parece opor-se à polifonia e ao contraponto e privilegiar melodias com um fraseado regular, suportadas por uma harmonia com recurso a cadências frequentes, pautando-se pelo “bom gosto” e dirigindo-se a um público vasto. Paralelamente ao desenvolvimento e evolução do estilo galante, surge no norte da Europa, um estilo próprio que valoriza as emoções e as respostas emocionais tanto no intérprete como no ouvinte e que foi designado *empfindsamer Stil*.

*Empfindsamkeit* é um termo que poderá ser traduzido por sentimentalismo ou sensibilidade (Hertz e Brown 2001<sup>2</sup>:190). O movimento *Empfindsamkeit* está, então, associado à música do norte da Alemanha em meados do séc. XVIII mas faz parte de

um amplo movimento europeu com origens a nível da literatura (Taruskin 2010:410), que se estende não só à música como também a outras áreas (Heartz e Brown 2001<sup>2</sup>:190). O seu objectivo era atingir expressão subjectiva, delicada sensibilidade e tocar o coração promovendo afectos (Heartz e Brown 2001<sup>2</sup>:190). É por isso um estilo musical com um carácter mais intimista, que não tem como objectivos “seguir as últimas tendências da moda” ou dirigir-se a um público vasto, como o estilo galante (Downs 1992:60). No entanto, a partir do final da década de 1760 até ao final do século *empfindsam* tornou-se uma palavra em voga e com muitos significados, por vezes antagónicos – Ex: genuinamente caloroso versus emoção não sincera (Berg 1975:12); ou, estilo sensível versus estilo afectado (Berg 1975:18). Algumas obras foram conotadas com este movimento: *Der Messias* de Friedrich Gottlieb Klopstock, 1748, tornou-se o modelo literário da *Empfindsamkeit*; e, o *Der Tod Jesu* de Ramler-Graun, 1755, tornou-se o modelo musical da *Empfindsamkeit* (Heartz e Brown 2001<sup>2</sup>:191). A nível musical caracteriza-se por encadeamentos harmónicos surpreendentes, cromatismo e melodias que se assemelham a discurso – *speech-like* (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:428).

Os aspectos mais emotivos da *Empfindsamkeit* evoluíram para o movimento designado *Sturm und Drang*<sup>25</sup> (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:456; Heartz e Brown 2001<sup>2b</sup>:631). *Sturm und Drang* é o título de uma tragédia escrita por F. M. Klinger, estreada em 1773. A primeira associação da designação *Sturm und Drang* a um estilo musical – associação que se tem mantido desde essa data na Musicologia – surgiu no artigo “A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn” de Théodore de Wyzewa, publicado em 1909 (Chantler 2003:17-8). Este movimento alemão, essencialmente literário mas com repercussão noutras áreas, desenvolveu-se durante as décadas de 1760 a 1790 (Longyear 1965:39) e atingiu o auge na década de 1770 (Pestelli 1986<sup>2</sup>:99). Goethe foi a figura principal deste movimento, publicando romances com histórias trágicas. Nos seus objectivos artísticos, os autores procuravam provocar emoção intensa e violenta, surpreender, causar inquietude, com ênfase no anti-racional, mostrando um lado humano que não é sensível à razão (Downs 1992:120). R. Pauly salienta a expressão da liberdade individual, o desenvolvimento do génio e a ausência de restrições ou convenções no movimento *Sturm und Drang* (Pauly 1965:27). Musicalmente verificavam-se mudanças abruptas na harmonia, inflexões melódicas, pausas, *sforzandos*, contrastes intensos, entre outros efeitos, que procuravam causar surpresa

---

<sup>25</sup> Do alemão: tempestade e impulso.

nos ouvintes (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:45-6). Há autores que argumentam a existência de características musicais associadas ao fenómeno *Sturm und Drang* – como alterações dinâmicas inesperadas, interrupções, inflexões melódicas, entre outras – nas sinfonias de Haydn escritas no final da década de 1760 e durante a década de 1770 (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:471; Todd 1980:172-96) e que este estilo musical em Haydn possivelmente resultaria da influência estilística das obras de C. Ph. E. Bach<sup>26</sup> (Brown 1981:158-64; Brown 1986:203-29; Helm 1981:382-5). Este movimento, *Sturm und Drang*, carece ainda de investigação e provavelmente no futuro poderão surgir contribuições que ajudem na sua clarificação.

Paralelamente à evolução a nível ideológico, à melhoria das condições de vida e da educação, assiste-se durante o séc. XVIII, como referi anteriormente, ao desenvolvimento científico. O desenvolvimento científico abarcou não só a revolução industrial mas também a área das Ciências Sociais e Humanas. Durante o séc. XVIII ocorreram amplas discussões filosóficas e também discussões a nível da música. Verificou-se a preocupação de vários autores, como Hawkins, Burney, Boswell e Padre Martini em documentarem a História da Música escrevendo diversos livros (Brofsky 1979:313; Stevenson 1950:82). Além dos vários livros dedicados à História da Música surgem variadas publicações dedicadas à música e à teoria musical, como por exemplo:

- A *Encyclopédie* em meados do séc. XVIII apresenta artigos sobre música (Heartz e Cook 2001<sup>2</sup>:320) – além das contribuições dos dois editores, Diderot<sup>27</sup> e d’Alembert, incluiu contribuições de outros autores como: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Holbach, Grimm e Chevalier de Jaucourt (Verba 1993:75);
- D’Alembert publicou, em 1752, teorias de Rameau numa versão simplificada<sup>28</sup> (Bernard 1980:38; Christensen 2001<sup>2</sup>:350; Verba 1993:2) – no entanto, d’Alembert, Rameau e Rousseau acabam por envolver-se em discussões e controvérsias (Bernard 1980:38-9; Sadie 1995a:207);

---

<sup>26</sup> Brown discute em dois artigos a influência de C. Ph. E. Bach sobre Haydn e conclui que ocorreu provavelmente durante e após a década de 1760 e com maior grau de certeza na década de 1780. No entanto Eugene Helm discorda relativamente ao período de influência apontado por Brown mas reconhece que Haydn estudou a obra de C. Ph. E. Bach e defende que o percurso musical de Haydn se desenvolveu numa direcção diferente do de C. Ph. E. Bach.

<sup>27</sup> Diderot foi editor chefe da *Encyclopédie* de 1747 até à sua conclusão em 1769.

<sup>28</sup> *Eléments de Musique Théorique et Pratique Suivant les Principes de M. Rameau*

- Em 1768 surge o *Dictionnaire de Musique* da autoria de Jean-Jacques Rousseau – nesta obra Rousseau reuniu, reviu e expandiu os artigos que publicara anteriormente na *Encyclopédie* (Kintzler 2001<sup>2</sup>:802; Sadie 1995a:209; Verba 1993:4);
- *Conjectures on Original Composition* por Edward Young, publicado em 1759 em Inglaterra lançou as bases para discussões filosóficas, nomeadamente a discussão do génio; discussão essa que se desenvolveu com o movimento *Sturm und Drang* (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:139);
- Na sequência do debate relativamente à publicação de *Conjectures on Original Composition* por Edward Young, também Diderot em França discutiu o papel do talento e do génio<sup>29 30</sup>(Verba 1993:95);
- E, na Alemanha, Johann Adam Hiller publicou em 1754 como resposta a *Les Beaux-arts Réduits à un Même Principe* de Ch. Batteux<sup>31</sup>, o *Abhandlung von der Nachahmung in der Musik* (publicado novamente em 1755 por Marpurg) onde distingue entre intelecto e coração<sup>32</sup> (Coward 1984:261-2);
- Outras discussões filosóficas que se estendem a várias artes, incluindo a música, abordam as dualidades razão / imaginação, expressão / originalidade versus ordem / controlo e ocorriam quer na Alemanha quer em França (Christensen 1995:3);
- Na década de 1770, Johann Georg Sulzer – residente em Berlim desde 1747 (Christensen 1995:10) – trouxe uma significativa contribuição para o conceito de *Originalgenie* no *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Ottenberg

---

<sup>29</sup> Se nas gerações anteriores, o artista era visto como uma pessoa com capacidades para uma determinada arte que podia melhorar com estudo e trabalho, durante o séc. XVIII começou a ser discutido o termo “génio” para designar o artista que “nasce” com capacidades inatas, isto é não é aprendido.

<sup>30</sup> A discussão do “génio” na música não está circunscrita ao séc. XVIII, há publicações mais recentes que abordam esta temática. Ver Nicholas Cook – *Music, Performance, Meaning, Selected Essays*, 2007, pág. 63-6.

<sup>31</sup> Para Ch. Batteaux, a arte imita a natureza; inclusivamente a supera ou aperfeiçoa. Mas, a arte enquanto imitação da natureza é um conceito complexo que pode adoptar significados distintos. Durante o séc. XVII o termo natureza é utilizado como sinónimo de razão e verdade. No séc. XVIII o termo natureza é utilizado como símbolo de sentimento, espontaneidade e expressividade. Para uma discussão mais aprofundada ver Fubini, E. – *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Allianza Musica, 1976<sup>1</sup>, 1992<sup>2</sup>, pág. 178.

<sup>32</sup> Para J. A. Hiller, o intelecto lida com imagens ou ideias e o coração lida com paixões ou sentimentos. Ver G. J. Cowart – “Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Thought”, *Acta Musicologica*, 1984.

1991<sup>3</sup>:139). Os dois volumes deste livro reúnem as contribuições de vários autores, além de Sulzer<sup>33</sup> como J. Ph. Kirnberger (Beach 1979:163; Riley 2002:2), J. A. P. Schulz (Riley 2002:2), Wieland e Bodmer (Christensen 1995:14). Sulzer procurou explicar o processo criativo (Christensen 1995:5) e procurou definições para os termos: inspiração<sup>34</sup> (Sulzer 1995a:32), sentimento<sup>35</sup> (Sulzer 1995a:28) e estética<sup>36</sup> (Sulzer 1995:25). A publicação dos dois volumes levou a acesa discussão – Goethe atacou o racionalismo das ideias de Sulzer (Ottensberg 1991<sup>3</sup>:139); e C. G. Neefe apoiou Sulzer declarando que com estes livros, Sulzer provou ser o maior filósofo do seu tempo (Christensen 1995:14-5);

- Heinrich Christoph Koch publicou um *Versuch* na década de 1780 em três volumes, dedicado à arte da composição. Koch e Sulzer partilham algumas opiniões, mas apresentam diferenças na apresentação do processo criativo (Baker 1995:127); Koch definiu a música como a arte que desperta sentimentos nobres (Koch 1995a:144); avaliou o papel da melodia e harmonia, concluindo que ambas se originam no mesmo material e que o material é apenas manipulado de forma diferente nos contextos da melodia e da harmonia (Koch 1995b:159); e apresentou a ordem do processo de composição musical dividida em três etapas (Koch 1995c:159-60);
- Os jornais de Friedrich Wilhelm Marpurg, *Der critische Musicus an der Spree* (Berlim 1749-50) e *Historich-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlim 1754-78) permitiram um fórum de debate musical na Alemanha, assim como se tornaram um veículo de transmissão dos conceitos estéticos que se originavam em França (Cowart 1984:260) – F. W. Marpurg esteve em Paris como secretário do General Rothenburg em 1746 e terá tido a oportunidade de estudar aprofundadamente várias aspectos a nível musical que ocorriam em Paris, como por exemplo, as teorias de Rameau (Pulver 1912:375).

---

<sup>33</sup> Vários artigos sobre música foram elaborados em co-autoria com J. Ph. Kirnberger e J. A. P. Schulz. Para uma discussão mais pormenorizada, ver artigo de Mathew Riley.

<sup>34</sup> Sulzer definiu inspiração como sendo a descoberta de ideias sem esforço aparente.

<sup>35</sup> Sulzer atribuiu um complexo significado psicológico e também moral à palavra sentimento.

<sup>36</sup> Sulzer define a estética como a ciência das sensações; a filosofia ou a ciência das artes na qual a teoria ou regras das artes são retiradas da natureza do gosto.

A intensa e fervilhante actividade intelectual que ocorreu durante o séc. XVIII em vários pontos da Europa, promovida pelo ambiente cosmopolita da época e inerente intercâmbio cultural<sup>37</sup> (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:422-3), não é alheia aos residentes em Berlim. Pelo contrário, durante o séc. XVIII Berlim progressivamente tornou-se um centro intelectual onde viviam e trabalhavam vários músicos, teóricos, escritores, pensadores, filósofos ou artistas, muitos de origem local ou oriundos de regiões em que se falava a Língua Alemã, mas também muitos estrangeiros. Além dos residentes em Berlim sentiam-se as influências mútuas das personalidades oriundas de vários pontos da Europa que eram bem-vindas e que lá residiram temporariamente ou que apenas estavam de passagem como por exemplo: La Mettrie, Voltaire, Holbach e de Prades (Christensen 1995:10). C. Ph. E. Bach viveu em Berlim durante esta evolução e conversão da cidade numa importante capital Europeia (Schulenberg 2014:60). A influência francesa em Berlim era considerável e a cultura francófona era bem-vinda na corte de Friedrich II – Voltaire assim como outros filósofos, cientistas ou artistas encontraram apoio na corte de Friedrich II. O intercâmbio cultural não se limitava à recepção de estrangeiros; os jovens da nobreza alemã eram enviados para a corte francesa, com a intenção de adquirirem “boas maneiras” (Webber 1995:221-2). A influência francesa na Alemanha estendia-se a vários aspectos do quotidiano: desde a adopção da Língua Francesa, oral e escrita<sup>38</sup>, ao vestuário ou às “boas maneiras” (Pauly 1965:21). Friedrich II, na sequência de tentativas anteriores na área da educação pelos seus antecessores<sup>39</sup>, na década de 1760 introduziu um sistema educacional obrigatório para todas as crianças do reino, meninos e também meninas. O sistema educacional de Friedrich II distinguiu-se pela sua abrangência a todas as faixas da sociedade, incluindo as classes mais desfavorecidas. Anteriormente a educação estava limitada a algumas instituições sem relação entre si e entre o ensino superior (Melton 2003:3) e era dirigida às classes sociais mais favorecidas como a nobreza e “classes trabalhadoras”<sup>40</sup> e estava também mais orientada para o género masculino. Mais uma vez Friedrich II distinguiu-

---

<sup>37</sup> O intercâmbio cultural é então proporcionado pela presença de membros da nobreza e de pessoas de outras classes sociais de variadas áreas profissionais de múltiplas nacionalidades e origens num dado momento e num dado local.

<sup>38</sup> Friedrich II frequentemente escrevia em Língua Francesa em vez da sua língua nativa.

<sup>39</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o sistema educacional na Prússia no séc. XVIII ver: J. H. Melton – *Absolutism and the Eighteenth-Century Origins of Compulsory Schooling in Prussia and Austria*, 2003.

<sup>40</sup> Por exemplo: médicos, cirurgiões, juízes, sacerdotes, etc.

se pela preocupação na educação do género feminino<sup>41</sup>. Paralelamente, em Berlim e também no resto das regiões de Língua Alemã não só se sentia a influência da cultura francesa mas também, em vários aspectos, influência da cultura italiana e da Língua Italiana<sup>42</sup>. De uma forma geral, os artistas estrangeiros eram bem acolhidos nas cortes alemãs. Os dons artísticos dos italianos e a forma de estar da corte francesa eram muito apreciadas (Webber 1995:221-2). Apesar de todos os músicos estrangeiros serem bem recebidos nas cortes alemãs, os músicos italianos eram os mais procurados e os principais postos, como *Kapellmeister*, eram exercidos por músicos de origem italiana (Webber 1995:222). Os músicos alemães eram, geralmente, instrumentistas. Os artistas franceses que trabalhavam nas cortes alemãs geralmente não eram músicos, mas sim dançarinos e ou comediantes (Webber 1995:222). Esta situação é evidente durante o reinado de Friedrich II no teatro que o rei mandou construir e estreado em 1742, mas concluído em 1745, para o qual foram contratados instrumentistas alemães, cantores italianos<sup>43</sup> e dançarinos franceses (Burney 1773:100-1).

Como referi anteriormente, paralelamente aos fenómenos literários, filosóficos e culturais, à progressão científica e económica e à melhoria do nível de vida que se reflectiu na ascensão de uma classe média com acesso à educação, em meados do séc. XVIII, observa-se uma evolução a nível musical – com a transição de um estilo massivo e com textura polifónica para um estilo mais homofónico (Johnson 1979:7). Compositores que viveram durante o Período Barroco, como J. S. Bach, construíam um andamento através da repetição de um tema melódico-rítmico ao qual estava associado um afecto (Taruskin 2010:409). Mas, durante o séc. XVIII, ocorre uma evolução a nível musical e surgem linhas melódicas mais livres e próximas da fala e acompanhamentos de textura simples (Grout e Palisca 1997<sup>2</sup>:482). O ideal de simplicidade levou a que os compositores evitassem ornamentação desnecessária e a integrassem cada vez mais no texto musical (Heartz e Brown 2001<sup>2</sup>:190). O novo estilo continuou a basear a construção de andamentos em tonalidades vizinhas, mas, gradualmente abandonou o conceito de um afecto fundamental – o ideal da expressão de afectos é característico do Período Barroco (Palisca 1981<sup>2</sup>:4-5) – e introduziu: contrastes entre secções de um

---

<sup>41</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o sistema educacional na Prússia no séc. XVIII ver a obra de J. H. Melton.

<sup>42</sup> Metastasio viveu em Viena durante 52 anos sem ter tido necessidade de aprender a Língua Alemã.

<sup>43</sup> No entanto há excepções: Gertrude Elizabeth Schmeling, Mara após o casamento com o violoncelista Johann Mara, foi uma famosa cantora de origem alemã que estudou em Leipzig com Hiller, que esteve ao serviço de Friedrich II e que posteriormente viveu vários anos em Londres.

andamento; melodias construídas tendo por base frases regulares de dois a quatro compassos; material melódico simples, por exemplo harpejos ornamentados; introdução de passagens momentâneas no modo menor (Ex: C. Ph. E. Bach – Sonata Prussiana 1 em Fá Maior. Poco Allegro); ritmo harmónico mais lento (geralmente ao compasso) (Grout e Palisca 1997<sup>2</sup>:483); acompanhamento por acordes quebrados – baixo de Alberti (em homenagem ao compositor italiano, 1710-40) (Grout e Palisca 2001<sup>6</sup>:427; Pestelli 1986<sup>2</sup>:17).

C. Ph. E. Bach viveu e trabalhou durante o séc. XVIII. Conviveu com as evoluções a nível musical que se reflectiram na transição do estilo Barroco para o estilo Clássico e certamente não era alheio a essas alterações. No entanto, vários contemporâneos consideraram que apesar de C. Ph. E. Bach ser um compositor da sua época não deixa de ser um compositor com um estilo próprio (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:140). A originalidade de C. Ph. E. Bach é referida por escritores como J. F. Reichardt em *Über die deutsche comische Oper*, 1774, Christian Friedrich Schubart e Ludwig Albrecht Schubart em *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, 1784-5, e Ch. Burney em *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 1773 (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:140). Mas, apesar da originalidade, bom acolhimento, estima e elevada reputação das suas obras, durante as décadas de 1770 e 1780, surgem críticas às obras de C. Ph. E. Bach: alegadamente Bach já não compunha num idioma contemporâneo<sup>44</sup>, isto é, estaria desactualizado (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:141-2). As obras de C. Ph. E. Bach compostas até 1768, ano em que deixa a corte da Prússia e assume funções em Hamburgo, para serem interpretadas na corte de Friedrich II teriam provavelmente de se sujeitar à aprovação do monarca. Da totalidade das obras compostas até 1768 e considerando a conhecida preferência do rei Friedrich II pela flauta, música de câmara ou orquestral, provavelmente as sonatas para instrumento de tecla serão obras com menor probabilidade de terem sido interpretadas na presença do rei. E, por isso possivelmente terão sido obras compostas para si próprio (Johnson 1979:12) ou para um círculo de apreciadores. Consequentemente, as obras para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach provavelmente representam as suas obras de maior liberdade criativa.

---

<sup>44</sup> Georg Joseph Vogler criticou C. Ph. E. Bach no *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, em 1780.

Tal como C. Ph. E. Bach, outros músicos, estrangeiros ou alemães, dependiam do seu patrão<sup>45</sup> (Longyear 1965:48). Consequentemente, o estilo musical que praticavam dependia dos gostos, das modas e até do capricho dos seus mecenas. E a composição era apenas uma das várias actividades, como a performance musical ou o ensino, que os mecenas / patrões esperavam dos músicos quando os contratavam (Downs 1992:19). Os contratos entre os artistas e os seus patrões especificavam os deveres e as remunerações assim como as condições em que os contratos seriam terminados (Down 1992:20). A natureza das suas composições dependia em grande parte do tipo de posição que o músico detinha (Downs 1992:18), por exemplo trabalhar ao serviço da corte de um rei ou da Igreja. Apesar do desenvolvimento das ciências e das artes impulsionado pela subida ao trono de Friedrich II em 1740 e da reunião em Berlim de músicos e compositores de renome, assim como de personalidades de relevo em variadíssimas áreas, a limitação nas preferências musicais do monarca levaram a que os músicos tivessem de diversificar as suas actividades fora da corte (Wollny 1993:652). Por isso, quando, na década de 1770, Charles Burney visita a corte de Friedrich II, encontra um estilo musical fora de moda (Mitchell 1949:6; Webber 1995:224). Apesar das preferências pessoais do monarca, em muitos aspectos, a corte de Friedrich II, com a qual C. Ph. E. Bach conviveu de 1740 a 1768, sofria fortes influências das tradições cortesãs francesas (Berg 1975:32-3). Vários palácios, como por exemplo Ludwigsburg, foram inspirados em Versailles (Berg 1975:33). No entanto, em termos musicais o estilo predominante em Berlim em meados do séc. XVIII tinha fortes influências italianas (Berg 1975:184).

C. Ph. E. Bach assim como vários outros músicos ao longo da sua vida alternaram entre estar ao serviço da corte ou de uma cidade. As principais vantagens de trabalhar ao serviço de uma corte, incluindo a corte de Friedrich II, incluíam a variedade musical, isto é, desde música religiosa, a música de câmara e até óperas; o contacto com outros músicos, estrangeiros ou alemães; o prestígio; e, o salário (Webber 1995:224). Os músicos profissionais trabalhavam nos territórios de Língua Alemã essencialmente em duas circunstâncias: ao serviço de uma corte ou ao serviço de uma cidade. Os músicos ao serviço de uma vila ou cidade, trabalhavam num ambiente, a nível artístico, de forma de estar e trato, completamente diferente do da corte. As tarefas inerentes ao principal posto, de *Stadtkantor*, incluíam a gestão da música nas igrejas mais

---

<sup>45</sup> A cantora Gertrud Elizabeth Mara esteve aprisionada por ordem de Friedrich II.

importantes da cidade, o ensino musical na escola e a direcção da música que se interpretava nas grandes celebrações religiosas ou cívicas (Webber 1995:225). A vida musical era afectada por questões religiosas (Boomgaarden 1987:11): Martin Luther considerava a música muito importante e incentivava a sua integração no serviço divino – isto contribuiu para o desenvolvimento da música e para o aparecimento de música sacra para uso doméstico (Webber 1995:228). Em oposição, a Igreja Romana considerava a música como um meio auxiliar e subordinado ao culto religioso – a música não podia sobrepor-se e relegar para segundo plano a mensagem dos textos religiosos (Fubini 1991<sup>2</sup>:61). Obviamente, as dificuldades associadas ao posto de *Stadtkantor* prendiam-se com a necessidade de manter bom relacionamento com os órgãos governativos da cidade, com os assistentes das diversas igrejas, com os instrumentistas e com o principal professor da escola de música (Webber 1995:226).

Em conclusão, durante o séc. XVIII, o século das Luzes, ocorreram na Europa desenvolvimentos em todas as áreas da vida humana, sejam desenvolvimentos a nível científico – que permitiram a revolução industrial – a nível social – com a ascensão de uma nova classe social, a burguesia – ou ao nível cultural – com a defesa da instrução universal e a melhoria geral da qualidade de vida. No Período em que C. Ph. E. Bach residiu em Berlim e trabalhou na corte de Friedrich II (1740 – 1768), o Iluminismo deixava as suas marcas na cidade e nos seus habitantes. Berlim era então uma cidade cosmopolita e fervilhante em ideias. Artistas, filósofos e escritores eram bem-acolhidos. As influências das culturas francesa e italiana eram assimiladas e inerentes a vários aspectos da vida quotidiana e artística. Trabalhar na corte de Friedrich II permitiu a C. Ph. E. Bach o contacto regular com artistas estrangeiros, com novas correntes de pensamento e ideias e novas modas. Foi certamente uma experiência aliciante e enriquecedora para C. Ph. E. Bach.

## Capítulo 2 : Biografia

A bibliografia referente a dados biográficos de Carl Philipp Emanuel Bach, atualmente disponível para consulta, é extensa. No entanto, a apresentação, nesta dissertação, de uma pequena biografia poderá contribuir para uma melhor compreensão do compositor e da obra em estudo, as Sonatas Prussianas. Neste capítulo sintetizo os momentos que considero mais significativos na vida de C. Ph. E. Bach. Considero, por isso, os dados biográficos que contribuem para o enquadramento do autor e da obra na sua época, com especial relevo para o período em que as Sonatas Prussianas foram compostas.

C. Ph. E. Bach, filho de Johann Sebastian Bach e Maria Barbara Bach, nasceu em Weimar, Alemanha, a 8 de Março de 1714. Durante o séc. XVIII a mortalidade infantil era elevada e a árvore genealógica da família de J. S. Bach é disso um exemplo. Apesar de J. S. Bach e Maria Barbara Bach terem tido mais filhos, Wilhelm Friedemann Bach, também músico e compositor, foi o primeiro e C. Ph. E. Bach foi o segundo filho a sobreviver. J. S. Bach era, na altura em que C. Ph. E. Bach nasceu, músico na corte do Duque Wilhem Ernst de Weimar desde 1708 e foi promovido a *Konzertmeister* na semana anterior ao nascimento de C. Ph. E. Bach (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:7). A mãe, Maria Barbara era a filha mais nova de Johann Michael Bach, também compositor (Bach 1965:366) e organista (Bitter 1868:5). C. Ph. E. Bach foi baptizado a 10 de Março de 1714 sendo Georg Philipp Telemann um dos padrinhos (Leisinger 2001<sup>2</sup>:387).

Em 1717 a família mudou-se para Cöthen porque o pai foi aí nomeado *Kapellmeister* (Leisinger 2001<sup>2</sup>:387). A mãe morreu em 1720 e no ano seguinte J. S. Bach casou com Anna Magdalena Wilcke (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:9). Anna Magdalena Wilcke era cantora e filha de um trompetista. Tinha recentemente sido contratada para trabalhar na corte de Cöthen, onde conheceu J. S. Bach e com quem casou.

Na primavera de 1723, a família mudou-se para Leipzig<sup>46</sup>. C. Ph. E. Bach frequentou a Thomasschule, estudou música, instrumentos de teclas nomeadamente cravo, clavicórdio e órgão e composição com o pai (Bach 1965:366) – o *Clavier-*

---

<sup>46</sup> Leipzig na primeira metade do séc. XVIII era uma cidade com mais de 30 000 habitantes e um prestigiado centro comercial e intelectual. Ver H. Ottenberg – *Carl Philipp Emanuel Bach*, London, Oxford University Press, 1991<sup>3</sup>, pág. 10.

*Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach* escrito cerca de 1720 (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:9), assim como as Invenções, as Sinfonias e o Cravo Bem Temperado (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:14) provavelmente terão sido utilizados também na educação musical de C. Ph. E. Bach. A influência das obras do pai, como as Invenções e as Sinfonias, é observável nas peças para instrumento de tecla da juventude de C. Ph. E. Bach (Lindsley 2002:9). A partir dos 15 anos, C. Ph. E. Bach colaborou nas funções musicais do pai na igreja e, possivelmente, no *Collegium Musicum*<sup>47</sup> (Leisinger 2001<sup>2</sup>:388). Paralelamente à formação musical, C. Ph. E. Bach também se dedicou a outras áreas e em Outubro de 1731, matriculou-se em direito na Universidade de Leipzig.

As primeiras composições de C. Ph. E. Bach foram provavelmente escritas cerca de 1730. Consistiam principalmente em peças para instrumento de tecla (marchas, minuets, polonaises e, mais tarde, sonatinas e sonatas) e música de câmara (solos com baixo contínuo, trios e, posteriormente, concertos). Cinco pequenas peças do *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* com a inscrição da data de 1725 na capa foram escritas por C. Ph. E. Bach (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:14).

Aos 19 anos de idade, candidatou-se, mas sem sucesso, ao lugar de organista na Igreja de *Heilig Wenzel* em Naumburg, pelo que continuou a estudar na Universidade de Leipzig (Leisinger 2001<sup>2</sup>:388). Apesar de C. Ph. E. Bach ter frequentado durante três anos o curso na Universidade de Leipzig, não se submeteu ao exame que lhe permitiria exercer direito (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:20) e em Setembro de 1734 começou a frequentar a Universidade de Viadrina em Frankfurt an der Oder (Leisinger 2001<sup>2</sup>:388). Durante o período em que esteve em Frankfurt an der Oder, além das suas próprias composições, executou obras do pai, incluindo a Abertura em Ré maior (BWV 1068) e o Concerto em Ré menor (BWV 1052) tendo, provavelmente, elaborado o seu próprio arranjo (BWV 1052a). Compôs também obras para eventos públicos e cerimónias (Bach 1965:366). Segundo a genealogia da família Bach, compilada por J. S. Bach, cerca de 1735, C. Ph. E. Bach também leccionava cravo e órgão durante a sua permanência em Frankfurt an der Oder (Leisinger 2001<sup>2</sup>:389).

Após completar os estudos em Frankfurt an der Oder, em 1738, C. Ph. E. Bach mudou-se para Berlim (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:33). Estava já instalado em Berlim quando declinou o convite para acompanhar o filho de Conde Keyserlingk numa viagem a

---

<sup>47</sup> A participação de C. Ph. E. Bach no *Collegium Musicum* como intérprete de cravo, apesar de muito provável, não está documentada.

França, Itália e Inglaterra – viagem que lhe teria permitido ver outras cidades, conhecer outras pessoas, artistas e músicos de diferentes nacionalidades e poderia proporcionar contactos úteis para o futuro – por ter recebido uma aliciante proposta de trabalho por parte do príncipe herdeiro da Prússia (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:34). A forma como C. Ph. E. Bach e Friedrich da Prússia entraram em contacto entre si não está totalmente esclarecida. Essa ligação poderá ter sido proporcionada pelos colegas de C. Ph. E. Bach em Frankfurt an der Oder, filhos do Ministro Prussiano von Happe (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:34) ou pelo filho do Conde Keyserling (Wagner 1999:1314). Entre 1738 e 1740, C. Ph. E. Bach fez parte do grupo de cerca de quinze músicos ao serviço do Príncipe Friedrich, ainda que de forma não oficial e não permanente (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:34). A admiração de Friedrich II por vários aspectos da cultura francesa, a sua ligação à franco-maçonaria em 1739 e o facto de ele se ter rodeado de músicos, poetas e outros artistas também franco-maçons coloca a dúvida se se estenderia a C. Ph. E. Bach. Mas, apesar da proximidade com várias personalidades franco-maçons não há indicações de que C. Ph. E. Bach pertencesse à franco-maçonaria (Gefen 1993:55).

Segundo a autobiografia de C. Ph. E. Bach, o compromisso com a corte do Rei Friedrich II da Prússia só se tornou oficial depois de o príncipe ter ascendido ao trono, em Maio de 1740 (Bach 1965:366). C. Ph. E. Bach teve a honra de acompanhar ao cravo o primeiro solo de flauta de Friedrich II – o instrumento favorito do monarca (Bourke 1947:64-5) e ao qual se dedicou durante toda a vida atingindo um nível de execução muito elevado (Bourke 1947:71). Inclusivamente Friedrich II compôs pelo menos 121 sonatas para flauta e baixo contínuo para uso pessoal, isto é, sem intenção de as publicar (Newman 1983<sup>4</sup>:299). A orquestra da corte em Berlim era constituída por cerca de 40 músicos e era uma das maiores e das melhores na Alemanha. Friedrich II teve aulas de flauta com J. J. Quantz e estudou composição com J. F. Agricola, antigo aluno de J. S. Bach. Friedrich II tocava, habitualmente, ele mesmo nos concertos. O rei exerceu considerável influência no desenvolvimento da música e também noutras formas de arte<sup>48</sup> na cidade de Berlim entre 1740 e 1755.

Todos os músicos da corte, excepto os que estivessem ocupados com a música de câmara, que inicialmente foi tocada diariamente para Friedrich II, participavam nos espectáculos na *Berlin Hofoper*. As óperas eram públicas, isto é, não estavam reservadas aos membros da família real, nobreza e convidados e eram por isso

---

<sup>48</sup> Friedrich II foi um grande admirador da literatura contemporânea francesa, especialmente das obras de Voltaire.

acessíveis à população em geral e mostravam Friedrich II como patrono (Reilly 1966:xxiii). As óperas eram por isso também um evento social, onde as pessoas tinham a oportunidade de se encontrar, conviver, fazer uma refeição e até planejar e executar negócios (Downs 1992:83-5). No entanto, os concertos de música de câmara eram privados e apenas alguns convidados especiais, além da família real, eram autorizados a assistir (Reilly 1966:xxiii). O edifício da Ópera, cujo projecto e construção foi não só acompanhada pelo próprio rei como também fortemente incentivada por Voltaire<sup>49</sup>, foi inaugurado em 1745 (Carlson 1988:20). Os músicos actuavam todas as segundas e sextas de Dezembro e Janeiro na Ópera; e, nos outros dias da semana actuavam nos concertos, bailes, peças de teatro ou outras actividades da corte (Burney 1773:112-3; Ottenberg 1991<sup>3</sup>:35). Enquanto músico da corte de Friedrich II, C. Ph. E. Bach trabalhou regularmente como acompanhador na Ópera de Berlim entre 1742 e 1756 (Plebuch 2006:31).

Como o rei Friedrich II residia em Berlim apenas durante os meses de Dezembro e Janeiro, no resto do ano a corte estava em Sans-Souci, Potsdam (Burney 1773:112-3), os cravistas, tal como os restantes músicos alternavam mensalmente, sendo cada um dos cravistas remunerado por inteiro. Por isso, C. Ph. E. Bach não foi o único cravista da corte de Friedrich II. Em 1742 Christian Friedrich Schale foi designado segundo cravista – sendo sucedido por Christoph Nichelmann em 1745 (Lee 1971:637) e por Carl Friedrich Fasch em 1756. A exigência das responsabilidades de C. Ph. E. Bach na corte não permitia viagens ao estrangeiro<sup>50</sup>, como era hábito entre os músicos da época (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:86). No entanto, vários músicos eminentes visitaram C. Ph. E. Bach em Berlim<sup>51</sup> (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:86). Na sua autobiografia, C. Ph. E. Bach reconheceu e justificou o facto de não ter viajado nem estudado no estrangeiro (Newman 1965:364), mas enfatizou as oportunidades que teve para ouvir todos os tipos de música em casa do pai, na corte de Friedrich II e não só (Bach 1965:367; Newman 1965:365).

A remuneração anual de C. Ph. E. Bach, desde o início da sua carreira na corte da Prússia, era igual à de todos os músicos da corte, com excepção dos que estavam

---

<sup>49</sup> Voltaire visitou Berlim pela primeira vez no final de 1740. Além de incentivar vários projectos de construção, participou na selecção de artistas para o novo teatro. Recomendou em várias publicações durante a década de 1740 que o exemplo de Berlim fosse adoptado em Paris.

<sup>50</sup> C. Ph. E. Bach durante o período em que esteve ao serviço de Friedrich II visitou em 1751 Johann Mattheson em Hamburgo, provavelmente terá aproveitado para também visitar Georg Philipp Telemann; em 1754 Bach visitou Georg Benda que era Kapellmeister em Gotha desde 1750; e, C. Ph. E. Bach esteve ainda durante alguns meses no ano de 1758 em casa de Johann Friedrich Fasch, Kappelmeister em Zerbst.

<sup>51</sup> Entre os músicos que visitaram C. Ph. E. Bach em Berlim encontram-se: Baldassare Galuppi em 1765, Johann Adolph Hasse em 1753, Johann Gottfried Mützel em 1750.

acima dele na hierarquia, nomeadamente os cantores da ópera. Estes podiam ganhar até dez vezes mais que C. Ph. E. Bach (Downs 1992:19). A divisão das tarefas na corte permitiu a C. Ph. E. Bach procurar outras actividades, nomeadamente como professor de instrumentos de tecla e compositor. C. Ph. E. Bach foi professor de músicos excelentes como o seu irmão, Johann Christian Bach, Friedrich Wilhelm Rust e o Duque Carl Eugen de Württemberg (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:38).

De acordo com H. Ottenberg, as obras de C. Ph. E. Bach foram raramente interpretadas na presença de Friedrich II (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:86). As dificuldades e as limitações a nível artístico que C. Ph. E. Bach assim como vários outros músicos encontravam na corte de Friedrich II levaram a que fossem contratados por membros da nobreza ou alta burguesia para concertos privados (Wollny 1993:652). Por outro lado, os próprios músicos começaram a formar instituições musicais privadas, as *Musikalische Gesellschaften* (Wollny 1993:652). Provavelmente desde os primeiros momentos em que se estabeleceu em Berlim, C. Ph. E. Bach não só era músico da corte como estaria associado a grupos de músicos amadores<sup>52</sup>. Esses grupos, atendendo à gradual ascensão da classe média, estariam a crescer em número de participantes (Ottenberg 1991<sup>3</sup>: 46). Como referido no capítulo anterior, a ascensão da classe média associou-se a uma melhoria do ponto de vista cultural, intelectual e de instrução. A melhoria em termos globais de educação com certeza teve reflexo na instrução musical, e, por isso, terá havido necessidade de escrever repertório adequado (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:46; Schulenberg 2014:58). C. Ph. E. Bach provavelmente escreveu os concertos para cravo para serem interpretados nas sociedades musicais e não na corte prussiana (Wollny 1993:652). Há documentos que demonstram que Sarah Levy, intérprete de cravo de origem alemã, filha de um importante banqueiro judeu, Daniel Itzig, casada com o banqueiro Samuel Salomon Levy e tia-avó de Felix Mendelsshon, encomendou um concerto para cravo a C. Ph. E. Bach (Wollny 2001<sup>2</sup>:615), o que suporta a alegação de que C. Ph. E. Bach não terá escrito os concertos para cravo com o objectivo de serem interpretados na corte de Friedrich II mas sim para serem interpretados em outros contextos. Da interacção e troca de ideias entre C. Ph. E. Bach e poetas, filósofos e outros incluídos nestes círculos, resultou um franco desenvolvimento criativo que se reflecte, por exemplo, na publicação de *Lieder* da autoria conjunta de C. Ph. E. Bach e poetas contemporâneos (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:64).

---

<sup>52</sup> Inicialmente estes grupos de músicos organizavam concertos privados em casa dos membros, como J. F. Agricola. Os concertos privados evoluíram para concertos públicos.

As Sonatas Prussianas são o primeiro trabalho publicado por C. Ph. E. Bach e foram dedicadas ao Rei Friedrich II, presumivelmente com a sua permissão e suporte financeiro (Schulenberg 2014:79). Mas, não causaram o impacto esperado no rei: por um lado não há registos de que as Sonatas Prussianas tenham alguma vez sido interpretadas na presença de Friedrich II e por outro também não há indicações de que Friedrich II tenha apreciado esta obra que lhe foi dedicada. Por isso, C. Ph. E. Bach não parece ter sido um compositor particularmente estimado na primeira década da sua estadia em Berlim (Berg 1975:47). Apesar das expectativas, a publicação das Sonatas Prussianas em 1742 e das Sonatas Württemberg em 1744 não proporcionaram fama imediata ao compositor (Berg 1975:47). Inclusivamente, F. W. Marpurg não incluiu C. Ph. E. Bach na lista de compositores importantes; *Des critischen Musicus an der Spree* de 1749 menciona J. S. Bach, G. F. Haendel, G. Ph. Telemann, J. A. Hasse, J. J. Quantz ou Ch. Nichelmann (Berg 1975:48). A lenta ascensão da fama de C. Ph. E. Bach poderá estar relacionada com o facto de toda a sua carreira se ter desenvolvido numa área geográfica relativamente pequena. Por isso, quem quisesse ouvir ou estudar com C. Ph. E. Bach teria de deslocar-se a Berlim (mais tarde, a Hamburgo). C. Ph. E. Bach dependia, no que diz respeito à divulgação das suas obras e à construção de uma reputação sólida, da publicidade em jornais ou revistas musicais – jornais e revistas ainda numa fase incipiente – ou outros veículos de informação mais informais (Berg 1975:48).

As actividades de C. Ph. E. Bach como docente, em Berlim, provavelmente inspiraram a redacção do seu tratado: *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensaio sobre a Verdadeira Arte de Tocar Instrumentos de Tecla), o mais importante na sua área, no séc. XVIII, em Língua Alemã. Porém, C. Ph. E. Bach nunca ganhou o reconhecimento na corte de Friedrich II como compositor proeminente ou cravista virtuoso. Friedrich II permitiu esse estatuto apenas a J. A. Hasse, aos irmãos Graun – K. H. Graun detinha o cargo de compositor da corte (Bourke 1947:67) – a J. J. Quantz sucessor de K. H. Graun como compositor da corte de Friedrich II (Bourke 1947:67) – e a J. F. Agricola – aluno de J. S. Bach. Uma vez que o *Versuch* não foi dedicado a nenhum aristocrata ou alto membro do clero<sup>53</sup>, aliás não tem qualquer dedicatória, foi sugerido que seria destinado à emergente classe média, a burguesia (Kirkpatrick 1976:392). A publicação do *Versuch* em 1753 e a sua ampla difusão

---

<sup>53</sup> Contrariamente ao *Versuch* de C. Ph. E. Bach, o *Versuch* de Leopold Mozart foi dedicado a Siegmund Christoph, arcebispo de Salzburgo.

provavelmente marca o início da fama de C. Ph. E. Bach (Berg 1975:54). Durante a década de 1750, surgiram vários outros tratados didáticos sobre temas variados: J. J. Quantz – *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), Ch. G. Krause – *Von der Musikalischen Poesie* (1752), F. W. Marpurg – *Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition* (1755-8), L. Mozart – *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) e J. F. Agricola – *Anleitung zur Singekunst*<sup>54</sup>(1757). Além da publicação destes tratados, ocorre durante o séc. XVIII aceso debate e crítica musical<sup>55</sup> que eram difundidos em jornais periódicos musicais (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:67)

Provavelmente a vida de C. Ph. E. Bach na corte de Berlim não correspondia às suas expectativas e ambições e o compositor fez várias tentativas para deixar Berlim<sup>56</sup>. Após essas tentativas, em 1755-6 surgiram tensões na corte de Berlim, precipitadas pelas críticas de Christoph Nichelmann ao estilo “afectado” de C. Ph. E. Bach. A reacção de C. Ph. E. Bach provocou uma sequência de eventos que se concluíram com a saída de Nichelmann da corte e com o aumento do salário de C. Ph. E. Bach (Leisinger 2001<sup>2</sup>:390). Em Fevereiro de 1756, o jovem C. F. C. Fasch<sup>57</sup> foi designado segundo cravista. Mas, apesar do aumento no salário de C. Ph. E. Bach, o distanciamento da vida na corte tornou-se cada vez maior. A relação entre C. Ph. E. Bach e o rei Friedrich II poderá ter sido afectada e a carreira do compositor possivelmente afectada de forma desfavorável. Apesar da aparente falta de apoio e simpatia por parte de Friedrich II, as obras de C. Ph. E. Bach circularam através de músicos amadores e profissionais por toda a Europa e a sua influência em obras de outros compositores do norte da Alemanha é inegável (Berg 1975:87).

C. Ph. E. Bach exerceu outras actividades em Berlim, para além de tocar cravo na corte, como a docência, a composição de obras que não estavam destinadas à execução na corte e foi também membro da denominada “primeira escola da canção de Berlim”, fundada por Christian Gottfried Krause. No entanto a composição de canções

---

<sup>54</sup> J. F. Agricola traduziu para Língua Alemã e acrescentou exemplos musicais ao tratado de Tosi – *Opinioni de Cantori Antichi e Moderni*, publicado em 1723.

<sup>55</sup> Por exemplo, F. W. Marpurg manifestou-se relativamente à disputa entre os méritos da música francesa e da música italiana e à posição de J.-J. Rousseau no seu jornal *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Contribuições Histórico-Críticas para a recepção da Música).

<sup>56</sup> Em Agosto de 1749, completou o *Magnificat*, Wq 215, trabalho com o qual pretendia candidatar-se a um cargo como músico ao serviço da Igreja. As suas candidaturas ao lugar de *Thomaskantor* em Leipzig em 1750 e 1755 falharam apesar do apoio de G. Ph. Telemann. Iguamente falhou a sua candidatura ao lugar de organista na *Johanniskirche* em Zittau em 1753.

<sup>57</sup> C. F. C. Fasch foi o primeiro director da *Sing-Akademie* de Berlim (1791-1800) e foi sucedido por C. F. Zelter (1800-1832). Ambos tiveram um importante papel na preservação das obras de C. Ph. E. Bach.

parece ter sido secundária na sua carreira. C. Ph. E. Bach contactou com poetas como Ch. G. Krause, J. Gleim e C. W. Ramler<sup>58</sup> (Edler 1988:21-3; Engelke 1909:456; Marks 1972:106). A composição de peças como por exemplo “L’Ernestine” e “La Sophie” do livro de *Pièces Characteristiques* de C. Ph. E. Bach, provavelmente representam obras que não foram compostas para a corte mas sim para músicos amadores e ou profissionais dos círculos musicais privados de Berlim. C. Ph. E. Bach também ajudou F. W. Marpurg fornecendo-lhe exemplos musicais para as suas publicações uma vez que F. W. Marpurg escreveu extensivamente sobre contraponto, ornamentação, prática performativa, teoria musical e interpretação no cravo (Mekeel 1960:169).

As campanhas militares de Friedrich II – a primeira guerra pela região da Silésia sob o domínio austríaco evoluiu para a Guerra dos Sete Anos (1756 a 1763) – contribuíram para a degradação geral da qualidade de vida da população, não se limitando à parte directamente envolvida. Apesar da vitória militar na Guerra dos Sete Anos, as consequências da guerra, a nível humano e material, tiveram repercussões sociais (Basso 1986<sup>2</sup>:4). Consequentemente, com a ausência do rei e o esforço financeiro associado à guerra, verifica-se uma progressiva decadência que acaba por afectar a vida musical na corte (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:36-8; Wollny 1993:652). A importância dos círculos musicais privados com os quais C. Ph. E. Bach e também outros músicos tinham vindo a contactar durante a sua permanência na corte de Berlim aumentou após 1756 devido à Guerra dos Sete Anos, período em que o Rei Friedrich II visitou Berlim apenas ocasionalmente. E, em geral, a vida na corte real desapareceu. Quando Ch. Burney visitou a corte prussiana em 1773, foi confrontado e relatou a limitada evolução ou até mesmo a estagnação do gosto musical praticado na corte do Rei Friedrich II (Burney 1773:152; Bourke 1947:65 e Mitchell 1949:6). É necessário referir que Friedrich II e vários dos músicos contratados na sua juventude envelheceram em conjunto, o que poderá ter contribuído para uma atitude progressivamente conservadora em relação aos novos estilos (Reilly 1966:xxvi), com evidentes consequências repressivas para a vida musical na corte e na cidade (Helm 1981a:339-40).

Após a morte do seu padrinho, G. Ph. Telemann, em 1767, C. Ph. E. Bach candidatou-se ao cargo de director musical das principais igrejas de Hamburgo. G. Ph.

---

<sup>58</sup> Bernhard Engelke estudou a aplicação musical de textos de poetas residentes em Berlim entre 1740 e 1760 e mostrou a relação de C. Ph. E. Bach com vários destes poetas.

Telemann foi um compositor prolífero e as suas obras assim como a sua influência no séc. XVIII não estão suficientemente estudadas (Buelow 2004:562); mas o trabalho desenvolvido por G. Ph. Telemann durante o longo período de tempo em que esteve em Hamburgo certamente terá criado expectativas em relação ao seu sucessor ou pelo menos terá habituado os membros da sociedade de Hamburgo a um determinado nível na vida musical da cidade. Estas expectativas possivelmente terão sido sentidas pelos candidatos, aumentando a responsabilidade do candidato seleccionado para o cargo. Os outros concorrentes eram H. F. Raupach, J. H. Rolle (director musical em Magdeburg), e o próprio meio-irmão de C. Ph. E. Bach, Johann Christoph Friedrich Bach (Leisinger 2001<sup>2</sup>:391). C. Ph. E. Bach foi designado para o lugar em Hamburgo em Novembro de 1767, mas, devido à inicial recusa por parte do Rei Friedrich II em libertá-lo e à sua família da corte real – em 1743 C. Ph. E. Bach casou com Johanna Maria Dannemann, filha de um comerciante de vinhos de Berlim e súbdita do rei Friedrich II e por isso, para deixar Berlim, Johanna Maria Bach e os três filhos do casal precisavam da autorização do rei (Downs 1992:21). O casal teve três filhos que sobreviveram, Johann August (Adam?) (1745-1789), Anna Carolina Philippina (1747-1804), e Johann Sebastian (1748-1778) – e a um Inverno particularmente severo, só assumiu o cargo em 1768. Georg Michael Telemann, neto do compositor, agiu como director musical interino da Igreja em Hamburgo até à chegada de C. Ph. E. Bach (Leisinger 2001<sup>2</sup>:391). Após algumas dificuldades e conflitos para deixar a corte de Friedrich II, a Princesa Anna Amalia, irmã de Friedrich II, provavelmente com o intuito de amenizar a relação entre Friedrich II e C. Ph. E. Bach, designou C. Ph. E. Bach seu *Kapellmeister* honorário (Bach 1965:367; Berg 1975:56). Apesar das restrições, os anos que C. Ph. E. Bach passou em Berlim permitiram a convivência com uma vida musical rica e variada assim como contacto com músicos proeminentes alemães e estrangeiros (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:88).

Os deveres de C. Ph. E. Bach em Hamburgo eram muito semelhantes aos do seu pai, em Leipzig. Foi responsável pelo ensino de música na Lateinschule<sup>59</sup>. A sua principal tarefa foi a organização da música nas principais igrejas de Hamburgo, Michaeliskirche, Jakobikirche, Heilige Katharinenkirche, Nikolaikirche e Petrikirche. Apesar de críticas oriundas de alguns sectores, C. Ph. E. Bach era considerado como a

---

<sup>59</sup> Existindo até hoje, mas actualmente com o nome de Johanneum.

principal figura na sociedade musical de Hamburgo, e era visitado por muitos artistas<sup>60</sup> (Richards 2006:3), por exemplo: Friedrich Ludwig Dülon, flautista, estudou composição com C. Ph. E. Bach em Hamburgo durante seis semanas (Miller 1995:65); Denis Diderot, apesar dos registos de comunicação entre os dois<sup>61</sup> e do facto de ter estado em Hamburgo em 1774, não se sabe se de facto se encontrou com C. Ph. E. Bach ou não (Kramer 2006:6); Charles Burney incluiu Hamburgo no roteiro da sua viagem pela Europa só para conhecer C. Ph. E. Bach em Outubro de 1772 (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:145); não há provas de que W. A. Mozart tenha conhecido C. Ph. E. Bach em Hamburgo, mas sabe-se que em 1782 Mozart conheceu o Barão van Swieten e que este incentivou W. A. Mozart a estudar aprofundadamente as sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:191); vários outros músicos profissionais residentes ou de passagem por Hamburgo estudaram com C. Ph. E. Bach, como J. D. Holland, C. F. G. Schwencke e Nils Schiørring.

Apesar das Sonatas Prussianas, o cerne desta dissertação, terem sido publicadas em 1742, tinha C. Ph. E. Bach 28 anos de idade, e por isso anteriores a grande parte das contrariedades que C. Ph. E. Bach viveu na corte de Berlim e também anteriores à sua permanência em Hamburgo, apresento em seguida um círculo de amigos que C. Ph. E. Bach foi cultivando ao longo da sua vida e que demonstra o seu interesse por diversas áreas e artes dentro do espírito da corrente que se desenvolveu durante o séc. XVIII, o Iluminismo:

- Matthias Claudius (poeta) (Helm 1972:294), Gotthold Ephraim Lessing (poeta), Christoph Christian Strum (teólogo), Johann Georg Büsch (matemático) e Friedrich Ludwig Christian Cropp, Johann Albert Heinrich Reimarus e Johann August Unzer (físicos) em Hamburgo (Clark 2004<sup>2</sup>:286-9);
- J. N. Forkel (músico, historiador, professor de cravo e director musical da Universidade de Göttingen durante 40 anos) residente em Göttingen (Clark 2004<sup>2</sup>:286; Franck 1949:589);

---

<sup>60</sup> Apesar de C. Ph. E. Bach nunca ter saído da Alemanha recebeu visitantes vindos de toda a Europa como Dr. Charles Burney. C. Ph. E. Bach quase foi visitado por Diderot em Março de 1774.

<sup>61</sup> Diderot esteve alguns dias em Hamburgo em finais de Março de 1774 na viagem de regresso de S. Petersburgo. Diderot escreveu algumas cartas a C. Ph. E. Bach, pedindo sonatas para instrumentos de tecla para a sua filha Angélique.

- J. J. Eschenburg (ligado às artes literárias) residente em Brunswick (Clark 2004<sup>2</sup>:286);
- J. G. I. Breitkopf (editor musical) residente em Leipzig (Clark 2004<sup>2</sup>:286);
- Ewald von Grotthus (barão lituano; compositor; tocava instrumentos de tecla e recebeu como oferta um dos clavicórdios favoritos de C. Ph. E. Bach) residente em Gieddatz (Clark 2004<sup>2</sup>:287);
- Johann Jacob Heinrich Westphal (organista que adquiriu obras de C. Ph. E. Bach durante a vida do compositor e que após a morte do compositor compilou um catálogo temático das obras de C. Ph. E. Bach) residente em Schwerin (Clark 2004<sup>2</sup>:289);
- Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (poeta que acrescentou em 1767 duas vozes e adaptou monólogos da peça de Shakespeare, *Hamlet*<sup>62</sup>, e discursos de Sócrates<sup>63</sup> à fantasia em Dó menor da sexta sonata dos *Probestücke* catorze anos após a sua publicação em conjunto com a primeira parte do *Versuch* em 1753) residente em Copenhaga<sup>64</sup> (Helm 1972:280-3; Plebuch 2006:25-7; Schulenberg 2005:xv). Atendendo à reacção de C. Ph. E. Bach, aparentemente, este via a música programática para instrumentos de tecla com cepticismo (Plebuch 2006:48).

Além de executar os seus deveres oficiais como director de música da Igreja de Hamburgo, C. Ph. E. Bach assumiu desde o início uma posição vital na vida dos concertos da cidade. A fama de C. Ph. E. Bach claramente aumentou marcadamente desde a sua mudança para Hamburgo (Berg 1975:87). A influência de C. Ph. E. Bach sobre músicos contemporâneos é assinalada por Ch. Burney na sua descrição das viagens pela Europa (Burney 1773:244).

A partir de 1768, C. Ph. E. Bach actuou numerosas vezes ao cravo em concertos públicos até que, gradualmente, reduziu o número de concertos por ano e em 1786, aparentemente, terminou a sua carreira performativa por completo. C. Ph. E. Bach

---

<sup>62</sup> Segundo Tobias Plebuch, até à década de 1770, Shakespeare era pouco conhecido na Alemanha. A produção de *Hamlet* por Friedrich Ludwig Schröder que se realizou em Hamburgo em 1776 marcou o início da divulgação da sua obra na Alemanha.

<sup>63</sup> Segundo Tobias Plebuch, as ideias de Sócrates tiveram relevo na segunda metade do séc. XVIII. Sócrates tornou-se o “herói dos intelectuais iluminados”.

<sup>64</sup> A invenção de novos textos para música vocal já existente e a adaptação de textos a música instrumental estava em voga entre o círculo de poetas associados a H. W. Gerstenberg em Copenhaga.

terminou a performance em público (fora dos seus deveres oficiais na igreja) com um concerto “histórico” em Abril de 1786, cujo repertório incluiu uma das suas sinfonias orquestrais, o *Magnificat* Wq 215 e *Heilig* Wq 217, entre outras obras suas e de outros compositores. C. Ph. E. Bach permaneceu musicalmente produtivo até ao último ano da sua vida, embora estivesse doente desde o verão de 1788.

C. Ph. E. Bach faleceu no dia 14 de Dezembro de 1788 e foi enterrado no dia 19 de Dezembro na cripta da Michaeliskirche. Após a sua morte, Johanna Maria Bach autorizou G. F. Schniebes de Hamburgo, a publicar em 1790 o *Nachlass-Verzeichnis*, o catálogo das obras de C. Ph. E. Bach que o próprio terá feito ao longo da sua vida (Powers 2002:12). O catálogo possivelmente facilitaria a compra de obras musicais por interessados fora de Hamburgo (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392). Este é, provavelmente, o mais antigo catálogo das obras de um só compositor que ainda hoje é utilizado (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392). O catálogo contém não só as obras sistematicamente classificadas por categorias, como também contém indicações relativas a datas e locais de composição (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392). Adicionalmente contém informações sobre as obras publicadas e as não publicadas são identificadas pelos títulos, textos ou pelos primeiros compassos, no caso de peças instrumentais (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392). O catálogo por um lado é um registo da actividade criativa de C. Ph. E. Bach e por outro representa uma fonte de informações fidedignas relativamente à autenticidade de manuscritos (Wade 1988:526).

C. Ph. E. Bach escreveu cerca de 1000 obras em aproximadamente 60 anos de carreira musical – música vocal, obras para instrumentos de tecla, música de câmara e orquestral. O legado de C. Ph. E. Bach inclui mais de 50 concertos, 20 sinfonias, música de câmara, obras vocais e obras para instrumento de tecla a solo. (Leisinger 2001<sup>2</sup>:399-407). Muitas das suas obras têm sido descritas como pertencentes ao estilo Galante ou ao estilo *empfindsamer* (Schulenberg 1988:542). No entanto, atendendo ao seu comentário no *Versuch* sobre os afectos numa dada obra musical e a necessidade de o músico sentir os afectos para os conseguir estender ao público (Bach 1753:122-3) associada à análise do conjunto da sua obra, C. Ph. E. Bach foi considerado o expoente máximo da *Empfindsamkeit* (Mitchell 1949:11; Schulenberg 2003<sup>2</sup>:193). O compositor ao longo da sua carreira, apesar de usar cada vez com menor frequência, não abandonou as práticas Barrocas – nomeadamente o contraponto, as sequências, os baixos com linhas cromáticas ou tipo baixo continuo (Fox 1983:185-6) ou os cânones (Yearsley 2006:174) – nem adoptou inteiramente as características do estilo Clássico (Fox

1983:185-6). As obras da juventude de C. Ph. E. Bach são de uma forma geral estilisticamente semelhantes a obras mais tardias, o que demonstra consistência ao longo da sua carreira (Schulenberg 1982:247). A adesão e manutenção do seu próprio estilo ao longo da sua vida apesar das mudanças estilísticas que ocorreram durante o séc. XVIII, poderá reflectir o exercício do direito de opção por parte do compositor (Fox 1983:235) e não necessariamente isolamento e alheamento em relação ao que se passa a nível da música noutros pontos da Europa, ausência de capacidades ou talento.

C. Ph. E. teve uma enorme reputação durante a segunda metade do séc. XVIII. As publicações póstumas das suas obras entre 1790 e 1800 em Berlim, Leipzig e Viena comprovam a sua reputação (Leisinger 2001<sup>2</sup>:398). Entre 1740 e 1775, as publicações das suas obras permitiram uma ampla distribuição do seu trabalho. A sua influência, apesar de mais evidente em Berlim (Pestelli 1986<sup>2</sup>:26), não se limitou ao norte da Alemanha; a partir de 1760, a sua influência, sobretudo através do *Versuch* e das obras para instrumento de tecla impressas, atingiu o sul da Alemanha e a Áustria, assim como outros países (Leisinger 2001<sup>2</sup>:398). A influência das obras de C. Ph. E. Bach sobre outros compositores é inquestionável. A influência sobre J. Haydn é visível nas sonatas para instrumento de tecla, assim como nos quartetos e nas sinfonias (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:188). A influência de C. Ph. E. Bach é, então, evidente não só na Alemanha<sup>65</sup> (Ottenberg 1990:159-60; Zahn 1991:154-92), como também em Viena<sup>66</sup> (Busch 1998:108-9; Krones 1990:529; Krones 1998:464-5; Wolf 1995:195), Grã-Bretanha<sup>67</sup> (Gerhard 1995:303-5), Irlanda<sup>68</sup> (Gerhard 1995:303-5), Lituânia<sup>69</sup> (Melnikas 1998:438-9), Polónia<sup>70</sup> (Popinigis 1989:57-8), Rússia<sup>71</sup> (Melnikas 1989:51), Boémia<sup>72</sup> (Pilková

---

<sup>65</sup> Hans-Günter Ottenberg identificou frequentes anúncios de concertos, edições de obras de C. Ph. E. Bach e subscrições em jornais alemães na segunda metade do séc. XVIII. E verificou que o próprio C. Ph. E. Bach utilizou a imprensa como veículo publicitário das suas obras. Robert von Zahn aborda a história musical em Hamburgo entre 1789 e 1822 e esclarece o papel de C. F. G. Schwenke, o sucessor de C. Ph. E. Bach em Hamburgo, na preservação de manuscritos de obras de C. Ph. E. Bach.

<sup>66</sup> G. Busch discute o papel do Barão Gottfried van Swieten, embaixador de Viena em Berlim entre 1771 e 1777 na recepção da música de C. Ph. E. Bach em Viena e em Berlim nesse período. H. Krones examinou variados documentos de 1749 a 1799 e verificou a presença efectiva das obras de C. Ph. E. Bach em livrarias vienenses, bibliotecas de aristocratas, assim como examinou listas de subscritores em Viena, artigos de jornais e programas de concertos em que foi interpretada música de C. Ph. E. Bach. U. Wolf analisou o espólio de F. J. R. von Hess (1739-1804), um coleccionador de música que viveu em Viena, e encontrou vários trabalhos de J. S. Bach e C. Ph. E. Bach, o que sugere a influência destes dois compositores em Viena na transição do séc. XVIII para o séc. XIX.

<sup>67</sup> A. Gerhard discute a recepção das obras de C. Ph. E. Bach na Grã-Bretanha.

<sup>68</sup> Thomas Moore, poeta irlandês, adaptou um rondó de C. Ph. E. Bach a uma canção em 1808.

<sup>69</sup> Dietrich Ewal von Grothuss, nobre lituano, é um coleccionador, intérprete de instrumentos de tecla e surge na lista de subscritores das obras de C. Ph. E. Bach.

<sup>70</sup> As obras de C. Ph. E. Bach estão mencionadas em programas de concertos que se realizaram em Gdansk na segunda metade do séc. XVIII.

1998:425-6) e Espanha<sup>73</sup> (Bimberg 1989:55-6). A continuidade na influência de C. Ph. E. Bach nos compositores do séc. XIX até Chopin é sugerida, com algum cuidado, por Heinrich Schencker (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:204-5). A reputação de C. Ph. E. Bach e da sua obra em geral continuam a ser discutidas também no séc. XX não só na Alemanha<sup>74</sup> (Marx 1988:528; Werckmeister 1936:8), como também em França<sup>75</sup> (Clercx 1935:245) e em Itália<sup>76</sup> (Torrefranca 1918:402). Após a morte de C. Ph. E. Bach, a sua obra foi gradualmente “esquecida”. Mas, enquanto a execução póstuma, cerca de 1810, das obras sinfónicas e grandes obras vocais em concerto era mínima, as obras para instrumento de tecla e os *Lieder* de C. Ph. E. Bach constituíam parte significativa do repertório executado em ambiente doméstico (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:3-4). Como referi, gradualmente as obras de C. Ph. E. Bach foram esquecidas. Inclusivamente, o *Versuch* foi substituído pelos tratados de Clementi, Cramer, Czerny, Hummel, Kalkbrenner e ou Moscheles (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:203). O público adoptou novos compositores como: W. A. Mozart, Weber e Rossini para a música vocal como a Ópera; e, Hummel, Moscheles e Mendelssohn para a música para piano (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:203). Neste ambiente a música de C. Ph. E. Bach tornou-se desactualizada. Desde a interpretação e calorosa recepção pelo público da Paixão de S. Mateus de J. S. Bach dirigida por Felix Mendelssohn (sobrinho-neto de Sarah Levy) em 1829, criou-se no público em geral uma ambiguidade relativamente ao “Grande Bach” – pai ou filho? (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:4). No entanto o esquecimento relativamente à música de C. Ph. E. Bach não foi total. Durante o séc. XIX, um pequeno grupo de compositores como Johannes Brahms cultivaram a música antiga e na biblioteca de J. Brahms havia obras de vários compositores<sup>77</sup>, incluindo C. Ph. E. Bach. J. Brahms além de deter obras de C. Ph. E. Bach, publicou sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach em 1864 através da editora J. Rieter-Biedermann (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:204). Em 1839 Johann Georg Bürkli

---

<sup>71</sup> C. Ph. E. Bach era um compositor conhecido na Rússia e a interpretação das suas obras foi promovida por Anton Rubinstein, o fundador do Conservatório de S. Petersburgo em 1862.

<sup>72</sup> Após 1750 existiam na Boémia cerca de 24 obras de C. Ph. E. Bach: peças para órgão, obras orquestrais, sonatas para instrumento de tecla e o *Versuch*.

<sup>73</sup> G. Bimberg salienta a recepção das obras de C. Ph. E. Bach na Rússia e em Espanha. Salienta também o interesse de Domenico Scarlatti nas obras de C. Ph. E. Bach.

<sup>74</sup> Wilhelm Werckmeister avalia o papel de C. Ph. E. Bach enquanto figura de transição. E H. J. Marx demonstra a elevada reputação de C. Ph. E. Bach no final do séc. XVIII.

<sup>75</sup> S. Clercx discute o papel de C. Ph. E. Bach na segunda metade do séc. XVIII.

<sup>76</sup> F. Torrefranca discute a influência de C. Ph. E. Bach na Alemanha, França e Itália.

<sup>77</sup> J. Brahms tinha obras de Palestrina, Schütz, J. S. Bach, Haendel, Gluck, W. A. Mozart e Beethoven, entre outros.

publicou uma biografia de J. S. Bach e filhos, na qual descreveu C. Ph. E. Bach de forma muito positiva (Bürkli 1839:10-11).

Em 1791, Johann August Ahrens, arquitecto, apresentou dois projectos de monumentos a C. Ph. E. Bach à *Patriotische Gesellschaft* de Hamburgo (Richards 2006a:149). Os dois monumentos, um localizado em Hamburgo e o outro em Weimar – cidade onde C. Ph. E. Bach nasceu – seriam gravados com epitáfios de Friedrich Gottlieb Klopstock, poeta e amigo de C. Ph. E. Bach (Richards 2006a:149). Em 1800, os projectos dos dois monumentos, ainda por construir, foram publicados no *Allgemeine musikalische Zeitung* (Richards 2006a:150). Mas, os planos para a sua construção foram abandonados e os monumentos não foram edificados (Richards 2006a:150).

Em conclusão, C. Ph. E. Bach é filho de um músico e compositor que residiu durante toda a sua vida no norte da Alemanha. Desde jovem contactou com o meio musical que se praticava na casa da família Bach e provavelmente também acompanhou o pai nos seus deveres em Leipzig. A formação de C. Ph. E. Bach enquanto instrumentista e compositor aparentemente dependeu inteiramente do pai, J. S. Bach. A enorme reputação que C. Ph. E. teve durante a segunda metade do séc. XVIII, é posterior à composição e publicação das Sonatas Prussianas. As Sonatas Prussianas são uma obra do início da carreira de C. Ph. E. Bach na corte de Friedrich II em Berlim; terão sido escritas com toda a dedicação e empenho; e possivelmente fazem parte do esforço de C. Ph. E. Bach na afirmação e obtenção de sucesso como compositor e intérprete de instrumentos de tecla junto do rei Friedrich II e da sua corte.



### Capítulo 3 : Instrumentos de Tecla

Uma das questões que pode surgir relativamente às obras para instrumento de tecla no séc. XVIII é a determinação do instrumento específico para o qual a obra foi escrita. Georg A. Kochevitsky abordou esta questão para as obras de J. S. Bach, incluindo na discussão não só instrumentos disponíveis no séc. XVIII mas também instrumentos actuais como o piano (Kochevitsky 1996:24-30). Também nas obras de C. Ph. E. Bach se coloca a mesma questão: será possível determinar o instrumento de tecla específico para o qual uma dada obra foi escrita? Nos manuscritos do próprio e nas cópias raramente se encontra outra designação além de *per il cembalo* (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>:14; Schulenberg 1988:547; Wollny 2005:ix). Durante o séc. XVIII, designações como *Clavier* ou *Cembalo* eram entendidas como referindo-se a qualquer tipo de instrumento de teclas e cordas (Berg 2005:xii; Schulenberg 2003<sup>2</sup>:197). Por outro lado, apesar de no séc. XVIII existirem instrumentos de teclas e cordas específicos – como o cravo, o clavicórdio e o pianoforte – as características fundamentais de cada um destes instrumentos – por exemplo em termos de dimensões, número de teclas, número de teclados, número e tipo de registos – era variável (Schulenberg 2006<sup>2</sup>:11). Possivelmente, as obras para instrumentos de teclas e cordas (a partir deste ponto designados por instrumentos de tecla), durante este período, não eram compostas para um instrumento específico; mas, sim para qualquer um dos instrumentos disponíveis (Libin 2003<sup>2</sup>:1). Por isso, frequentemente não é possível encontrar nas obras características que distingam a escrita para pianoforte da escrita para cravo ou para clavicórdio durante o período de tempo em que a performance nestes instrumentos era comum (Newman 1983<sup>4</sup>a:88). Apesar desta aparente atitude de ordem prática, vários compositores começaram a desenvolver linguagens idiomáticas específicas para cada instrumento<sup>78</sup> (Libin 2003<sup>2</sup>:1-2). Lodovico Giustini foi o primeiro a publicar um conjunto de doze sonatas para pianoforte em 1732 (Doderer 2002:9). No entanto, o estilo destas sonatas é indistinguível da música italiana para cravo do mesmo período (Libin 2003<sup>2</sup>:2).

---

<sup>78</sup> Algumas das variações “Goldberg” de J. S. Bach são claramente destinadas a um cravo de dois manuais.

No *Versuch*, C. Ph. E. Bach afirma que um intérprete deve ser capaz de tocar os dois instrumentos, cravo e clavicórdio (Bach 1753:10-1). Também afirma que o pianoforte é adequado para tocar a solo e em pequenos *ensembles* (Bach 1753:8). Mas, relativamente às obras a solo e às obras de música de câmara com instrumento de tecla *obligato* não deixou indicações que orientem na selecção do instrumento de tecla (Schulenberg 1988:547).

Segue-se uma breve descrição dos instrumentos de tecla, da posição de C. Ph. E. Bach relativamente a cada um deles e a sua adequação às Sonatas Prussianas.

## *Clavicórdio*

O clavicórdio parece remontar ao séc. XI (Stewart 1973:93). Apesar da escassez de instrumentos sobreviventes dos sécs. XIV e XV, existem várias representações e descrições do instrumento, incluindo o manuscrito da autoria de Arnaut de Zwolle, cerca de 1440 (Ripin 1967:519-20). Concretamente no séc. XVIII e na área geográfica da Alemanha e Escandinávia, o clavicórdio parece ter sido um instrumento mais disseminado e apreciado do que em outras partes da Europa. E está documentado que C. Ph. E. Bach teve em sua propriedade durante cerca de 50 anos um clavicórdio construído por G. Silbermann (Fritsch 2001<sup>2</sup>:385). Este instrumento, considerando os clavicórdios que se foram disseminando na prática musical profissional e amadora ao longo da vida de C. Ph. E. Bach, provavelmente seria desligado<sup>79</sup>; teria duas cordas por tecla; teria uma capacidade dinâmica relativamente ampla; apresentaria uma extensão próxima das cinco oitavas; e a sua estrutura externa seria semelhante a uma caixa rectangular com o teclado num dos lados mais longos. É necessário ressaltar que durante o séc. XVIII continuaram a ser construídos clavicórdios ligados e com uma extensão de cerca de quatro oitavas e meia (Dó<sup>1</sup> a Fá<sup>5</sup>) – possivelmente para suprir as necessidades de intérpretes do órgão ou até como instrumentos mais fáceis de levar e afinar em viagens – mas os instrumentos com cinco oitavas e desligados tornaram-se cada vez mais frequentes (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>:12-3; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>:589-90).

Uma vez que C. Ph. E. Bach foi proprietário de um clavicórdio construído por G. Silbermann, passo a descrever as características dos clavicórdios construídos pelos membros da família Silbermann que existem actualmente. Todos os clavicórdios construídos pelos membros da família Silbermann – atendendo a que apesar de haver duas oficinas, havia partilha de informação, e, por isso, apenas uma “escola” (Fritsch 2001<sup>2</sup>:385) – que sobreviveram até hoje, excepto um, são da autoria de J. H. Silbermann (Fritsch 2001<sup>2</sup>:385). A maioria destes instrumentos é desligada e com extensão de cinco oitavas, Fá<sup>0</sup> a Fá<sup>5</sup>; e o único clavicórdio, de cerca de 1723, de G. Silbermann que sobreviveu tem a extensão Dó<sup>1</sup> a Mi<sup>5</sup> (Fritsch 2001<sup>2</sup>:385).

---

<sup>79</sup> A partir do final do séc. XVII começam a surgir clavicórdios desligados, isto é, em que cada tangente acciona a sua própria corda ou par de cordas. No caso dos clavicórdios ligados, cada par de cordas é accionado por mais de uma tangente, produzindo dois, três ou mesmo quatro sons diferentes (dependendo do ponto em que cada tangente acciona o par de acordas), mas não sendo possível soar em simultâneo os vários sons produzidos pelo mesmo par de cordas.

No *Versuch*, C. Ph. E. Bach referiu os três instrumentos de tecla, cravo, clavicórdio e pianoforte e relativamente ao clavicórdio referiu a sua capacidade para fazer nuances dinâmicas, *portato* (Bach 1753:8) e *vibrato* / *Bebung* (Bach 1753:8). O *Bebung* é uma característica inerente e exclusiva ao clavicórdio (Ferguson 1988<sup>2</sup>:5; Libin 2003<sup>2</sup>:2; Schulenberg 2003<sup>2</sup>:197). Exemplos de indicações concretas para *vibrato* / *Bebung* em obras de C. Ph. E. Bach surgem por exemplo nos *Probestücke*, publicados em anexo ao *Versuch*, e na primeira colecção de sonatas para *Kenner und Liebhaber*, publicadas em 1779.

A técnica inerente à interpretação deste instrumento evoluiu durante alguns séculos e é certamente familiar aos compositores, músicos e instrumentistas amadores do séc. XVIII (Stewart 1973:93). A interpretação no clavicórdio requer algumas especificidades técnicas, nomeadamente: o movimento dos dedos no clavicórdio é menor que nos outros instrumentos de tecla dado que a profundidade das teclas é menor; os dedos devem estar sempre em contacto com a tecla; o ataque deve ser executado na extremidade anterior da tecla; o ataque feito de cima (a pequena distância da tecla) deve ser executado unicamente em acordes (ou uma nota isolada) com dinâmica forte e seguidos de vibrato; a força excessiva pode causar nos ouvintes a impressão de que o instrumento no qual se está a tocar está desafinado; virtualmente todos os movimentos devem estar contidos na mão, pois excesso de movimento não permite um bom som (Kirkpatrick 1981:305); é necessário manter pressão constante sobre a tecla durante o tempo em que essa tecla está em contacto com o fundo para evitar a libertação parcial de uma das duas cordas com possível produção de ruído e limitação do volume sonoro dessa nota (Troeger 1987:28). Atendendo à mecânica do clavicórdio, o controlo da intensidade do som, a dinâmica, depende da força com que a tangente acciona a corda e por isso esse controlo é exercido directamente pelo intérprete. Como a tangente pode continuar em contacto com a(s) corda(s) após o ataque, é possível continuar a influenciar o som, podendo produzir o *vibrato* / *Bebung*. Apesar da reduzida intensidade sonora que caracteriza o clavicórdio, resultante da forma acusticamente ineficiente como o som é produzido (Ripin et al. 2014<sup>2</sup>:584), a sua escala dinâmica pode variar entre o pianíssimo e um relativo fortíssimo.

Após 1750, o clavicórdio, contrariamente ao que se verificava em outros países da Europa, continuava a ser apreciado na Alemanha, Áustria e Escandinávia (Belt et al.

2001<sup>2</sup>:659-60; Ripin et al. 2001<sup>2</sup>:4; Schott 1995:584), evoluindo para um instrumento com um âmbito de seis oitavas (Bond 1999:58). Alguns clavicórdios construídos no final do séc. XVIII mostram a preocupação em obter maior volume sonoro (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>:15), provavelmente para “rivalizar” com o pianoforte. Saliento que muitos construtores de instrumentos alemães construía simultaneamente clavicórdios e pianofortes no final do séc. XVIII (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>:15), o que poderá explicar as tentativas de aproximação em termos de intensidade sonora do clavicórdio à do pianoforte. E os clavicórdios construídos por construtores alemães e escandinavos já no início do séc. XIX apresentam uma estrutura massiva nas suas caixas e dessa forma reforçam a tendência para construir clavicórdios “tipo pianofortes” (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>:15; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>:591).

Em conclusão, atendendo às características mais comuns dos clavicórdios na área geográfica da Alemanha construídos no início e meados do séc. XVIII e às características dos instrumentos construídos por membros da família Silbermann que sobreviveram até à actualidade, os clavicórdios a que C. Ph. E. Bach teria acesso provavelmente seriam desligados; com pares de cordas por cada tecla; com capacidade dinâmica relativamente ampla; e extensão próxima das cinco oitavas.

## **Cravo**

O cravo parece remontar ao séc. XV, cerca de 1425 (Montagu 2007:146-7). Há uma ilustração do cravo e detalhes do mecanismo de acção no manuscrito de Arnault de Zwolle de cerca de 1440 (Restle 1991:22). Há apenas um instrumento do séc. XV que sobreviveu, um *clavicytherium*<sup>80</sup>, provavelmente originário do sul da Alemanha e de cerca de 1480 (Montagu 2007:147). Mas, a maioria dos cravos mais antigos que sobreviveram é de origem italiana e parecem ter tido uma corda para cada tecla (Montagu 2007:147). Os instrumentos italianos posteriores apresentam duas cordas para cada tecla, isto é, dois registos de 8'. Mas a construção de cravos não se limitou à área geográfica da Itália; estava já estabelecida em 1579 em Antuérpia (Montagu 2007:148). Sendo estes dois centros fundamentais no campo da construção de cravos<sup>81</sup> no séc.

---

<sup>80</sup> Cravo “vertical”.

<sup>81</sup> Incluo todos os instrumentos com martinetes e plectros: cravos, virginais ou espinetas.

XVII; os instrumentos que saíram das oficinas italianas e flamengas apresentavam especificidades e características bem definidas e distintas para cada escola<sup>82</sup>.

Durante o séc. XVII, o sucesso dos instrumentos da família Ruckers, sediada em Antuérpia, se por um lado proporcionou o *ravalement*, isto é, o alargamento da extensão do âmbito original dos seus cravos por outros construtores não pertencentes à família Ruckers<sup>83</sup>, por outro lado levou a que construtores mais uma vez não pertencentes à família Ruckers utilizassem “partes ou peças” de cravos originais da família Ruckers na construção de novos instrumentos. Resultando desta prática “canibal” instrumentos novos que respondiam às tendências que progressivamente surgiram durante os séc. XVII e XVIII, mas que podiam ser vendidos mantendo a designação “Ruckers”. Inclusivamente, a prática da reconstrução de instrumentos antigos, em especial da família Ruckers, teve um peso significativo no trabalho dos construtores de cravos franceses no séc. XVIII (Dowd e Koster 2014<sup>2</sup>:608). O sucesso dos instrumentos desta família influenciou também a construção local de cravos totalmente novos que passou a ter como referência padrões definidos pela família Ruckers (Hubbard 1992:85). Por conseguinte, durante o séc. XVIII, o *clavecin à grand ravalement* parece ter tido um papel fundamental na Europa Central e do Norte (Hubbard 1992:132). Mas enquanto as escolas de construção de cravos em França sofreram forte influência flamenga, em outros pontos da Europa verificava-se também a influência das escolas de construção sediadas no norte de Itália.

Os instrumentos das escolas de construção italiana e flamenga não eram construídos apenas para suprir necessidades locais. Os intercâmbios culturais e as rotas comerciais proporcionaram a aquisição dos instrumentos das duas escolas de construção por proprietários de diversas nacionalidades e residentes em diferentes pontos da Europa. Desta forma, os construtores de cravos não associados às escolas de construção flamenga ou italiana têm a possibilidade de contactar directamente com os instrumentos destas duas escolas de construção de cravos. Paralelamente as emigrações de

---

<sup>82</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre as características dos cravos das escolas de construção italiana e flamenga ver F. Hubbard – *Three Centuries of Harpsichord Making*, 1992, pág. 1-83.

<sup>83</sup> A prática de reconstruir cravos construídos originalmente por membros da família Ruckers, alargando a sua escala para quatro oitavas, *clavecin à petit ravalement*, entre quatro e cinco oitavas, *clavecin à ravalement*, e para cinco oitavas, *clavecin à grand ravalement*, assim como a prática de reciclar partes de cravos Ruckers na construção de novos instrumentos está estabelecida em França no final do séc. XVII e séc. XVIII. Para uma discussão mais alargada ver F. Hubbard – *Three Centuries of Harpsichord Making*, 1992, pág. 84-132.

construtores de cravos e o estabelecimento das suas oficinas de construção nos seus novos locais de residência também proporcionaram influências mútuas com os construtores de cravos nativos. Podem, por isso, coexistir num dado momento e região instrumentos flamengos ou italianos com instrumentos de construção local. Mas as influências das escolas de construção de cravos flamenga e italiana são mais intensas em alguns locais da Europa, sendo por isso também variável o grau e extensão do contributo individual dos construtores não pertencentes a essas escolas nos seus próprios instrumentos. Enquanto no final do séc. XVII os construtores de cravos franceses seguiam como modelos os cravos flamengos, mais especificamente os instrumentos construídos pelos membros da família Ruckers – quase em “imitação” (Dowd e Koster 2014<sup>2</sup>:607) – em outros locais da Europa as influências flamengas ou italianas não eram tão extremas. Por exemplo em Inglaterra as escolas de construção de cravos, se no séc. XVII sofreram influência italiana (Hubbard 1992:150), gradualmente no séc. XVIII parecem ter sido directamente influenciadas pelo estilo de construção definido pela família Ruckers (Hubbard 1992:132), apesar de manterem algumas características nativas (Hubbard 1992:150). Relativamente às escolas de construção de cravos na Alemanha no séc. XVIII – devido à escassez ou até mesmo inexistência de instrumentos anteriores a 1700 (Hubbard 1992:165) a abordagem a esta questão no séc. XVII na Alemanha está dependente de fontes documentais<sup>84</sup> – verifica-se a influência dos modelos de cravos franceses (Hubbard 1992:132), que por sua vez foram influenciados pelos instrumentos flamengos. No entanto, também no séc. XVIII, a investigação dos cravos alemães está limitada pelo reduzido número de instrumentos que sobreviveram (Ripin et al. 2014<sup>2</sup>a:612).

Durante o séc. XVIII, foram identificadas na Alemanha as seguintes escolas de construção de cravos: Hamburgo, Berlim e Saxónia e Turíngia<sup>85</sup> (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:30; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>a:612). Destas escolas de construção destaca-se Hamburgo pela sua influência até Estocolmo ao norte e Hanôver a sul e também pela qualidade dos seus instrumentos (Ripin et al. 2014<sup>2</sup>a:612). Os principais representantes desta escola de

---

<sup>84</sup> M. Praetorius publicou em 1619 o segundo volume de *Syntagma musicum, De organografia*, e descreve vários instrumentos de tecla, virginais, espinetas e cravos. Mas enquanto as origens flamenga de um virginal e italiana de uma espineta pentagonal são claras, as origens flamenga, italiana ou nativa de outros instrumentos descritos neste volume não são conclusivas. No ano seguinte M. Praetorius publicou *Theatrum instrumentorum* com imagens dos instrumentos; alguns desses instrumentos podem ser associados às escolas de construção flamenga ou italiana.

<sup>85</sup> A possibilidade da existência de uma escola de construção de cravos na Turíngia é sugerida por um cravo não assinado atribuído a J. J. Harass, o velho ou a J. M. Harass.

construção são: os membros da família Hass e da família Fleischer – Zell (Christian Zell casou com a viúva de Carl Fleischer). Os instrumentos construídos por estas duas famílias variam consideravelmente em tamanho, extensão e disposição mas têm em comum o uso de madeira de coníferas e faia na sua construção (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:30; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>a:612). As influências dos cravos flamengos nos cravos desta escola de construção são visíveis por exemplo a nível do tampo harmónico e da forma como as partes laterais da caixa dos cravos são coladas à face superior da superfície inferior da caixa do cravo (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:30-1; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>a:612). Os cravos da escola de construção de Hamburgo caracterizam-se exteriormente por uma curvatura em S feita de carvalho ou tília (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:31; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>a:612).

As influências francesas, que por sua vez têm na sua génese influências dos cravos flamengos, na construção dos cravos na Alemanha são visíveis no comprimento das cordas, na proporção de corda até ao ponto de acção do plectro (Hubbard 1992:173-4) ou no *design* nos martinetes (Hubbard 1992:190). Mas o contributo alemão é visível nas tentativas de adicionar registos de 2' e 16', para além dos registos de 8' e 4', provavelmente sob influência da sonoridade e da construção de órgãos (Hubbard 1992:182-3).

As principais características gerais dos cravos alemães do séc. XVIII descritas por F. Hubbard são então as seguintes: um ou dois manuais, três registos (2x8' e 1x4'), possibilidade de alaúde, extensão de cinco oitavas, alavancas manuais para mudanças de registos (Hubbard 1992:185-6). As dimensões dos cravos são variáveis e a configuração da curvatura lateral em S é frequente mas há também exemplos de cravos atribuídos a G. Silbermann e a C. A. Gräbner, escola de construção da Saxónia<sup>86</sup>, com terminações em esquadria. As principais diferenças entre os cravos das escolas de construção de Hamburgo e da Saxónia estão na construção mais leve e menor dimensão das cordas dos cravos dos membros das famílias Silbermann e Gräbner (Hubbard 1992:175). E a comparação entre um cravo construído por J. A. Hass em 1764 e um cravo de Nicolas e F. E. Blanchet<sup>87</sup> de 1730 feita por F. Hubbard justapõe as semelhanças a nível da construção dos dois instrumentos e salienta o som mais brilhante do cravo alemão (Hubbard 1992:173-4).

---

<sup>86</sup> Ver F. Hubbard – *Three Centuries of Harpsichord Making*, pág. 176.

Relativamente a Berlim, conhecem-se actualmente quatro construtores de cravos que terão trabalhado nesta cidade durante o séc. XVIII: J. Hohlfeld, J. Straube, J. Oesterlein e Michael Mietke (1671-1729) – o construtor de instrumentos da corte do Rei da Prússia e principal representante desta escola de construção de cravos<sup>88</sup> (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:30; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>a:613). Mas tal como Edward L. Kottick refere: a construção de cravos em Berlim, assim como em outras cidades alemãs, carece de investigação (Kottick 2003:323) e por isso saliento a possibilidade de novos estudos trazerem novas perspectivas e conhecimentos.

M. Mietke tornou-se o construtor de instrumentos da corte do Rei Friedrich I no início do séc. XVIII, mais tarde foram-lhe adicionalmente atribuídos os títulos de afinador de instrumentos de tecla e de construtor de órgãos (Kottick 2003:323).

No Museu Hälsinglands, em Hudiksvall, Suécia, encontra-se um cravo de um manual, com dois registos de 8' e com extensão Sol/Lá<sup>0</sup> a Dó<sup>5</sup>, datado de 1710 e com a assinatura de M. Mietke (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:32). Há mais dois instrumentos atribuídos a M. Mietke (Germann 1985:121-32), localizados no Palácio Charlottenburg, Berlim e datados de cerca de 1710 (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:32):

- O cravo branco com um manual, dois registos de 8' e extensão de Sol/Lá<sup>0</sup> a Dó<sup>5</sup> – mais tarde, estendida a Fá<sup>0</sup> e Mi<sup>5</sup> (Boalch 1995:506; Buelow 1986:291; Germann 1985:121-8, Kottick 2003:325); e
- O cravo preto com dois manuais, dois registos de 8' e um registo de 4' e extensão de Sol/Lá<sup>0</sup> a Dó<sup>5</sup> – também, mais tarde, estendida a Fá<sup>0</sup> e Mi<sup>5</sup> (Boalch 1995:507; Germann 1985:121-32; Kottick 2003:325; Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:32).

Estes dois instrumentos<sup>89</sup> que pertenceram, por herança, ao Rei Friedrich II – e fizeram certamente parte dos recursos instrumentais a que C. Ph. E. Bach teve acesso

---

<sup>87</sup> Para uma discussão alargada dos instrumentos sobreviventes da oficina de construção Blanchet ver W. Dowd – “The Surviving Instruments of the Blanchet Workshop”, *The Historical Harpsichord*, volume 1, 1984.

<sup>88</sup> Em 1719 J. S. Bach a propósito da entrega de um cravo com dois manuais ao Duque de Anhalt-Köthen visitou M. Mietke.

<sup>89</sup> Estes dois instrumentos apresentam decoração nas caixas, *chinoiserie*, atribuída a Gerard Dagly. Mas os seus tampos harmónicos não estão decorados. A decoração exterior em *chinoiserie* era frequente nos instrumentos de tecla no norte da Alemanha no séc. XVIII. Para uma discussão mais alargada ver Sheridan Germann – “Harpsichord Decoration – A Conspectus”, *The Historical Harpsichord*, 2002.

durante o período em que esteve em Berlim – não estão assinados<sup>90</sup>, mas por uma série de factos e análise de ligações, S. Germann, no seu artigo de 1985, “The Mietkes, the Margrave and Bach”, estabelece com um elevado grau de probabilidade a identidade do seu construtor, M. Mietke (Germann 1985:121-32). Os três cravos atribuídos a M. Mietke apresentam, tal como os cravos da escola de construção de Hamburgo, curvatura em S.

As especificidades técnicas inerentes à interpretação no cravo, tal como eram praticadas durante o séc. XVIII foram aperfeiçoadas ao longo de dois séculos (Stewart 1973:93). E, no séc. XX, Kirkpatrick reconhece, referindo-se ao cravo e ao clavicórdio, que cada instrumento exige uma técnica diferente e específica (Kirkpatrick 1983:32). O cravo deve ser tocado com uma técnica de cinco dedos que pressupõe dedos com força equilibrada e economia de movimentos, isto é, pouco movimento do pulso, braço ou outras partes do corpo (Kirkpatrick 1983:33). A simplicidade do mecanismo de acção do cravo permite ao intérprete sentir a resistência do plectro no seu movimento ascendente. Ao contrário do clavicórdio, a força exercida sobre a tecla não tem efeitos apreciáveis no volume sonoro.

O papel do cravo durante o séc. XVIII é central e o declínio ocorre progressivamente já no final do século paralelamente à ascensão do pianoforte (Hess 1953:80):

- Mozart tocou cravo em concertos públicos até 1787 (Schott 1985:29) – a partir desta data aparentemente o cravo deixou de ser tocado em concertos públicos (Libin 2003<sup>2</sup>:2);
- O último cravo construído em Itália data de 1792 (Libin 2003<sup>2</sup>:2);
- O último cravo construído em Inglaterra data de 1809 (Libin 2003<sup>2</sup>:2).

O declínio no uso do cravo está provavelmente relacionado com a sua incapacidade dinâmica (Libin 2003<sup>2</sup>:2) em oposição às capacidades dinâmicas do clavicórdio e do pianoforte.

---

<sup>90</sup> O facto de os instrumentos não estarem assinados não é invulgar; há vários exemplos de cravos dos séc.

## *Pianoforte*

A partir da década de 1720, o *gravecembalo col piano e forte*<sup>91</sup>, construído por Bartolomeo Cristofori nos finais do séc. XVII<sup>92</sup>, já tinha assumido uma forma prática e começava a ser usado mais frequentemente e numa área geográfica progressivamente maior (Adlam 2005:734-5). Mas se os pianofortes de B. Cristofori que sobreviveram até aos dias actuais mostram similaridades na sua construção com os cravos italianos do séc. XVIII, encontram-se diferenças, para além do mecanismo de acção através de martelos, também no tipo de cordas utilizadas. Na construção de cravos no Período Barroco foram utilizadas cordas com elevada percentagem de ferro e ou cordas em latão, com uma liga de cobre e zinco (Donahue 2015:1). Mas nos pianofortes as cordas apresentam maior espessura e maior tensão. Há, por isso, também diferenças a nível da estrutura interior dos pianofortes que suporta o tampo harmónico e diferenças essas que revelam a preocupação com a integridade estrutural da caixa do instrumento (Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:657). De acordo com Edwin Ripin e Stewart Pollens, entre outros autores, o som produzido pelos pianofortes de Cristofori que sobreviveram até à actualidade tem semelhanças com o som dos cravos<sup>93</sup> mas pode ser menos brilhante e com menor intensidade do que o som produzido por cravos italianos, dependendo das características dos plectros (Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:657; Ripin et al. 2014<sup>2</sup>b:73). Saliento que de acordo com comentários da época, o som produzido pelos pianofortes de B. Cristofori era distinto do som do cravo – o seu som foi considerado “suave e apagado” – e a distinção entre o som dos dois instrumentos foi reconhecida pelos contemporâneos (Wraight 2006:637). Mas as experiências de construtores actuais mostram que o instrumento moderno que teve como modelo da sua construção um pianoforte de B. Cristofori de 1726 com martelos não revestidos com couro produz um som praticamente indistinguível de um cravo (Wraight 2006:637).

---

XVII e XVIII sem assinatura do seu construtor e ou sem data de construção.

<sup>91</sup> Foram utilizadas várias designações para o mesmo instrumento, por exemplo: pianoforte, fortepiano ou *gravecembalo col piano e forte*. Mas persistem dúvidas sobre o nome que o próprio B. Cristofori terá atribuído à sua invenção. Ver Edwin M. Good – “What did Cristofori call his invention?”, *Early Music*, 2005.

<sup>92</sup> Segundo Stewart Pollens, o primeiro pianoforte construído por B. Cristofori é de 1700 ou anterior. Ver S. Pollens – *The Early Pianoforte*, 1995, pág. 43. Mas S. Pollens alerta para a existência de instrumentos com mecanismos de acção como o pianoforte, com cordas percutidas, nos séc. XV, XVI e XVII. Ver S. Pollens – *The Early Pianoforte*, 1995, pág. 7-42.

<sup>93</sup> Provavelmente quando comparados com instrumentos mais tardios, as características próximas dos cravos a nível do som dos pianofortes de B. Cristofori que sobreviveram estarão relacionadas com a espessura das cordas, mais finas, e a dureza dos martelos.

Na década de 1730, G. Silbermann começou a fazer experiências na área da construção de pianofortes (Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:658). Possivelmente G. Silbermann terá tido conhecimento do pianoforte de B. Cristofori através da publicação de 1725, *Critica musica*, volume 2, de Johann Mattheson (Komlós 1995:4). Nesta publicação constava uma tradução para a Língua Alemã dos comentários de S. Maffei no *Giornale de' letterati d'Italia* de 1711 sobre os pianofortes de B. Cristofori e também o desenho de S. Maffei sobre o mecanismo de acção dos martelos (Pollens 1995:157). S. Maffei provavelmente terá escrito o documento sobre o pianoforte em Florença na primavera de 1709 (Selfridge-Field 2005:87). Os instrumentos de G. Silbermann que sobreviveram mostram que o construtor baseou o seu trabalho nos instrumentos de B. Cristofori<sup>94</sup> (Fritsch 2001<sup>2</sup>:385-6; Pollens 1995:175-82; Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:659), incluindo os mecanismos de acção dos martelos e o deslizar do teclado de forma a tocar uma ou duas cordas em cada nota mas trouxe como inovação o mecanismo que permite levantar os abafadores (Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:659; Ripin et al. 2014<sup>2b</sup>:73). Está descrito que J. S. Bach experimentou um pianoforte construído por G. Silbermann e que manifestou o seu desagrado pelo *touché* pesado e pela reduzida intensidade sonora do registo agudo comparativamente aos registos mais graves e que estes comentários contribuíram para que G. Silbermann fizesse experiências que progressivamente resultaram em instrumentos melhores (Harding 1978<sup>2</sup>:37; Pollens 1995:171; Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:658). De acordo com Katalin Komlós, esse período “experimental” terá ocorrido durante a década de 1740 (Komlós 1995:4). E terão sido estes pianofortes “melhorados”<sup>95</sup> que Friedrich II terá adquirido e nos quais J. S. Bach terá tocado em 1747 (Schulenberg 1988:547), tendo os instrumentos sido “aprovados” por J. S. Bach (Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:658).

Os pianofortes de Friedrich II construídos por G. Silbermann que sobreviveram até hoje apresentam mecanismos de acção semelhantes aos dos instrumentos de B. Cristofori que sobreviveram (Pollens 1995:171; Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:658). Os

---

<sup>94</sup> Para uma discussão aprofundada das semelhanças e diferenças entre os pianofortes de B. Cristofori e de G. Silbermann, ver S. Pollens – *The Early Pianoforte*, New York, Cambridge University Press, 1995, pág. 175-82.

<sup>95</sup> De acordo com Rosemund Harding, os comentários de J. S. Bach sobre o *grand piano* de G. Silbermann construído na década de 1730 desencorajam o construtor e este só voltará a construir pianofortes novamente cerca de 1745. Ver Harding – *The Piano-Forte. Its History traced to the Great Exhibition of 1851*, 1978<sup>2</sup>, 1933<sup>1</sup>, pág. 37. Não foi possível confirmar esta afirmação de Rosemund Harding em fontes da época nem em trabalhos de investigadores mais recentes. A última edição deste livro é de 2014.

pianofortes de Silbermann preservados, datados de 1746 e 1749, têm a extensão Fá<sup>0</sup> a Ré<sup>5</sup> ou Mi<sup>5</sup>; permitem o *Cembalo-Zug* (efeito “cravo” que consiste em peças finas colocadas em cima das cordas); e têm abafadores que podem ser levantados em toda a extensão do instrumento (Fritsch 2001<sup>2</sup>:385-6; Pollens 1995:179-82). Alguns autores consideram que os pianofortes construídos por B. Cristofori e pelos membros da família Silbermann, Gottfried Silbermann e o sobrinho Johann Heinrich Silbermann, assim como por alguns outros construtores de outras escolas de construção de instrumentos de tecla, terão sido construídos tendo como objectivo alcançar “cravos com capacidades dinâmicas” (Belt et al. 2001<sup>2</sup>:659-60).

Na segunda metade do séc. XVIII, na Alemanha, Áustria e Escandinávia, os construtores de instrumentos parecem ter procurado construir “clavicórdios com maior capacidade sonora” (Belt et al. 2001<sup>2</sup>:659-60; Belt et al. 2014<sup>2</sup>:74). E surgem instrumentos em que a tangente típica dos clavicórdios é substituída por um martelo, cobertos com couro ou sem cobertura<sup>96</sup>, e com mecanismo de escape<sup>97</sup> (Belt et al. 2001<sup>2</sup>:660). O pianoforte com estrutura de caixa semelhante à do clavicórdio mais antigo que sobreviveu até à actualidade é de 1742, tem extensão de Dó<sup>1</sup> a Fá<sup>5</sup> e foi construído por Johann Socher, residente em Sonthofen, Baviera (Komlós 1995:4). Existem então na segunda metade do séc. XVIII pianofortes cuja construção da estrutura das suas caixas tem por base as caixas dos clavicórdios – os pianos de mesa – e pianofortes cuja construção da estrutura das suas caixas tem por base as caixas dos cravos – os *grand pianos*. O tipo de som produzido por estes pianofortes não parecia ter qualidades específicas e aproximava-se por exemplo do som do clavicórdio ou do som do cravo (Belt et al. 2001<sup>2</sup>:663). K. Komlós alerta para os “defeitos” das primeiras versões dos pianofortes – a ineficiência dos abafadores (Komlós 1995:7 e 25) e a falta de um mecanismo de escape apropriado (Komlós 1995:7) – e para as tentativas de resolução desses problemas por parte de vários construtores de instrumentos alemães no séc. XVIII (Komlós 1995:7).

As versões mais antigas do pianoforte parecem ter tido um sucesso limitado, por um lado, porque as cordas utilizadas eram mais apropriadas a beliscar do que a martelar e por outro porque o pianoforte possivelmente adequava-se a um tipo de expressão musical ainda não procurado (Montagu 1995:527). Inclusivamente, vários pianos de B.

---

<sup>96</sup> O que origina um som mais semelhante ao som do cravo.

Cristofori comprados, com grande entusiasmo, pela corte de Espanha foram transformados em cravos (Montagu 1979:70; Montagu 1995:527). O grande impulso do pianoforte está possivelmente relacionado com a revolução industrial e a invenção de cordas recobertas (Montagu 1995:527) e ocorre durante a segunda metade do séc. XVIII (Schott 1995:584).

Aparentemente poderá não ter sido possível transpor directamente a técnica para tocar cravo ou clavicórdio para o pianoforte e os músicos tiveram, então, de adaptar-se ao novo instrumento (Hess 1953:76; Stewart 1973:93). O desenvolvimento do novo *touché* que permitia aos músicos tocar pianoforte parece ter ocorrido durante as décadas de 1740-50 (Stewart 1973:93). De um modo geral o som produzido pelo pianoforte no início e meados do séc. XVIII é irregular / desigual e a acção mecânica pouco fiável (Stewart 1973:95). Os pianos construídos na Alemanha e na Áustria a partir de 1750 eram caracterizados por produzirem um som claro e terem um *touché* extremamente leve (12-20 gramas) (Belt et al. 2001<sup>2</sup>:659-60). Para os actuais pianistas, os pianofortes setecentistas têm um *touché* leve e um pequeno e subtil âmbito dinâmico; além de que a força excessiva produz um som desagradável (Stewart 1973:94). Mas, para os intérpretes de cravo e para os intérpretes do clavicórdio setecentistas, a mecânica do pianoforte era considerada pesada (Stewart 1973:94).

Em 1753, C. Ph. E. Bach referiu-se no seu *Versuch* aos modelos mais recentes de pianofortes como sendo instrumentos com qualidades mas que exigem que se trabalhe o *touché* (Bach 1753:8). E, em 1756, declarou o seu agrado pelo registo sem abafadores, desde que o intérprete tome precauções relativamente às reverberações (Adlam 2005:735). Na segunda parte do *Versuch*, C. Ph. E. Bach referiu que alguns cantores preferem ser acompanhados ao cravo ou ao clavicórdio em vez de ao pianoforte (Bach 1762:2).

Até à década de 1770, o cravo era o instrumento mais frequentemente utilizado nas interpretações públicas (Pestelli 1986<sup>2</sup>:13; Stewart 1973:93) e o clavicórdio era, sobretudo, tocado em ambiente privado (Stewart 1973:93). Durante as décadas de 1760 e 1770 ocorreu, então, um declínio na utilização do cravo e a sua substituição pelo pianoforte (Harrison 1997:1). O trabalho de construtores de pianofortes como Johann Andreas Stein em Augsburg, Baviera, e John Broadwood em Londres, na década de

---

<sup>97</sup> Como o mecanismo de escape desenvolvido por Johann Andreas Stein.

1770 começa a ganhar relevo, o que poderá ter contribuído para o declínio do cravo (Bilson 1999:226). Compositores como C. Ph. E. Bach, J. Haydn e W. A. Mozart na década de 1770 provavelmente, durante o processo de composição, teriam em mente o pianoforte (Kong 1986:25). A linguagem idiomática inequívoca do pianoforte está plenamente estabelecida na década de 1790; e, é especialmente visível nos andamentos lentos dos concertos para piano de W. A. Mozart (Libin 2003<sup>2</sup>:2).

### ***C. Ph. E. Bach e os Instrumentos de Tecla***

Os três principais tipos de instrumento de tecla da época de C. Ph. E. Bach, o cravo, o clavicórdio e o pianoforte estavam mencionados no *Nachlass-Verzeichnis*, o catálogo da propriedade musical de C. Ph. E. Bach publicado em 1790; e, pertenciam ao espólio do compositor – um cravo, um pianoforte e dois clavicórdios – todos os instrumentos com a extensão de cinco oitavas (Berg 2005:xii). Um clavicórdio foi construído por Christian Ernst Friederici e o outro por Heinrich Wilhelm Jungcurth de Hamburgo (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:168). O clavicórdio construído por Gottfried Silbermann que pertenceu a C. Ph. E. Bach tornou-se propriedade do Barão Dietrich Ewald von Grotthuss ainda durante a vida do compositor (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:168). O cravo e o pianoforte foram construídos por Christian Ernest Friederici, o velho (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:168). De acordo com K. Komlós, o pianoforte mencionado no *Nachlass-Verzeichnis* provavelmente seria um piano de mesa (Komlós 1995:13-4).

Nos parágrafos do *Versuch* dedicados aos instrumentos de tecla, C. Ph. E. Bach aconselha, por exemplo:

- Instrumento com bom som, no entanto, adverte para a necessidade de, no caso de se ter um pianoforte, se trabalhar o *touché* (Bach 1753:8);
- Clavicórdios com extensão mínima de 4 oitavas e uma terceira (Dó<sup>1</sup> a Mi<sup>5</sup>) (Bach 1753:9);
- Cravos com a extensão necessária (Bach 1753:9), mas não a explicita;
- Teclas com peso / resistência equilibrada ao longo de todo o teclado tanto para o clavicórdio como para o cravo (Bach 1753:9);

- Peso das teclas do cravo nem muito leve nem muito pesado (Bach 1753:9-10);
- Todos os músicos que toquem instrumentos de tecla devem adquirir um bom cravo e um bom clavicórdio (Bach 1753:10-1). C. Ph. E. Bach não aconselha a aquisição de um pianoforte, aliás, no parágrafo do *Versuch* relativo ao pianoforte, C. Ph. E. Bach compara-o com o clavicórdio e conclui que o último, excepto pelo volume sonoro, partilha as qualidades do primeiro e adicionalmente é ainda capaz de *vibrato* e *portato* (Bach 1753:8).

Aparentemente, C. Ph. E. Bach considerava todos os instrumentos de tecla equivalentes, mas reconhecia as particularidades que poderiam tornar um dos instrumentos mais adequado para a interpretação de uma dada peça (Schulenberg 1988:547). Muito provavelmente a generalidade das obras para instrumentos de tecla de C. Ph. E. Bach seriam tocadas nos instrumentos que os seus clientes tivessem (Schulenberg 1988:547). A sua perspectiva sobre os instrumentos de tecla provavelmente teria um carácter prático e permitiria a performance em vários instrumentos (Berg 2005:xii; Schulenberg 2003<sup>2</sup>:197). No entanto, nem todas as obras resultarão de forma igualmente eficaz em todos os instrumentos de tecla (Schulenberg 2003<sup>2</sup>:197). Alguns trabalhos contêm a indicação *Bebung*, ou seja, o efeito *vibrato* que se obtém variando a pressão exercida sobre as teclas. Este efeito só é possível no clavicórdio e no *Tangentenflügel* (Schulenberg 1988:547).

### ***Os Instrumentos de Tecla e as Sonatas Prussianas***

No período em que as Sonatas Prussianas foram compostas, os cravos eram usados em concertos a solo, em música de câmara e em orquestras (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:70-1) e os clavicórdios eram usados em ambiente doméstico. A construção dos pianofortes estava a ser aperfeiçoada desde a década de 1730 por G. Silbermann e os seus pianofortes que sobreviveram datados de 1746 e 1749 já não parecem ser instrumentos “experimentais” mas sim pianofortes desenvolvidos e tocáveis. Na introdução da primeira parte do *Versuch*, publicada em 1753 (onze anos após a publicação das Sonatas Prussianas), C. Ph. E. Bach manifesta as suas apreensões relativamente ao pianoforte enquanto instrumento solista (Bach 1753:8). Apesar do clavicórdio ser apontado como

sendo o instrumento favorito de C. Ph. E. Bach (Schulenberg 1988:547), enquanto esteve na corte de Berlim, o compositor teve acesso a vários instrumentos de tecla, propriedade do Rei Friedrich II, nomeadamente cravos e pianofortes, tendo, inclusivamente, sido um dos primeiros intérpretes deste novo instrumento em público (Bashaw 1980:16). Dos instrumentos referidos no espólio do Rei Friedrich II sobreviveram dois pianofortes, construídos por G. Silbermann (Ripin e Pollens 2001<sup>2</sup>:658) e dois cravos atribuídos a M. Mietke (Ripin et al. 2001<sup>2</sup>a:32).

As Sonatas Prussianas assim como muitas obras para instrumentos de tecla a solo escritas a partir de 1740 contêm indicações de dinâmica do próprio compositor. Há autores que consideram, por isso, que apenas o pianoforte é o instrumento adequado para interpretações em público de obras de C. Ph. E. Bach compostas (ou revistas) após 1740 (Schulenberg 1988:548). Mas, nas obras de C. Ph. E. Bach não há indicações gradativas, como *crescendo* ou *diminuendo*, indicações essas, que, caso existissem, só seriam, de facto, possíveis no clavicórdio ou no pianoforte. A ausência de indicações gradativas pode dever-se a vários motivos: em primeiro lugar, ao facto de nesta fase da História da Música Ocidental ainda não ter sido necessário indicá-las (Sadie 1995:625); ou, em segundo lugar, poderá também permitir-nos considerar as possibilidades dinâmicas oferecidas pela selecção adequada dos registos de um cravo de dois manuais. Por outro lado, as indicações dinâmicas predominantes nas Sonatas Prussianas são o forte e o piano. Há algumas indicações de pianíssimo.

No *Versuch*, publicado onze anos após as Sonatas Prussianas, C. Ph. E. Bach refere cinco gradações dinâmicas: o piano (p), o pianíssimo (pp), o meio forte (mf), o forte (f) e o fortíssimo (ff) (Bach 1753:129). E, nos *Probestücke*, publicados como suplemento do *Versuch*, C. Ph. E. Bach usa todas essas indicações dinâmicas. O forte e o piano são predominantes e usados em todas as sonatas, mas também há exemplos de:

- Meio forte – Ex: Sonata V, Adagio assai mesto e sostenuto (Bach 2005:23-4);
- Fortíssimo – Ex: Sonata VI, Fantasia (Bach 2005:33-5);
- Pianíssimo – Ex: Sonata II, Adagio sostenuto (Bach 2005:7-8).

Entre as Sonatas Prussianas, publicadas em 1742 e os *Probestücke* há, então, diferenças significativas nas indicações dinâmicas.

As indicações dinâmicas existentes nas Sonatas Prussianas encontram-se no início de frases, secções ou no início de pequenos motivos, o que permite trocas de manuais – no caso de se dispor de um cravo de dois manuais – e desta forma obter um dos efeitos dinâmicos indicados, forte ou piano. Existem algumas indicações de pianíssimo que surgem em contextos especiais. O pianíssimo surge em momentos em que há um *rallentando* rítmico. Ou seja, o andamento está predominantemente escrito por exemplo em semicolcheias com indicação piano e, de repente, surgem colcheias com a indicação pianíssimo. Há autores como Howard Schott que consideram que os três patamares dinâmicos indicam que as Sonatas Prussianas foram escritas para o clavicórdio e não para o cravo (Schott 1985:34). Mas, o abrandamento rítmico no cravo tem auditivamente um efeito que se aproxima do pianíssimo. Por isso, na minha opinião, o cravo poderá, em termos dinâmicos, apesar de não permitir os cinco tipos de gradações descritos no *Versuch* no decurso de uma peça, ser um instrumento tão válido quanto o clavicórdio ou o pianoforte para interpretar as Sonatas Prussianas.

Relativamente às extensões dos instrumentos de tecla e atendendo a que:

- O único clavicórdio, de cerca de 1723, de G. Silbermann que sobreviveu tem a extensão  $Dó^1$  a  $Mi^5$ , mas, vários clavicórdios do sobrinho, J. H. Silbermann, tinham a extensão de cinco oitavas,  $Fá^0$  a  $Fá^5$ ;
- Os cravos de M. Mietke que sobreviveram tinham a extensão  $Sol/Lá^0$  a  $Dó^5$  (mais tarde, estendida a  $Fá^0$  e  $Mi^5$ );
- Os pianofortes de Silbermann que sobreviveram, datados de 1746 e 1749, têm a extensão  $Fá^0$  a  $Ré^5$  ou  $Mi^5$ ; e,
- A que, no seu todo, o âmbito das seis sonatas dedicadas ao Rei da Prússia, Friedrich II, não excede quatro oitavas e uma sexta,  $Sol^0$  a  $Mi^5$ ;

Quer os cravos de M. Mietke, após a alteração, quer os pianofortes de G. Silbermann aparentemente têm a extensão necessária para interpretar estas obras. No entanto, as características do único clavicórdio de G. Silbermann que sobreviveu não podem, de forma alguma, ser generalizadas a todos os seus instrumentos e, por isso, não se pode excluir o clavicórdio, com base nos âmbitos dos teclados, do leque de instrumentos plausíveis para a interpretação das Sonatas Prussianas.

Pelas razões que apresento em seguida, dos três instrumentos, cravo, clavicórdio e pianoforte, o clavicórdio seria o menos plausível na interpretação em público, isto é, fora do contexto doméstico, das Sonatas Prussianas. Por um lado, a reduzida intensidade sonora do clavicórdio limita o uso deste instrumento em concertos (Ferguson 1988<sup>2</sup>:5). Kirkpatrick explicita de forma clara essas limitações que são inerentes às características do instrumento e independentes do período da História da Música, como: necessidade de uma sala com características acústicas propícias; carácter da audiência; necessidade de silêncio absoluto, mesmo em condições ideais acessos de tosse ou quedas inadvertidas de objectos prejudicam a performance (Kirkpatrick 1981:301); instabilidade da afinação e inerente necessidade frequente de afinar (Kirkpatrick 1981:303). Por outro lado, se de facto estas sonatas tiverem sido interpretadas na presença do Rei Friedrich II, a quem são dedicadas, a interpretação – por C. Ph. E. Bach ou por outro músico? – provavelmente, teria ocorrido num contexto cerimonioso e o clavicórdio não se adequaria a uma corte real<sup>98</sup>. Por outro lado ainda, o clavicórdio era sobretudo um instrumento comprado e tocado por pessoas da classe média; não era frequente entre a aristocracia (Kirkpatrick 1989:65-8). O clavicórdio é essencialmente um instrumento para tocar a solo e estudar (Ferguson 1988<sup>2</sup>:5). No entanto, em 1998, o cravista de renome internacional, Miklós Spányi que se tem dedicado à gravação da obra completa para instrumentos de tecla de C. Ph. E. Bach, gravou as seis Sonatas Prussianas para a editora Bis, num clavicórdio construído por Joris Potvlieghe em 1993, segundo um modelo saxão de cerca de 1770.

Relativamente aos cravos, é necessário referir que no séc. XVIII apresentam vários recursos para alterar o timbre e a intensidade sonora: material usado para os plectros (pena, couro ou, actualmente, plástico); variação no ponto em que o plectro acciona a corda (distância à cravelha); combinação de diferentes registos; dispositivos que alteram o som (alaúde) (Fuller 2001<sup>2</sup>:113). O cravo de dois manuais atribuído a M. Mietke, localizado no Palácio Charlottenburg, Berlim tem dois registos de 8', um em cada manual (com diferentes distâncias entre a cravelha e o ponto de acção do plectro

---

<sup>98</sup> As dúvidas relativamente a questões de performance de obras no séc. XVIII não são exclusivas a C. Ph. E. Bach; também há dúvidas se obras de outros compositores foram ou não interpretadas nas cortes em que esses compositores trabalhavam e há também dúvidas se essas obras foram interpretadas pelo próprio compositor ou por outro músico. Um exemplo deste tipo de dúvidas prende-se com as Sonatas para instrumento de tecla de Domenico Scarlatti: as suas sonatas terão sido tocadas na corte Espanhola?; por quem?; pelo próprio D. Scarlatti? Ver D. Sutcliffe – *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, 2003.

sobre a corda, o que permite timbres diferentes), e ainda um registo de 4' no primeiro manual; não tem alaúde e os plectros utilizados durante o séc. XVIII provavelmente terão sido em pena – os plectros em couro estão associados à escola francesa, nomeadamente a Pascal Taskin. Anneke Uittenbosch gravou em 1983 para a editora Etcetera, com reedição em CD em 2001, as Sonatas Prussianas num cravo de dois manuais construído por Ketil Haugsand em 1973 segundo um cravo de J. D. Dulcken<sup>99</sup>. E, em 2005, a Teldec reeditou (a primeira edição é de 1979; a edição em CD é de 1992) as Sonatas Prussianas interpretadas em 1978-9 por Bob Van Asperan num cravo de dois teclados segundo um cravo de J. D. Dulcken de 1745. Aline Zylberajch, interpretou as Sonatas Prussianas para a editora Ligia Digital Lidi em 1995 mais uma vez em cravo, construído por Bruce Kennedy segundo Ch. Zell. John Henry Van der Meer estudou a obra para instrumentos de tecla de C. Ph. E. Bach e defende que as Sonatas Prussianas foram escritas para cravo (Van der Meer 1978:172). Mas, na minha opinião, as características do pianoforte e do cravo na década de 1740 poderão colocá-los numa situação de igualdade quanto à interpretação das Sonatas Prussianas. Os mecanismos de acção do cravo e do pianoforte contribuem significativamente para as sonoridades diferentes entre os dois instrumentos (Kong 1986:31). O timbre do cravo está associado ao início imediato, assim que o plectro belisca a corda, e à evolução de parciais agudos; e, o timbre do piano está associado à fundamental e a parciais mais graves produzidos pela acção do martelo (Kong 1986:31). A “decadência” do som, isto é, a forma como evoluem os seus parciais após o ataque, característica quer do pianoforte quer do cravo resultou na criação de idiomas musicais distintos (Kong 1986:32). A ornamentação, as notas repetidas e as passagens harpejadas tão frequentes no cravo reflectem a necessidade de sustentar o som. No piano essa necessidade é claramente, em muitas situações, suprida pelo pedal. Mas, no início da década de 1740, o pianoforte ainda não era o instrumento corrente nas interpretações em público. Por um lado, as advertências de C. Ph. E. Bach no *Versuch* salientam as limitações do pianoforte vários anos após a publicação das Sonatas Prussianas; por outro lado, a linguagem musical presente nas Sonatas Prussianas é complexa quer do ponto de vista rítmico quer melódico ou harmónico; e, no conjunto, as sonatas são tecnicamente muito exigentes. Provavelmente o compositor não terá pensado no pianoforte, um instrumento cuja mecânica e cuja

---

<sup>99</sup> Construtor flamengo de origem alemã.

técnica de interpretação e de composição estava ainda numa fase inicial do seu desenvolvimento, quando escreveu as Sonatas Prussianas.

Até ao momento não encontrei discografia das Sonatas Prussianas em pianoforte. Mas, a editora Genuin publicou em 2008 as Sonatas Prussianas interpretadas por Ana-Marija Markovina em piano moderno. É uma interpretação convincente e adapta com sensibilidade a interpretação das Sonatas Prussianas a um instrumento moderno. O piano traz algumas limitações a nível tímbrico e até ao nível da resposta da acção dos martelos que possivelmente estarão na base de algumas decisões interpretativas como por exemplo a execução de alguns trilos com nota real. Estes trilos deveriam ser interpretados com a nota superior e surgem com a nota superior nas várias gravações em cravo e na gravação com clavicórdio. Mas, atendendo às diferentes acções mecânicas dos diferentes instrumentos e à dificuldade em articular certos trilos no piano moderno, é perfeitamente compreensível o sacrifício da execução da nota superior em função do bem maior que é a fluência do discurso musical.

Atendendo a que o artigo de S. Germann foi publicado em 1985 e que até a essa data pouca atenção tinha sido dada aos dois instrumentos no Palácio Charlottenburg, não é de estranhar que as gravações das Sonatas Prussianas de Anneke Uittenbosch (1983) e de Bob Van Asperan (1979) tenham sido efectuadas em instrumentos segundo J. D. Dulcken. Este foi um construtor particularmente conceituado e que, apesar da sua origem alemã, no séc. XVIII, ampliou e com certeza terá contribuído com um cunho pessoal para o desenvolvimento da apreciada escola de construção de cravos flamengos do séc. XVII. Por isso, à luz dos conhecimentos da época em que estas duas gravações foram efectuadas, a selecção de um modelo J. D. Dulcken é perfeitamente compreensível. Já a selecção de um clavicórdio modelo saxão de cerca de 1770 por parte de M. Spányi em 1998 poderá, eventualmente, estar sujeita a discussão uma vez que as características deste instrumento poderão não reflectir os clavicórdios do período em que as Sonatas Prussianas foram publicadas. No entanto, as Sonatas Prussianas soam de forma convincente nesse instrumento. E, por outro lado, Spányi propôs-se gravar toda a obra para instrumentos de tecla de C. Ph. E. Bach e, no sentido de cobrir todo o período produtivo do compositor, este será certamente um instrumento versátil e adaptável a todo o repertório.

A selecção do instrumento para interpretar as Sonatas Prussianas implica, então, decidir não só o tipo de instrumento – clavicórdio, cravo ou pianoforte – como também decidir o modelo. Como referi acima, na minha opinião, o clavicórdio, independentemente do modelo, será o instrumento menos adequado à interpretação pública das Sonatas Prussianas.

No *Versuch*, C. Ph. E. Bach refere a dificuldade em controlar a dinâmica especialmente durante a execução de ornamentos como o *Halber* ou *Prall-Triller*, que surgem repetidamente ao longo das Sonatas Prussianas, no pianoforte (Bach 1753:84). A execução do *Halber* ou *Prall-Triller* deve ter um carácter de “*diminuendo*”, ou seja, este ornamento deve ter um volume sonoro inferior à nota que o antecede. Mas, a sua execução requer pressão e no pianoforte, mesmo sendo executado por intérpretes com prática intensa ao pianoforte, há aumento do volume sonoro (Bach 1753:84). Uma vez que as Sonatas Prussianas contêm numerosos exemplos de *Halber* ou *Prall-Triller*, o pianoforte provavelmente não terá sido o instrumento que C. Ph. E. Bach tinha em mente quando escreveu esta obra.

Contrariamente ao pianoforte, a técnica de interpretação e de composição para cravo estavam perfeitamente estabelecidas na década de 1740 e eram não só conhecidas, mas dominadas por intérpretes e compositores. Pelo que defendo que C. Ph. E. Bach escreveu as Sonatas Prussianas especificamente para cravo. No entanto, a variedade de modelos de cravos – que se traduz em diferenças, por exemplo, no número de manuais, número e tipo de registos, timbres, âmbitos – é enorme.

Saliento que a discussão que se segue refere-se à interpretação das Sonatas Prussianas na corte do rei Friedrich II a quem as sonatas são dedicadas. Por esse motivo privilegio na discussão os instrumentos de que se tem conhecimento terem sido propriedade de Friedrich II e que sobreviveram até à actualidade: pianofortes construídos por G. Silbermann datados de 1746 e 1749 e cravos atribuídos a M. Mietke datados de cerca de 1710. Relativamente à interpretação das Sonatas Prussianas fora da corte de Friedrich II, tanto pelo próprio C. Ph. E. Bach como por músicos profissionais e ou amadores que adquiriram a publicação setecentista das Sonatas Prussianas ou tiveram acesso a uma cópia desta obra, a tentativa de definir o instrumento em que as interpretações desta obra a partir do início da década de 1740 poderão ter ocorrido, dada a multiplicidade de instrumentos de tecla e as suas características, e dados os diferentes

contextos para a sua interpretação em público: aristocrático, alta burguesia, doméstico, concertos públicos, ou outros; muito provavelmente será inconclusiva. Possivelmente a nível da interpretação das Sonatas Prussianas fora da corte de Friedrich II, a indicação *Sei Sonate per Cembalo*, indicação esta que pode ser entendida como uma designação genérica para os instrumentos de tecla, clavicórdio, cravo ou pianoforte, poderá reflectir uma atitude prática da parte de C. Ph. E. Bach e uma tentativa de não limitar os potenciais interessados na aquisição da sua primeira obra publicada ao universo de músicos, profissionais ou amadores, que possuíssem um instrumento de tecla específico mas sim alargar o âmbito de utilidade da sua obra a todos os intérpretes de instrumentos de tecla.

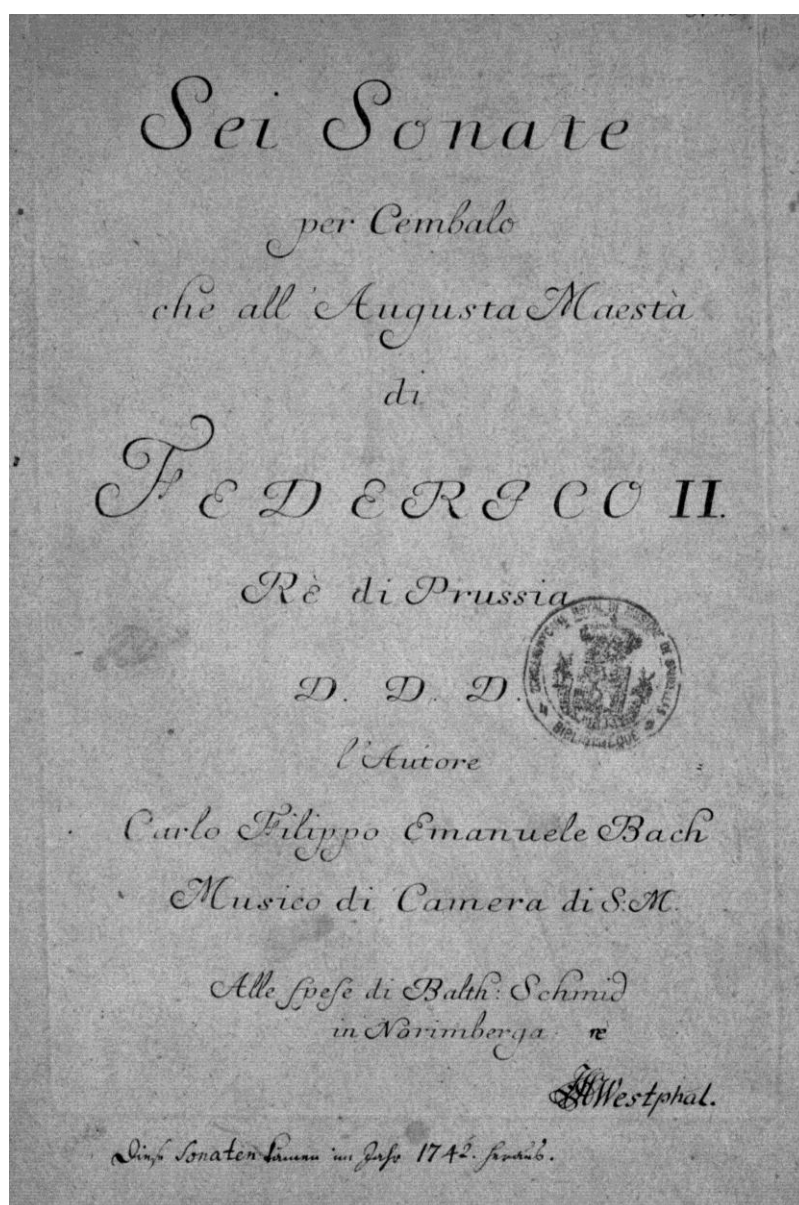


Figura Nº 1 – Sonatas Prussianas – a publicação de 1742.

Considerando então o espólio de Friedrich II de que há conhecimento e que sobreviveu até hoje, o cravo de dois manuais atribuído a M. Mietke é o instrumento que considero mais adequado à interpretação das Sonatas Prussianas. Se de facto estas sonatas foram interpretadas aquando da sua publicação na presença do rei a quem foram dedicadas, certamente não foram interpretadas em clavicórdio, poderiam ter sido eventualmente interpretadas em pianoforte – um modelo de pianoforte ainda em fase inicial quando se considera a evolução que sofreu não só durante o séc. XVIII mas até aos nossos dias. Mas, considerando que os instrumentos construídos por G. Silbermann que pertenceram a Friedrich II que sobreviveram até hoje e que são datados de 1746 e de 1749; que está documentado um período de experiência na construção de pianofortes por parte de G. Silbermann a partir da década de 1730; estes instrumentos sobreviventes poderão não ser representativos dos pianofortes construídos por G. Silbermann no final da década de 1730 e no início da década de 1740. Adicionalmente, considerando os comentários de C. Ph. E. Bach respeitantes à interpretação de *Halber* ou *Prall-Triller* em pianofortes, numerosos nas Sonatas Prussianas, leva-me a concluir que este instrumento no início da década de 1740 provavelmente não seria o mais adequado para a interpretação desta obra. Muito provavelmente as Sonatas Prussianas, se tiverem sido interpretadas na presença de Friedrich II, a quem são dedicadas, terão sido executadas no instrumento com dois teclados atribuído a M. Mietke pertencente ao espólio de Friedrich II – um cravo plenamente desenvolvido que já não sofreu quaisquer alterações significativas nos anos que se seguiram e que se adequa perfeitamente à linguagem musical das Sonatas Prussianas, correspondendo totalmente às exigências técnicas e interpretativas deste repertório.

Não tenho conhecimento da existência de gravações deste repertório no cravo atribuído a M. Mietke nem em cópia deste instrumento, o que reforça a pertinência do registo sonoro da minha interpretação.

## Capítulo 4 : Diapasão e Temperamento

As questões relacionadas com o diapasão e os temperamentos da escala são fulcrais para a interpretação das obras musicais, a solo e especialmente para obras de música de câmara e orquestrais, em qualquer período da História da Música Ocidental. Neste capítulo abordo sucintamente questões relacionadas com o diapasão e temperamentos tendo como referência o objecto de estudo desta dissertação, as Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach.

### *Diapasão*

O conceito do diapasão envolve duas variáveis: o nome da nota – ex: Lá – e a frequência expressa quantitativamente em Hertz (Hz).

O diapasão “padrão” é uma convenção usada pelos músicos num dado período de tempo e lugar (Haynes 1995:1). O objectivo do diapasão “padrão” é servir como referência e permitir a música em conjunto.

Vários autores que se debruçaram sobre a questão dos diapasões durante a evolução da História da Música Ocidental recorreram, para a realização dos seus trabalhos e investigações, a fontes variadas como tratados e obras teóricas, instrumentos da época que sobreviveram até aos dias de hoje, estudos acústicos ou exemplos musicais. Como resultado destas investigações foram descritos para o período compreendido entre meados do séc. XVI e meados do séc. XIX, numerosos diapasões em diferentes pontos da Europa (Haynes 1995:xiii). As ferramentas para afinação (*tuning forks*) parecem ter sido inventadas pelo músico inglês John Shore em 1711 (Karp 1999:164) e são úteis no estudo do diapasão.

Atendendo ao objecto de estudo desta dissertação discuto, em seguida, a problemática do diapasão apenas num ponto geográfico específico, Berlim, e num período de tempo também limitado, isto é a primeira metade e meados do séc. XVIII.

Músicos e teóricos a exercer a sua actividade em Berlim neste período deixaram algumas indicações relativamente a diapasões. J. J. Quantz refere no seu *Versuch* de 1752 que os diapasões pelos quais as orquestras afinavam variavam muito de região para região e também ao longo do tempo (Quantz 1752: 241; Mendel 1955:470). J. J. Quantz também refere a influência do diapasão baixo utilizado pelos franceses na Alemanha (Mendel 1955:470). J. F. Agricola traduziu para alemão o tratado de P. F. Tosi no qual este explica que o diapasão na Lombardia e especialmente em Veneza utilizado para afinar cravos e outros instrumentos era muito alto (Mendel 1955:469).

Relativamente aos instrumentos associados a músicos da corte de Friedrich II ou de construtores de instrumentos activos no norte da Alemanha, que chegaram até aos dias de hoje, como órgãos, cravos, pianofortes e flautas, é necessário referir que se encontram vários diapasões. Por exemplo, as diferenças no comprimento dos tubos dos órgãos construídos por membros da família Silbermann são demonstrativos dessa variabilidade nos diapasões. O diapasão dos órgãos construídos por Andreas Silbermann variava entre meio-tom acima e um tom abaixo do Lá 440 Hz (Fritsch 2001<sup>2</sup>:383). Os órgãos da oficina de Gottfried Silbermann foram afinados com Lá 460 Hz, 465 Hz e até mesmo mais altos; e, mais tarde durante a sua carreira construiu instrumentos com diapasão Lá 410 Hz e Lá 414 Hz (Fritsch 2001<sup>2</sup>:384-5). Por outro lado, todos os instrumentos de tecla e cordas, nomeadamente cravos, clavicórdios e pianofortes construídos pelos elementos da família Silbermann de que se tem conhecimento, estavam afinados com um diapasão Lá cerca de 415 Hz com a excepção de um cravo de Andrea Silbermann (Lá cerca de 392 Hz) e de dois pianofortes de Gottfried Silbermann (transpositores Lá cerca de 415/392 Hz) (Fritsch 2001<sup>2</sup>:384-5).

J. J. Quantz construiu várias flautas a partir de 1739 (Powell e Lasocki 1995:20) – J. J. Quantz entrou ao serviço de Friedrich II, de forma permanente, em 1741. As suas flautas estavam afinadas num temperamento com muitas 5<sup>as</sup> “usáveis”, sendo a mais favorável Mib-Sib (Oleskiewicz 2000:201-20) e com um diapasão baixo (Powell e Lasocki 1995:18), de Lá cerca de 386 Hz a Lá 414 HZ (Oleskiewicz 2000:201-20).

Relativamente aos cravos atribuídos a M. Mietke que se encontram em Berlim não há certezas relativamente ao diapasão dos instrumentos (Haynes 1995:237). W. Dowd sugeriu que o cravo branco, com um manual, teria tido originalmente o diapasão Lá 415 Hz (Boalch 1995:506); e, o cravo preto com dois manuais teria um diapasão

mais baixo, Lá 395-400 Hz (Boalch 1995:507). Provavelmente antes de 1750 (Germann 1985:132) os dois instrumentos sofreram alterações no sentido de adicionar teclas e cordas sem alteração da caixa: o teclado do cravo branco foi deslocado uma “coluna” de cordas (8’ e respectivo 8’’) em direcção ao baixo e os teclados do cravo preto duas “colunas” (Germann 1985:146). De acordo com S. Germann, as alterações nas extensões dos cravos poderão ter sido sugeridas pelos músicos da corte, possivelmente J. J. Quantz ou o próprio C. Ph. E. Bach, assim como a alteração do diapasão do cravo preto para Lá 415 Hz (Germann 1985:136).

Apesar da incerteza relativamente ao diapasão do cravo preto atribuído a M. Mietke, e atendendo ao diapasão dos órgãos, dos pianofortes (espólio do Rei Friedrich II e com os quais C. Ph. E. Bach contactou) e do clavicórdio (na posse do compositor durante cerca de 50 anos) da oficina de G. Silbermann; ao diapasão das flautas de J. J. Quantz; e ao diapasão do cravo branco atribuído a M. Mietke, o diapasão que proponho e utilizo na minha interpretação das Sonatas Prussianas é Lá 415 Hz.

## ***Temperamentos***

Desde há vários séculos, teóricos – como por exemplo Zarlino (1558 e 1571) e Mersenne (1635-6) (Lindley 1980:167) – têm-se dedicado a procurar esquemas matemáticos para temperar a escala (Hall 1973:276; Lindley 2001<sup>2</sup>:248). Temperar a escala reflecte as diferentes possibilidades na organização interna dos 12 sons compreendidos entre uma 8<sup>a</sup>. Como se verificam incompatibilidades entre as diferentes consonâncias (Gaínza 1992:75), temperar é uma solução para essas incompatibilidades e implica variar ligeiramente a afinação de alguns intervalos, em especial as quintas, para obter, por exemplo, terceiras aceitáveis – temperamentos mesotónicos – ou, eliminar a quinta do lobo – temperamentos irregulares e igual (Gaínza 1992:10).

Os temperamentos podem ser regulares, caso em que as notas podem ser agrupadas numa série contínua de intervalos de quintas iguais – temperamento igual – ou ter apenas uma quinta diferente e o ciclo das quintas não fechar; ou podem ser irregulares, caso em que pelo menos dois dos intervalos de quintas são diferentes dos restantes (Gaínza 1992:12).

A maioria dos instrumentos de tecla impõe um temperamento específico, uma vez que não têm flexibilidade momentânea e imediata na afinação de uma nota (Lindley 2001<sup>2</sup>:248). Sendo esta situação aplicável aos principais instrumentos de tecla no séc. XVIII, o cravo, o clavicórdio, o pianoforte e o órgão<sup>100</sup>, saliento que a discussão que se segue tem como referência a problemática do temperamento no norte da Alemanha no séc. XVIII e mais especificamente: C. Ph. E. Bach.

Mas antes de discutir a problemática do temperamento no norte da Alemanha no séc. XVIII é necessário referir que a questão dos temperamentos ao longo da História da Música Ocidental tem sido estudada por diversos autores e há várias questões a ter em conta:

- Em primeiro lugar, a interpretação de tratados teóricos históricos relativamente a afinações e temperamentos apresenta dificuldades (Lindley 2001<sup>2</sup>:261);
- Em segundo lugar, entre os autores que se dedicaram à problemática dos temperamentos durante os sécs. XVI, XVII e XVIII, encontram-se matemáticos e músicos (Lindley 2001<sup>2</sup>:261-2). Se por um lado, os músicos apesar de mais sensíveis para pequenas diferenças entre as afinações, não tinham conhecimentos matemáticos suficientes para as descrever quantitativa e inequivocamente (saliento que os cálculos matemáticos descritos na literatura da época por autores com conhecimentos de matemática são muito complexos) (Lindley 2001<sup>2</sup>:262); por outro lado, aos matemáticos poderia faltar a sensibilidade para se aperceberem das nuances nas diferentes afinações (por exemplo a nível dos batimentos) (Lindley 2001<sup>2</sup>:261);
- Em terceiro lugar, frequentemente os teóricos do séc. XVIII falharam nos cálculos para distinguir entre coma Pitagórico e Sintónico<sup>101</sup> (Lindley 2001<sup>2</sup>:262).

---

<sup>100</sup> As questões relativas à afinação dos instrumentos de tecla não são exclusivas dos instrumentos de tecla do séc. XVIII; também no séc. XIX e posteriormente, a afinação, em especial do piano, continua a ser debatida. Ver Wesley S. B. Woolhouse – *Essay on Musical Intervals, Harmonies, and the Temperament of the Musical Scale*, 1835. Ver Wesley S. B. Woolhouse – *Treatise on Musical Intervals, Temperament, and the Elementary Principles of Music*, 1890. Ver Anita Sullivan – *The Seventh Dragon: The Reiddle of Equal Temperament*, 2005<sup>2</sup>, 1985<sup>1</sup>.

<sup>101</sup> O coma Pitagórico é a diferença entre seis tons maiores e a oitava, c24 cents. O coma Sintónico é a diferença entre quatro quintas puras e a terceira maior, c22 cents. Ver J. J. G. Gaínza – *Afinacion y Temperamento en la Musica Occidental*, 1992.

Em conclusão, as descrições históricas das afinações baseiam-se em duas abordagens: na audição de batimentos ou em complexos cálculos matemáticos<sup>102</sup>. Apesar destas dificuldades, e passando à problemática do temperamento no séc. XVIII, M. Lindley que investigou extensamente esta questão, sugere que durante o século XVIII ocorreu gradualmente a transição da utilização do temperamento mesotónico para temperamentos irregulares e destes temperamentos para o temperamento igual (Lindley 1999:176). Mas, a afinação mais característica durante o séc. XVIII parece ter sido um temperamento irregular sem 5<sup>a</sup> do lobo com as 3<sup>as</sup> na escala de Dó maior menos temperadas que as outras (Lindley 2001<sup>2</sup>:255). Podem encontrar-se particularidades regionais: por exemplo, foi sugerido que em França, durante o séc. XVIII, era comum que as 5<sup>as</sup> do final do ciclo de 5<sup>as</sup> seriam temperadas ligeiramente maiores que as 5<sup>as</sup> puras e isso resultaria em diferenças mais pronunciadas entre os intervalos de 3<sup>as</sup> (Lindley 2001<sup>2</sup>:256) e há evidências que no início do séc. XIX em Inglaterra eram usados temperamentos irregulares com 5<sup>a</sup> do lobo (Lindley 1999:177). Mas as investigações sobre as afinações na Alemanha durante o séc. XVIII sugerem que as 5<sup>as</sup> entre as notas naturais são mais temperadas do que as 5<sup>as</sup> entre notas alteradas, tendendo estas últimas para 5<sup>as</sup> puras (Lindley 2001<sup>2</sup>:256).

Considerando a área geográfica da Alemanha, durante o final do séc. XVII e o princípio do séc. XVIII, vários teóricos alemães, incluindo A. Werckmeister, J. G. Meckenheuser, J. G. Neidhardt, G. A. Sorge e J. Matheson, debruçaram-se sobre a questão do temperamento, incluindo o temperamento igual. Em seguida apresento alguns exemplos de publicações desses autores no período entre o final do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII sobre os sistemas de afinação e que testemunham a preocupação pela forma como é feita a divisão do intervalo de 8<sup>a</sup> em 12 sons nos instrumentos que não têm a possibilidade de alterar a afinação durante a performance, como é o caso dos instrumentos de tecla. Saliento que apesar do volume de publicações sobre sistemas de afinação e das várias e diferentes propostas de temperamentos apresentadas por autores da época, tal como Richard Troeger afirma, é difícil ou até mesmo impossível ter a certeza se alguns temperamentos descritos na literatura do séc. XVII e séc. XVIII realmente entraram na prática musical da época (Troeger 1987:209).

---

<sup>102</sup> Para uma discussão mais aprofundada dos complexos cálculos matemáticos utilizados para temperar a oitava, ver J. M. Barbour – *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, 1951 e T. Donahue – *A Guide to Musical Temperament*, 2005.

A. Werckmeister publicou, por exemplo:

- 1681 – *Orgel-Probe*, Frankfurt e Leipzig, Theodor Philipp Calvisius;
- 1687 – *Musicae Mathematicae Hodegus Curious*, Quedlinburg;
- 1691 – *Musicalische Temperatur*, Frankfurt e Leipzig, Theodor Philipp Calvisius;
- 1697 – *Hypomnemata Musica*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius;
- 1698 – “Kurzer Unterricht und Zugabe, wie man ein Clavier stimmen und wohl temperieren könne”, *Die nothwendigsten Anmerckungen and Regeln, wie der Bassus Continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*, Aschersleben;
- 1700 – *Cribum Musicum, oder musicalisches Sieb*, Quedlinburg e Leipzig, Theodor Philipp Calvisius;
- 1702 – *Harmonologia musica*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius;
- 1707 – *Musicalische Paradoxal-Discurde*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

J. G. Meckenheuser publicou por exemplo:

- 1727 – *Die sogenannte: Allerneuste, musicalische Temperatur*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

J. G. Neidhardt publicou por exemplo:

- 1706 – *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi*, Jena, Johann Bielckan;
- 1724 – *Sectio Canonis Harmonici, zur völligen Richtigkeit der Generum Modulandi*, Königsberg, Ch. G. Eckarts;
- 1732 – *Gäntzlich erschöpfte, mathematische Abtheilung des diatonischen-chromatischen, temperirten Canonis Monochordi*, Königsberg, Blood.

G. A. Sorge publicou por exemplo:

- 1744 – *Anweisung zur Stimmung und Temperatur*, Hamburg, Gedruckt mit Piscators schriften;
- 1758 – *Anweisung Claviere und Orgeln behörig zu temperiren und zu stimmen*, Leipzig e Lobenstein, G. A. Sorge e G. F. Authenrieth

Estes exemplos de publicações entre o período da década de 1680 e da década de 1750, um longo período de tempo que engloba o período de composição e publicação do objecto de estudo desta dissertação, testemunham as diferentes propostas e soluções para a divisão da 8ª em 12 sons dos vários autores e demonstram a pluralidade de visões sobre as questões relacionadas com o temperamento. Alguns teóricos alemães defendiam que um bom temperamento é aquele que harmonicamente resulta nas vinte e quatro tonalidades maiores e menores, o que inclui o temperamento igual (Lindley 2001<sup>2</sup>:256). Outros teóricos, no entanto, consideraram o temperamento igual como sendo menos bom que os temperamentos irregulares (Lindley 2001<sup>2</sup>:256). No temperamento igual todas as tonalidades têm o mesmo carácter expressivo (Gaínza 1992:120). Contrariamente ao actual conceito de temperamento igual, baseado num ciclo de doze 5<sup>as</sup> idênticas, com a oitava dividida em doze meio tons iguais, com as 3<sup>as</sup> e as 6<sup>as</sup> mais uniformemente temperadas que as 4<sup>as</sup> e as 5<sup>as</sup>, a designação “temperamento igual” durante o séc. XVIII poderia significar um ciclo de doze 5<sup>as</sup> boas, com significativas nuances entre as várias tonalidades (Lindley 2001<sup>2</sup>a:275-6). A. Werckmeister, J. G. Neidhardt e G. A. Sorge por exemplo propuseram sistemas de afinação próximos do temperamento igual mas retendo diferenças entre as várias tonalidades; as diferenças entre as várias propostas destes autores residem nas soluções para a distribuição do coma entre os intervalos de 5<sup>a</sup> (Poletti 2006:118-9) e consequente repercussão sobre os intervalos de 4<sup>as</sup>/5<sup>as</sup> e 3<sup>as</sup>/6<sup>as</sup>.

Na sequência das várias publicações sobre o assunto – o temperamento igual foi discutido por Werckmeister (1702 e 1709), Neidhardt (1706 e 1724), Mattheson (1719 e 1731) e Sorge (1746) – F. W. Marpurg<sup>103</sup>, após analisar vários esquemas de afinação, reconheceu que há apenas um temperamento igual e incontáveis tipos de temperamentos

---

<sup>103</sup> F. W. Marpurg publicou por exemplo: 1776 – *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau; 1790 – *Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere auf Bequemste mitzutheilen*, Berlin

irregulares (Lindley 2001<sup>2</sup>:259). Por isso, aparentemente em meados do séc. XVIII há consciência de que os instrumentos de tecla podem ser afinados num temperamento com doze 5<sup>as</sup> iguais e com o mesmo carácter em todas as tonalidades, o actual temperamento igual.

Mas, na prática musical, a afinação mais característica durante o séc. XVIII, como referi anteriormente, provavelmente seria, então, um temperamento irregular sem 5<sup>a</sup> do lobo e com as 3<sup>as</sup> na escala de Dó maior menos temperadas que as outras (Donahue 2005:112; Lindley 2001<sup>2</sup>:255). O grau e padrão exacto das diferenças na afinação do ciclo das 5<sup>as</sup> que se traduzem em diferentes características afectivas para cada tonalidade podiam variar em função do gosto pessoal e das circunstâncias (Lindley 2001<sup>2</sup>:255). O resultado dos temperamentos irregulares é então a individualidade de cada tonalidade: cada tonalidade tem um carácter diferente e a mudança de tonalidade leva a uma mudança de sonoridade destinada a explorar os diferentes “afectos” (Gaínza 1992:128). Como exemplo da variedade de temperamentos na prática musical do norte da Alemanha no séc. XVIII, temos as afinações dos tubos dos órgãos: apesar dos órgãos construídos por Andreas Silbermann terem sido afinados num temperamento próximo do temperamento igual (Fritsch 2001<sup>2</sup>:383), os órgãos da oficina de Gottfried Silbermann (1683-1753) foram afinados com um temperamento mesotónico (Fritsch 2001<sup>2</sup>:385) – esta afinação de G. Silbermann representa a prática mais conservadora da sua época (Barbour 1951:9-10).

Relativamente ao pai de C. Ph. E. Bach, não há evidências de que J. S. Bach usasse um esquema matemático para afinar os seus instrumentos (Lindley 1985:722). Por outro lado, a tradicional identificação de *Das wohltemperirte Clavier* de J. S. Bach com o temperamento igual que vigorou desde o final do séc. XVIII, foi questionada em meados do séc. XX por J. M. Barbour (Barbour 1947:69). Apesar de haver autores que continuam a defender o temperamento igual para a interpretação desta obra (Rasch 1985:293); outros defendem que não há evidências de que o título da obra esteja associado a um temperamento específico (Gaínza 1992:129); mas que o bom «temperamento» que pressupõe *Das wohltemperirte Clavier* será um temperamento no qual todas as tonalidades poderiam ser tocadas, apesar de as tonalidades com menos alterações “soarem melhor” do que as tonalidades com muitos sustenidos ou bemóis. Por outro lado, J. S. Bach usou um conjunto seleccionado de tonalidades no total das

suas obras, com a exceção de *Das wohltemperirte Clavier* (Barbour 1947:79). Isto poderá ter resultado das restrições implícitas aos temperamentos “não iguais” (Barbour 1947:79). Paralelamente às conclusões relativamente ao temperamento utilizado por J. S. Bach para afinar instrumentos de tecla efectuadas por vários investigadores, as declarações proferidas por Altnikol, genro de J. S. Bach, em 1753, de que o temperamento utilizado por J. S. Bach seguia as indicações de Neidhardt<sup>104</sup> permitindo modular a qualquer tom (Lindley 1985:721) faz supor que J. S. Bach afinaria os seus instrumentos num temperamento irregular. Há autores que propõem que vários dos prelúdios de *Das wohltemperirte Clavier* terão inicialmente sido compostos noutras tonalidades mais habituais e posteriormente transpostos (Barbour 1947:79-80). J. M. Barbour também defende que as *Clavier Fantasien* de G. Ph. Telemann resultam melhor num temperamento irregular comum no séc. XVIII em vez do temperamento igual (Barbour 1947:76). Alguns autores setecentistas reforçam esta posição, como por exemplo, J. Ph. Kirnberger que em 1771 declarou no *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* a sua preferência pelos temperamentos “não iguais” em detrimento do temperamento igual (Mekeel 1960:181). Para J. Ph. Kirnberger o temperamento igual apresenta apenas dois caracteres: o modo menor e o modo maior (Mekeel 1960:181). Alguns autores defendem que se em meados do séc. XVIII foi usado temperamento igual, as obras de C. Ph. E. Bach seriam as principais candidatas a serem interpretadas neste temperamento (Donahue 2005:114; Lindley 2001<sup>2</sup>:258).

Após uma breve alusão à prática de afinações no norte da Alemanha no séc. XVIII, com especial enfoque em instrumentos de tecla, debruço-me agora sobre a posição de C. Ph. E. Bach. O compositor deixou escassas indicações no *Versuch* relativamente à afinação dos instrumentos. Ele recomenda testar as 3<sup>as</sup> maiores e menores enquanto se afina as 5<sup>as</sup> e as 4<sup>as</sup>, devendo-se diminuir ligeiramente as 5<sup>as</sup>, sem que auditivamente seja muito perceptível, para que se possa tocar nos 24 tons (Bach 1753:10). As indicações de C. Ph. E. Bach no *Versuch* permitem que algumas 5<sup>as</sup> não sejam temperadas, o que possivelmente leva a um temperamento irregular (Lindley 2001<sup>2</sup>:258). Por outro lado, pela pequena importância atribuída à afinação dos instrumentos na totalidade do *Versuch* (apenas um parágrafo), pelo menos no momento em que C. Ph. E. Bach escreveu o *Versuch*, ele não seria particularmente dogmático relativamente à selecção de um temperamento específico e provavelmente um

---

<sup>104</sup> Neidhardt propôs três temperamentos irregulares em publicações de 1724 e 1732.

temperamento irregular que resultasse nos 24 tons seria aceitável. Apesar de F. W. Marpurg apresentar C. Ph. E. Bach como um partidário do temperamento igual, J. Ph. Kirnberger opõe-se e diz que C. Ph. E. Bach era completamente contrário à aplicação do temperamento igual (Barbour 1947:68) e considerando o parágrafo publicado no *Versuch* é difícil atribuir a preferência por um temperamento, igual ou irregular, a C. Ph. E. Bach.

Relativamente às Sonatas Prussianas, com excepção do segundo andamento da primeira Sonata, as tonalidades dos andamentos lentos são as relativas das tonalidades dos andamentos rápidos das sonatas. Uma vez que esta excepção ocorre num andamento muito expressivo, com um forte estilo vocal e dominado pelas transições entre recitativo e, subentende-se, arioso; um temperamento irregular incutirá um carácter próprio ao andamento. Por este motivo, sugiro um temperamento irregular para a interpretação desta coleção de sonatas. Mas entre os vários temperamentos possíveis, como por exemplo temperamentos propostos por A. Werckmeister que permitem tocar em todas as tonalidades (Kellner e Meyer 1994: 285; Rasch 1985:294) e não têm 5ª do lobo (Lindley 2001<sup>2</sup>:262), qual ou quais se adequam à interpretação das Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach? Os temperamentos propostos por Werckmeister em 1681 ou por Neidhardt em 1724-32 são satisfatórios nos 24 tons e poderão ser considerados como hipóteses para a interpretação das Sonatas Prussianas.

Nas últimas décadas têm surgido estudos em que os intervalos melódicos e as alturas dos sons são objectivamente medidos (Hall 1973:288; Ornoy 2006:233), os temperamentos usados pelos intérpretes são dessa forma extrapolados e os desvios aos temperamentos (excepto instrumentos de tecla – a afinação não é controlada pelo intérprete durante a execução musical) são registados. A Dissertação de Doutoramento de Eitan Ornoy lida com várias questões na área da prática performativa, incluindo o temperamento usado pelos músicos e os pontuais desvios ao temperamento no decurso da interpretação (em registo áudio) de uma dada obra (Ornoy 2002:pv). Ornoy tem publicado vários artigos dedicados à mesma problemática (Ornoy 2006:233-47; Ornoy 2007:37-76; Ornoy 2008:2-14). A actual tecnologia permite um rigor na afinação (antes da execução, por exemplo nos instrumentos de tecla, e também após a execução através dos registos sonoros) que não tem paralelo no séc. XVIII. De facto no séc. XVIII os músicos dependiam inteiramente do seu ouvido para afinar o Lá de acordo com o

diapasão e para temperar a escala. No caso dos instrumentos de tecla, havia, tal como há hoje em dia nos instrumentos que são construídos segundo um modelo histórico, necessidade de afinar com frequência. Afinar antes de uma apresentação em público, de um ensaio ou até mesmo antes do estudo individual. Por isso, na minha opinião o temperamento utilizado nos instrumentos de tecla na prática musical do séc. XVIII depende inteiramente da capacidade auditiva de quem afina. E, como por experiência, sei que perceber e distinguir diferenças de 1 ou 2 cents é muito difícil, acredito que o resultado do temperamento da escala efectuado exclusivamente por capacidade auditiva inclui uma multiplicidade de soluções aproximadas e utilizáveis mas que na prática do dia-a-dia provavelmente serão pouco reproduzíveis se as notas da escala forem medidas em cents com as actuais tecnologias.

Para a minha interpretação das Sonatas Prussianas em cravo selecionei o temperamento Werckmeister III (V – temperamento corrigido III) com as seguintes características: contém cinco 5<sup>as</sup> mais pequenas cerca de  $\frac{1}{4}$  de coma (Ré-Lá; Lá-Mi, Fá#-Dó#, Dó#-Sol# e Fá-Dó) e uma 5<sup>a</sup> maior cerca  $\frac{1}{4}$  de coma (Sol#-Ré#); as outras 5<sup>as</sup> são puras. Relativamente ao temperamento igual, o temperamento Werkmeister III tem quatro notas iguais, três notas com a diferença de dois cents, quatro notas com a diferença de quatro cents e uma nota com a diferença de oito cents (Barbour 1947:89). Optei pela apresentação do temperamento Werckmeister III na Tabela N°1 em diferença de cents relativamente ao temperamento igual porque esta forma de apresentação é independente do diapasão e por isso é aplicável a qualquer diapasão. Relativamente a outros temperamentos descritos por Werckmeister, como por exemplo Werckmeister I (tem 5<sup>as</sup> puras excepto Dó-Sol, Sol-Ré, Ré-Lá e Si-Fá# que são diminuídas em  $\frac{1}{4}$  de coma) e Werckmeister II (tem as 5<sup>as</sup> Dó-Sol, Ré-Lá, Mi-Si, Fá#-Dó# e Sib-Fá diminuídas em  $\frac{1}{3}$  de coma, as 5<sup>as</sup> Sol#-Ré# e Mib-Sib aumentadas em  $\frac{1}{3}$  de coma e as restantes 5<sup>as</sup> puras e por isso o próprio Werckmeister aconselhou o seu uso em obras cujas notas raramente são alteradas), o temperamento Werckmeister III é o mais próximo do temperamento igual. Comparando o temperamento Werckmeister III com outros temperamentos propostos por outros autores alemães no final do séc. XVII e séc. XVIII, apesar de outros temperamentos serem possíveis para a interpretação das Sonatas Prussianas, o temperamento Werckmeister III é um temperamento irregular mas próximo do temperamento igual e satisfatório para a interpretação das tonalidades dos andamentos das Sonatas Prussianas.

Selecionei, então, o temperamento Werckmeister III pelos seguintes motivos: em primeiro lugar é um temperamento irregular; em segundo os temperamentos irregulares provavelmente seriam predominantes nas afinações dos instrumentos de tecla durante o séc. XVIII; em terceiro, as declarações de C. Ph. E. Bach no *Versuch* relativamente à afinação dos instrumentos de tecla são sucintas e não permitem afirmar inequivocamente que C. Ph. E. Bach usa o temperamento igual ou qualquer outro temperamento; e, em quarto, este temperamento, apesar de irregular e de por isso conservar diferenças entre as tonalidades, aproxima-se do temperamento igual. Saliento que de acordo com Thomas Donahue, mesmo considerando os aspectos descritos anteriormente, a correlação exacta entre um temperamento específico e uma dada obra musical pode ser inatingível (Donahue 2005:116-7 e 120) e a selecção do temperamento pode ser vista como uma decisão interpretativa (Donahue 2005:117).

Nota	Werckmeister III (em cents)	Diferença em cents relativamente ao Temperamento Igual
Dó	0	0
Dó sustenido	96	- 4
Ré	204	+ 4
Mi bemol	300	0
Mi	396	- 4
Fá	504	+ 4
Fá sustenido	600	0
Sol	702	+ 2
Sol sustenido	792	- 8
Lá	900	0
Si bemol	1002	+ 2
Si	1098	- 2

Tabela Nº 1 – Diferenças em cents entre a afinação Werckmeister III e o temperamento igual.

## **Capítulo 5 : Liberdade Interpretativa – Reflexão Sobre Alguns Aspectos**

O presente capítulo reúne um conjunto de conceitos a nível da notação musical e sua interpretação que me parecem necessários para a compreensão desta dissertação. A notação musical tal como tem sido representada ao longo dos últimos séculos nas partituras de vários períodos da História da Música Ocidental, é simbólica e matemática; isto é, a duração das notas e das pausas é representada em termos de proporções aritméticas. A sinalética nos manuscritos e nas partituras impressas nem sempre representa o pretendido (Aldrich 1963:289). Isto é, podem ocorrer discrepâncias entre a notação rítmica e a prática performativa (Neumann 1981:307). De acordo com P. Aldrich, os símbolos são usados pelos compositores tendo em consideração as convenções da época; e, servem para lembrar o intérprete de padrões musicais e rítmicos com os quais o intérprete já está familiarizado (Aldrich 1963:289). Segundo informações provenientes de variadas fontes, no período da História da Música Ocidental em que o objecto de estudo desta dissertação se insere, a prática performativa não era necessariamente rigorosa relativamente à notação musical representada nas partituras pois admitia, por exemplo, a prática da ornamentação através de simbologia convencional e também ornamentação livre que incluía alterações rítmicas e alterações melódicas ao texto musical original. Também várias questões relacionadas com a execução musical<sup>105</sup> não estavam indicadas nas partituras e eram deixadas ao cuidado do intérprete (Aldrich 1950:3; Donington 1982:6-7; Kochevitsky 1996:37). O impacto performativo das alterações rítmicas e melódicas introduzidas pelos intérpretes pode ser significativo, justificando a pertinência deste capítulo.

### ***Pulsação***

A pulsação é um conceito rítmico básico (Newman 1995:23). O *tactus* é uma noção herdada do Período do Renascimento (originalmente resultou de uma técnica vocal laríngea para produzir um conjunto de notas rápidas; técnica essa que é possível

apenas a uma determinada velocidade / pulsação) e situa-se entre os 60 e 80 batimentos por minuto (Newman 1995:23). O *tactus* servia como termo de comparação e permitia caracterizar uma peça como sendo rápida (pulsação superior ao *tactus*) ou lenta (pulsação inferior ao *tactus*) (Newman 1995:23).

Termos como *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* e as respectivas modificações como por exemplo *Prestissimo* ou *Andantino* são indicações deixadas nas partituras pelo compositor com o intuito de ajudar o intérprete na decisão da pulsação de uma dada peça (Newman 1995:24). Tanto C. Ph. E. Bach como L. Mozart declararam nos respectivos *Versuchen* que as expressões italianas usadas para indicar a pulsação de uma dada peça baseiam-se não só no conteúdo geral da peça mas também nas notas ou passagens mais rápidas dessa mesma peça (Bach 1753:121; Mozart 1756:30). L. Mozart inclusivamente apresenta no seu *Versuch* uma extensa lista de termos técnicos musicais (Mozart 1756:48-52) relacionados com indicações de pulsação / velocidade, dinâmicas, entre outros. Durante o Período Barroco, diferentes autores ordenaram os termos em Língua Italiana que se referem à pulsação de uma dada peça (do mais lento para o mais rápido ou vice-versa) e curiosamente é variável a ordem com que os mesmos termos aparecem nas diferentes “listas”<sup>106</sup>. Consequentemente a indicação de pulsação sugerida por um termo em Língua Italiana no Período Barroco admitirá alguma variabilidade. Provavelmente, perante a variabilidade na pulsação de uma dada peça, C. Ph. E. Bach adverte o seguinte: os andamentos com indicação *allegro* não devem ser apressados e os andamentos com indicação *adagio* não devem ser arrastados (Bach 1753:121). Outras indicações como o tipo de dança: *giga*, *sarabanda*, *corante* ou *corrente* estão, também, associadas a convenções de pulsação. Mas, mesmo havendo uma indicação de dança deve ter-se em consideração que ao longo do Período Barroco, a mesma forma de dança pode subentender pulsações muito diferentes<sup>107</sup> (Donington 1973:247-8). A pulsação de uma dada peça no séc. XVIII está, também, como se verá em seguida, associada ao compasso dessa peça.

---

<sup>105</sup> Posteriormente, as partituras, por exemplo de compositores como J. Brahms ou R. Schumann, passam a conter mais informação que orienta e deixa menos margem para contributo pessoal por parte do intérprete para a performance dessas obras.

<sup>106</sup> R. Donington expõe as diferentes interpretações em termos de pulsação dos termos italianos como por exemplo *Allegro*, *Largo* ou *Adagio* (R. Donington usa o termo *time-words*) e as diferentes ordens em que estes termos, *time-words*, são colocados por vários autores do Período Barroco no seu livro *A Performer's Guide to Baroque Music*, publicado em 1973. Ver pág. 243.

<sup>107</sup> É o caso, por exemplo, da Sarabanda: no séc. XVII a Sarabanda é descrita por autores ingleses como sendo uma dança rápida e é entendida por autores franceses e também por J. S. Bach, através dos exemplos deixados nas Suites Francesas ou nas Suites Inglesas, como uma dança lenta.

## ***Métrica***

A métrica consiste na uniformidade dos acentos de uma dada peça (Newman 1995:24). Refere-se, então, à distribuição regular de sílabas longas e curtas ou seja de tempos fortes e fracos (Newman 1995:24). Apesar da distribuição dos tempos fortes e fracos nos compassos 2/2 e 2/4 ser semelhante, não é indiferente o compasso em que a peça está escrita; isto é, a peça com compasso 2/4 deve ser interpretada de forma mais leve (privilegiando *upbeats*) e / ou rápida (Newman 1995:24-5). Por outro lado, há vários exemplos de peças que não estão organizadas com alternância entre tempos fortes e fracos mas em unidades de dois compassos (Newman 1995:27-8 e 55).

## ***Compassos***

As indicações dos compassos estavam, durante o período Barroco, associadas a convenções. Compassos específicos como 2/4; 2/8 ou 2 (ou  $\phi$ ) estavam associados a interpretações específicas (Newman 1995:20). Alguns autores setecentistas como J. Mattheson queixavam-se do desleixo dos copistas na indicação do compasso: frequentemente os copistas escreviam c quando a intenção original do compositor era  $\phi$  (Newman 1995:20). De uma forma geral, as obras com compassos com denominador de valor mais baixo são musicalmente mais lentas e pesadas (*downbeat*) do que as obras com compassos com denominador de valor mais alto (Newman 1995:23-4). Isto é, as peças com compassos 2/2, 3/2 e 6/4 são geralmente mais lentas que as peças com compassos 2/4, 3/4 e 6/8. E as peças com compassos 3/8 e 6/16 são mais rápidas e vivas que as peças com os compassos mencionados anteriormente. Por isso, entende-se perfeitamente a queixa de J. Mattheson: não é indiferente escrever c ou  $\phi$  porque o primeiro significa um compasso 2/2, sendo a unidade de tempo / pulsação sentida à mínima, e o segundo um compasso 4/4, sendo a unidade de tempo / pulsação sentida à semínima. Uma dada indicação de compasso estava, então, associada não só a um padrão específico de acentuação / métrica como também a uma dada pulsação e a um determinado carácter (Newman 1995:29). L. Mozart refere no seu *Versuch* as características associadas a determinados compassos (Mozart 1756:27-9). No entanto,

os vários termos, geralmente em italiano, como por exemplo *Presto* ou *Adagio*, podem alterar a convenção associada ao compasso (Newman 1995:29). Convém salientar que a interpretação de uma determinada célula rítmica pode ser diferente consoante o compasso; por exemplo: claramente a célula rítmica semínima com ponto seguida por uma colcheia por sua vez seguida por uma semínima surte um determinado efeito num contexto dominado pelo compasso 3/4 e outro efeito num contexto de compasso composto como o compasso 6/4; a célula rítmica semínima com ponto seguida por uma colcheia num compasso 2/2 pode surtir um efeito diferente de num compasso 4/4. Por conseguinte a interpretação das figuras rítmicas de uma dada peça pode estar subjacente ao compasso indicado.

Após uma breve descrição sobre conceitos rítmicos básicos, passo à discussão das alterações à notação de uma determinada partitura que podem ocorrer durante a prática interpretativa tendo em consideração fontes históricas e publicações de investigadores contemporâneos que se dedicaram ao estudo da prática performativa setecentista.

### ***Alterações Rítmicas na Prática Interpretativa***

A prática de alterações rítmicas na interpretação de obras musicais durante o séc. XVIII, prática descrita por vários autores, poderá reflectir uma notação pouco rigorosa (Ferguson 1988<sup>2</sup>:86) ou ser algo mais? Perante uma determinada obra, as alterações rítmicas poderão ser aplicadas pelos intérpretes actuais após considerar vários aspectos, como por exemplo:

- O compositor e a sua familiaridade com as alterações rítmicas (Hefling 2001<sup>2</sup>:516);
- A notação original do compositor; uma vez que essa notação poderá ser contrária à introdução de alterações rítmicas (Hefling 2001<sup>2</sup>:516);
- A praticabilidade de alterações rítmicas no período em que a obra foi composta; uma vez que durante o séc. XVIII, as partituras completas eram

raras e os músicos eram dirigidos pelo primeiro violonista ou pelo intérprete de cravo (Hefling 2001<sup>2</sup>:516);

- O impacto estilístico e expressivo das alterações rítmicas (Hefling 2001<sup>2</sup>:516);
- A dedilhação, se não sugerida pelo próprio compositor pelo menos da autoria de um contemporâneo, por vezes indica claramente uma alternância de notas longas – notas curtas ou vice-versa<sup>108</sup> (Babitz 1952:555);
- Convenções<sup>109</sup> (Donington 1967:503; Newman 1992:169; Veihan 1979<sup>2</sup>:22).

As possibilidades de alterações rítmicas às figuras notadas numa partitura, considerando os aspectos que mencionei anteriormente, são um desafio, residem muitas vezes na imaginação e bom gosto do intérprete e dificilmente serão sistematizáveis. Citando R. Donington: “as regras e hábitos que governam as alterações rítmicas nunca foram claras ou consistentes para um dado local ou período de tempo, ainda menos considerando o Período Barroco como um todo. Mas, não eram meras opções arbitrárias” (Donington 1982:42). Dada a inconsistência das fontes históricas mencionei nesta dissertação algumas das mais comuns alterações rítmicas no séc. XVIII: em primeiro lugar a alternância de notas longas e notas curtas ou vice-versa – no contexto da aplicação de dedilhação que promove uma determinada articulação e efeito auditivo com favorecimento da duração de uma das notas de cada par de colcheias – em segundo lugar as notas *inégaes* na música francesa, sendo o grau de *inégalité* a aplicar em cada obra decidido pelo intérprete – a primeira colcheia de cada par de colcheias por grau conjunto tem a duração um pouco mais longa à custa da duração da segunda colcheia –

---

<sup>108</sup> Há exemplos de dedilhações que favorecem desigualdades rítmicas entre pares de notas escritos com a mesma figura rítmica de compositores dos sécs. XVI, XVII e XVIII como por exemplo: J. P. Sweelinck, G. Diruta, F. Couperin, H. Purcell, O. Gibbons, J. Bull e vários outros compositores ingleses virginalistas. Nessas dedilhações os dedos sucedem-se, por exemplo, 3 4 3 4 ou 2 1 2 1, sem haver passagens do polegar e as desigualdades rítmicas, nota longa – nota curta ou nota curta – nota longa, ocorrem naturalmente e são consequência dessas mesmas dedilhações.

<sup>109</sup> Vários autores desde o séc. XVI, como Tomás de Santa Maria, têm referido a prática de prolongar a duração da primeira colcheia em detrimento da duração da segunda colcheia de um par de colcheias. Na prática musical francesa dos sécs. XVII e XVIII, as notas *inégaes*, isto é, notas escritas com a mesma notação mas interpretadas de forma ritmicamente desigual, eram subentendidas. O grau de *inégalité* a aplicar numa determinada peça é decidido pelo intérprete (e poderá não ser necessariamente o mesmo do início ao fim como Anthony Newman sugeriu em 1992). As interpretações desiguais de notas com a mesma notação não são exclusivas da música francesa dos sécs. XVII e XVIII. Apesar da prática sistemática que se verificava em França das notas *inégaes*, as interpretações desiguais de notas com a

e por último a transformação do ritmo duas colcheias em colcheia com ponto semicolcheia no contexto de alteração ao ritmo numa prática de liberdade interpretativa e totalmente independente do conceito das notas *inégaies* da música francesa. Estes três pequenos exemplos corroborados tanto por autores setecentistas como também por autores contemporâneos mostram que na prática setecentista nem sempre a notação musical correspondia à interpretação realizada pelos músicos.

Um outro exemplo de uma alteração rítmica que pode reflectir uma notação pouco rigorosa é a variabilidade da interpretação da duração do ponto adjacente a uma nota numa obra do séc. XVIII<sup>110</sup>. Nos ritmos pontuados existe alternância entre notas longas e uma ou mais notas curtas. A designação “ritmos pontuados” resulta da adição do ponto às notas longas. No entanto, o ponto pode ser substituído por uma pausa ou ligadura (Hefling 2001<sup>2</sup>:515). As anacrusas também devem ser pontuadas e a sua duração deverá corresponder à duração das notas pontuadas que ocorrem durante a peça (Hefling 2001<sup>2</sup>:517). A nota pontuada pode ter três interpretações: pode ter a duração “aritmética” exacta conforme representado na partitura; pode ter uma duração maior (*overdotting*<sup>111</sup>) ou até mesmo menor (*underdotting*) que o “esperado” e consequentemente a nota ou grupo de notas que a sucedem podem ser mais rápidas, mais lentas ou exactamente o que está representado na partitura. Ou seja, durante o séc. XVIII, a notação rítmica das notas pontuadas tal como era escrita pelos compositores podia englobar diferentes interpretações. A principal questão que se coloca na interpretação dos ritmos pontuados é a duração da nota pontuada: mais ou menos acentuada? Em resposta a esta questão saliento que R. Donington afirma que na notação do Período Barroco a duração do ponto é variável (Donington 1963:375-6 e 1982:48) e

---

mesma notação também eram conhecidas noutros países. Conclui-se, então, que durante o séc. XVIII, os ritmos pontuados nem sempre eram notados.

<sup>110</sup> Há exemplos de ritmos pontuados em que a duração da nota pontuada tem sido interpretada de forma pouco acentuada (F. Couperin – *Pièces de Clavecin II, Ordre Huitième, Passacaille*) e há outros exemplos contemporâneos em que a duração da nota pontuada tem sido interpretada de forma muito acentuada (G. F. Haendel – *Suite G minor HWV 432, Ouverture*; J. Ph. Rameau – *L’Enharmonique*).

<sup>111</sup> Frederick Neumann refere-se à duração da nota pontuada no seu artigo “Facts and Fiction about Overdotting”, *The Musical Quarterly*, e assinala as seguintes situações: as evidências em França – os vários tratados seiscentistas e setecentistas franceses não descrevem o *overdotting*, mas indicam que o ponto acrescenta metade da duração da nota a que é aplicado (ver Neumann, 1977, pág. 158); as imprecisões de notação – por exemplo a quáterta semínima seguida de colcheia poderá ser substituída por colcheia com ponto semicolcheia (ver Neumann, 1977, pág. 165); sincronizações ocasionais – o ritmo colcheia com ponto semicolcheia deverá ser transformado em ternário se o contexto da obra estiver predominantemente em ritmo ternário (ver Neumann, 1977, pág. 168); a liberdade do intérprete – a variabilidade da duração do ponto permitiria ao intérprete decidir essa duração de acordo com as circunstâncias e a expressividade da peça (ver Neumann 1977, pág. 172); e, o *dobledotting* enquadrado no estilo galante alemão (ver Neumann, 1977, pág. 158 e pág. 177).

saliento também que o intérprete deverá ter em mente as seguintes convenções mencionadas por H. Ferguson em 1988 relativamente a ritmos pontuados (Ferguson 1988<sup>2</sup>:87):

- Nos contextos em que há preponderância do ritmo sobre a melodia, os ritmos pontuados tendem a ser mais acentuados (Ex: aberturas francesas);
- Nas cadências com a fórmula semínima com ponto e colcheia a anteceder a última nota, a semínima com ponto deverá ser ornamentada e a colcheia tornar-se-á uma semicolcheia;
- O ritmo: colcheia com ponto seguido por três fusas pode ser interpretado de várias formas, por exemplo: pode-se decidir pela preponderância da duração da colcheia e execução muito rápida das fusas (transformando-as em semifusas) ou, pelo contrário, pode-se optar por uma duração da colcheia menor (a colcheia com ponto interpretada como colcheia ligada a uma fusa) e execução de três fusas.

Nas restantes situações, o grau do ritmo pontuado poderá depender de factores variados como por exemplo: o afecto / carácter da obra musical ou o gosto do intérprete.

Relativamente aos ritmos pontuados, C. Ph. E. Bach parece estar perfeitamente dentro do que hoje em dia se considera a prática musical setecentista uma vez que admite que a notação musical pode não ser inteiramente rigorosa; no *Versuch* C. Ph. E. Bach declara que as notas curtas que sucedem notas pontuadas devem ser executadas mais curtas do que a duração que está notada (Bach 1753:127-8). No entanto, adverte para excepções a esta regra: nos andamentos lentos ou expressivos a execução de notas curtas após as notas pontuadas deve ser menos rápida que noutras situações; e, nos casos em que surgem simultaneamente ornamentos longos como trilos ou grupetos, as notas curtas devem ser menos rápidas do que se não houvesse ornamentos (Bach 1753:128). Ou seja, aparentemente para C. Ph. E. Bach, a liberdade interpretativa de um solista perante um ritmo pontuado inclui o *overdotting*, o *underdotting* e a opção pela exactidão do ritmo escrito na partitura – mas esta liberdade não se aplica aos músicos não solistas de ensembles ou orquestras (Neumann 1981:308), ou seja, na música de conjunto o ritmo notado tem de ser respeitado.

Relativamente ao ponto como sinalética musical, C. Ph. E. Bach sugeriu no *Versuch* novas aplicações para o ponto além de indicações rítmicas que não tiveram repercussão nos compositores contemporâneos nem nas gerações seguintes:

- Adicionar um segundo ponto com uma pequena linha em cima a uma nota pontuada ornamentada com um grupeto para indicar um silêncio de articulação (Bach 1753:91);
- Adicionar pontos na figuração do baixo contínuo para indicar a realização rítmica (Bach 1762:251).

Os compositores setecentistas certamente estavam conscientes das discrepâncias entre a notação musical, por exemplo, ao nível da interpretação dos ritmos pontuados, existente nas partituras, manuscritos ou publicações, que circulavam e a prática musical performativa. Provavelmente por esse motivo, J. J. Quantz alerta no seu *Versuch* para situações em que existem omissões nas partituras e adverte que essas omissões deverão ser subentendidas pelo intérprete (Quantz 1752:80 e 137). Estas “omissões” que deverão ser resolvidas pelos intérpretes poderão ser de natureza variada, isto é, tanto poderão ocorrer a nível rítmico como a outros níveis, e poderão reflectir alguma inconsistência na notação. Concretamente no último compasso do terceiro andamento da primeira Sonata Prussiana de C. Ph. E. Bach não aparece a apogiatura correspondente ao final da primeira parte desse mesmo andamento. O intérprete tem duas opções: toca conforme está escrito – no final da primeira parte executa a apogiatura e no final da segunda parte toca sem apogiatura – ou subentende que a apogiatura do final da primeira parte é para aplicar ao último compasso do andamento. Por que motivo C. Ph. E. Bach não escreveu o final da primeira e da segunda parte da mesma forma? Pretende interpretações diferentes ou espera que o músico subentenda que é sua intenção a apogiatura ser tocada nas duas partes? Este é um exemplo de inconsistência nos sinais de ornamentação nas Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach. Novamente no primeiro andamento da Sonata Prussiana 3 e no primeiro andamento da Sonata Prussiana 6 surgem exemplos semelhantes a nível da ornamentação que discuto mais à frente nesta dissertação, e que o intérprete poderá tocar como está escrito ou subentender o trilo ou a apogiatura. Encontram-se alguns exemplos nas Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach em que a aplicação da ornamentação convencional (entenda-se por convencional a ornamentação indicada por símbolos como por

exemplos os trilos e as apogiaturas) seria deixada, em algumas situações, a cargo do intérprete. Este aspecto é extensível a outros compositores setecentistas. Concretamente, na obra de J.-Ph. Rameau, *Les Indes Galantes*, surgem exemplos de momentos em que os intérpretes terão de decidir se aplicam ornamentação por analogia a outros pontos do andamento ou também por analogia a outras vozes – por exemplo: 2.2 *Air pour les amants qui suivent Bellone, et pour les amants qui tachent de les retenir* (a primeira figura do compasso 3 nas flautas é uma apogiatura ligada a uma semínima com o sinal + e nos violinos surge exactamente a mesma figura mas sem o sinal +; pretenderá o compositor que os violinistas subentendam a sua intenção e também toquem o trilo ou pretenderá a execução tal como está escrito?). A inconsistência na notação não é exclusiva do séc. XVIII, pois em algumas situações a inconsistência na notação, incluindo na notação do ritmo, terá persistido durante os séc. XIX e XX<sup>112</sup> (Read 1965:153).

Regressando às questões rítmicas e após uma breve discussão sobre as possibilidades interpretativas perante ritmos pontuados ou ritmos iguais que poderão tornar-se desiguais / pontuados, em seguida discutirei as dúvidas que os intérpretes poderão sentir a nível de ambiguidade na notação binária ou ternária. A notação binária em vez da notação ternária ocorre frequentemente durante o séc. XVIII e aparentemente o intérprete deverá reduzir todo o andamento a ritmo ternário<sup>113</sup> (Ferguson 1988<sup>2</sup>:89). C. Ph. E. Bach reforça esta opinião uma vez que sugere a sincronização rítmica nas situações em que há sobreposição de tercinas com colcheia com ponto seguida de semicolcheia (Bach 1753:128-9). Neste caso, a semicolcheia deverá coincidir com a última nota do grupo de tercinas. Contrariamente, J. J. Quantz insiste em que a semicolcheia só deve ser articulada após a última nota do grupo de tercinas (Quantz 1752:59). E, J. F. Agricola refere que esta também era a posição de J. S. Bach (Hefling 2001<sup>2</sup>:517).

Há exemplos de gigas escritas inteiramente em ritmo binário; mas que possivelmente deverão ser interpretadas em ritmo ternário<sup>114</sup> (Ferguson 1988<sup>2</sup>:92). No

---

<sup>112</sup> Gardner Read discute as diferentes soluções para problemas rítmicos semelhantes em obras de Sibelius – Sinfonia Nº2 em Ré, Op. 43, 1º andamento; e, A. Berg – *Wozzeck*.

<sup>113</sup> Ver J. S. Bach – *Französischer Suiten IV, Courante*

<sup>114</sup> Ver J. J. Froberger – *Suite VII, Gigue* e *Suite XXIII, Gigue*. É a mesma giga mas com diferente notação (binária versus ternária). A giga de J. S. Bach – *Französischer Suiten I* está inteiramente escrita em ritmo binário, assim como duas gigas de G. Böhm nas *Suiten V e VII*.

entanto há autores que discordam e que defendem que o ritmo binário deverá ser respeitado (Neumann 1966:454-5). Existem, também exemplos de obras de música de câmara com andamentos que contêm vozes escritas em ritmos binários simultâneas a outras vozes com ritmos ternários. Os intérpretes serão confrontados com a decisão: manter os ritmos escritos e o desfasamento das articulações ou sincronizar as articulações das vozes e reduzir todo o andamento a ritmos ternários? O terceiro andamento, Adagio, da Sonata para Violino e Cravo em Dó menor de J. S. Bach está escrito em ritmo binário para a voz do violino e também para a mão esquerda do instrumento de tecla mas em ritmo ternário para a mão direita. Na interpretação desta obra de Sigiswald Kuijken e Gustav Leonhardt, publicada em 1974, editora Harmonia Mundi, verifica-se a transformação dos ritmos binários em ternários e a consequente sincronização de articulações entre as vozes. Contrariamente, na interpretação de Reinhard Goebel e Robert Hill, publicada em 1985, editora Archive Produktion, os ritmos escritos são respeitados. Paralelamente à decisão de transformar os ritmos binários em ternários surge a questão prática de como o fazer. Isto é, a mesma figura rítmica binária poderá admitir uma ou mais versões em ritmo ternário. A transformação dos ritmos binários em ternários, também aplicáveis a anacrusas e a *upbeat groups*<sup>115</sup>, (Ferguson 1988<sup>2</sup>:88) é susceptível de várias e diferentes interpretações de uma mesma figura rítmica pelo que a performance de uma dada obra admite variabilidade interpretativa individual (Ferguson 1988<sup>2</sup>:96).

Como referi, no séc. XVIII há ambiguidade relativamente aos ritmos pontuados no contexto de tercinas (Malloch 1991:191) e essa ambiguidade persistiu durante o séc. XIX<sup>116</sup> (Hefling 2001<sup>2</sup>:517). Por conseguinte, na presença de um ritmo binário em contexto ternário, é necessário questionar se este ritmo deverá ser literalmente interpretado ou se representa um ritmo ternário. Por outro lado, estudos actuais demonstram que na prática interpretativa, independentemente do repertório, os músicos não são necessariamente exactos nas divisões rítmicas, isto é, ocorrem “nuances” a nível rítmico de forma consistente (London 2001<sup>2</sup>:287). E, os ouvintes, aparentemente,

---

<sup>115</sup> J. S. Bach publicou, em 1735, a *Overtüre nach Französischer Art* com uma notação musical explícita: as anacrusas e os *upbeat groups* estavam escritos com o ritmo real (fusas). Mas, a notação da mesma obra no manuscrito difere da publicação uma vez que as anacrusas e os *upbeat groups* estão escritos como semicolcheias.

<sup>116</sup> A primeira versão do segundo andamento da Sonata em Ré bemol, D.567 de F. Schubert está em ritmo binário. A versão do mesmo andamento que surge na Sonata em Mi bemol, D.568 está em ritmo ternário. Poder-se-á levantar a seguinte questão: será a interpretação originalmente pretendida do segundo andamento da Sonata D.567 em ritmo ternário?

também, não esperam ouvir os ratios das figuras rítmicas como 1:2 ou 3:2 aritmeticamente interpretados (London 2001<sup>2</sup>:287-8).

No seguimento desta discussão alerto para uma ambiguidade, não no contexto de ritmos ternários versus ritmos binários mas no contexto de sincronização ou dessincronização das vozes no antepenúltimo compasso do segundo andamento da Sonata Prussiana II em Sol menor de C. Ph. E. Bach: a voz superior apresenta o ritmo: colcheia com ponto seguida por semicolcheia e a mão esquerda apresenta um acorde articulado três vezes com o ritmo: fusa seguida de semicolcheia com ponto e fusa. No entanto, apesar de ritmicamente as duas vozes não coincidirem, a semicolcheia da voz superior visualmente está verticalmente alinhada com a última fusa da mão esquerda. Será este um exemplo de uma convenção rítmica em que é esperado que o intérprete subentenda a sincronização das mãos?

A prática de alterações ao texto / notação na interpretação de obras musicais durante o séc. XVIII, prática descrita por vários autores, não se limitava ao ritmo ou à ornamentação convencional. Os músicos solistas durante os períodos Barroco e Clássico dispunham de liberdade interpretativa a vários níveis, incluindo dinâmica, articulação, ornamentação não convencional – por exemplo introdução de notas de passagem entre um intervalo – entre outros aspectos interpretativos (Neumann 1981:307). Essa liberdade interpretativa dos músicos do Período Barroco é salientada por F. Neumann (Neumann 1982:10). Uma vez que já existiam símbolos para indicar as intenções dos compositores nestes aspectos, poder-se-á deduzir que a liberdade interpretativa era concedida ou pelo menos aceite pelos compositores (Neumann 1981:307). Considerando a existência de liberdade na interpretação na prática musical do séc. XVIII parece natural que a interpretação dos ritmos pontuados e a duração da nota pontuada mais ou menos acentuada, assim como vários aspectos a nível da ornamentação, convencional e não convencional, seriam decisões deixadas a cargo do intérprete. Por outro lado, se as alterações rítmicas – ou a ornamentação – constituem, então, um dos recursos no campo da liberdade de interpretação, parece que no séc. XVIII era expectável que um intérprete exercesse essa liberdade na sua interpretação de uma dada obra (Babitz 1952:547) e por isso não interpretasse as obras exactamente como estão escritas. Paralelamente ao espírito da liberdade interpretativa e à prática de alterações ao texto / notação na interpretação de obras musicais durante o séc. XVIII,

verifica-se que também a improvisação era uma característica das interpretações musicais associadas ao estilo italiano durante o período Barroco (Donington 1967:504). Muitos músicos setecentistas, como por exemplo G. F. Haendel, eram hábeis improvisadores. Isto é, sem nada escrito para além de um tema, eram capazes de a partir desse tema tocar directamente no instrumento por exemplo uma fuga ou um conjunto de variações. Por isso, é natural que músicos habituados a improvisar sejam capazes de alterar com maior ou menor extensão o texto musical. A este respeito, J. J. Quantz manifestou no seu *Versuch* a necessidade de apresentar a obra “despida” antes de apresentar as “variações”, caso contrário o ouvinte não reconhecerá a presença dessas variações (Quantz 1752:120). Daqui resulta, considerando então a complexidade resultante da interacção arte da variação / improvisação e liberdade interpretativa do séc. XVIII sobre a notação musical, a necessidade de discutir várias questões a nível das repetições a realizar num andamento.

### ***Repetições variadas***

A interpretação de variadas obras ao longo da História da Música Ocidental com sinais de repetição tem sido tema de acesas discussões. Há defensores das várias possibilidades: a execução de todas as repetições marcadas; a execução de algumas dessas repetições; e abolição de qualquer repetição. Nas obras com marcado componente rítmico como as danças ou as marchas parece ser consensual a execução de todas as repetições marcadas na partitura (Praeger 1982:1). Mas nas obras como as sonatas, as sinfonias ou os quartetos há autores que defendem a execução de algumas das repetições – repetir a primeira parte e não repetir a segunda (Prout 1982:8; Stephens 1982:9); e outros defendem a abolição de qualquer repetição (Praeger 1982:1).

Relativamente a esta questão, repetições nos andamentos, tive de tomar algumas decisões na minha interpretação das Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach. Se por um lado, alguns andamentos não colocam quaisquer dúvidas, noutras as decisões não são imediatas. Os andamentos lentos das Sonatas Prussianas não apresentam sinais de repetição e por isso não faço repetições. Mas, a interpretação dos andamentos externos das Sonatas Prussianas coloca algumas questões, por exemplo: em primeiro lugar, estes andamentos não estão identificados como danças; em segundo lugar nem todos os

andamentos externos são clara e inequivocamente definíveis como danças típicas; e em terceiro lugar não apresentam a forma sonata clássica (nesta dissertação dedico um capítulo à análise de vários aspectos das Sonatas Prussianas, pelo que remeto as questões de ordem formal para esse capítulo). No primeiro andamento da Sonata V, surge no final da primeira e da segunda partes um compasso de ligação para a execução da repetição. Esta é uma indicação clara de C. Ph. E. Bach da sua intenção de repetir as duas partes do andamento. Mas nos outros andamentos externos das Sonatas Prussianas não aparecem compassos de ligação, apenas os sinais de repetição, isto é, as barras duplas com dois pontos. Por conseguinte, coloca-se a dúvida: repetir ou não cada uma das partes dos andamentos? Ou repetir apenas a primeira parte? Ou até não repetir? Como nos andamentos lentos não há sinais de repetição, interpretei a presença dos sinais de repetição nos andamentos rápidos como uma indicação da intenção de C. Ph. E. Bach no sentido de repetir as duas partes de cada andamento. Por isso, na minha interpretação das Sonatas Prussianas optei por executar todas as repetições marcadas excepto no terceiro andamento da Sonata II e no terceiro andamento da Sonata VI. Nestes andamentos em concreto surgem nos respectivos últimos compassos as indicações: *adagio* e *poco adagio*. A cedência na pulsação condicionada por estas indicações leva-me a optar por não repetir.

Nos andamentos em que optei por repetir a primeira ou a segunda parte e considerando a interacção arte da variação / improvisação e liberdade interpretativa do séc. XVIII, coloca-se a questão: variar a repetição ou não? No *Versuch* C. Ph. E. Bach aponta a Sonata V, *Allegretto arioso ed amoroso*, dos *Probestücke* como um exemplo de repetição variada (Bach 1753:132). No entanto, adverte que, embora concorde com o conceito, há demasiados abusos (Bach 1753:132). E acrescenta que o afecto da peça não pode ser obscurecido pela variação e que nem tudo na peça pode ser variado sob pena de a *reprise* se tornar numa nova peça (Bach 1753:132-3). C. Ph. E. Bach também refere que os andamentos afectuosos, as passagens declamatórias e a notação galante dificilmente poderão ser sujeitos a variação (Bach 1753:132). Em 1760, C. Ph. E. Bach publicou as *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen*. Esta obra é dedicada à Princesa Anna Amalia da Prússia (Bach 1992:19). *Reprise* é um termo francês que significa repetição (Gustafson 2001<sup>2</sup>:198). C. Ph. E. Bach aplica o termo *reprise* nesta obra no contexto de repetições variadas escritas por extenso. No prefácio desta obra, C. Ph. E. Bach declara que as repetições variadas são indispensáveis e que se espera que o

intérprete as execute (Bach 1992:21). C. Ph. E. Bach compara a recepção do público a duas interpretações distintas: um intérprete que respeita estritamente o que está escrito e o outro que esconde sob variações arrojadas a sua incapacidade para exprimir as notas como estão escritas; e, conclui a preferência do público pelo segundo intérprete (Bach 1992:21). Apesar de no prefácio das sonatas com *reprises* variadas C. Ph. E. Bach reconhecer o valor das variações, no *Versuch* adverte que algumas das variações que os intérpretes introduzem nas peças pensando que estão a melhorar a peça, poderão ter ocorrido ao compositor e que este conscientemente terá seleccionado a versão original (Bach 1753:132-3). J. J. Quantz manifestou algumas opiniões semelhantes no seu *Versuch*: por um lado afirma que as variações só podem ocorrer após a apresentação da obra “despida”, caso contrário o ouvinte não reconhecerá a presença das variações (Quantz 1752:120); por outro, também desaconselha a variar uma melodia bem escrita e por si só já agradável excepto se o músico acreditar ser capaz de melhorá-la (Quantz 1752:120). Dada a complexidade dos exemplos de *reprises* variadas das *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprises*, concordo com a posição de David Louis Schulenberg: provavelmente não serão uma demonstração de prática performativa mas sim uma demonstração das técnicas de composição de C. Ph. E. Bach<sup>117</sup> (Schulenberg 1988:546). Colocam-se, então, as seguintes questões:

- A prática das repetições variadas é uma característica das décadas de 1750 e 1760 ou é uma prática anterior, aplicável às obras da década de 1740?
- Variar ou não as repetições das Sonatas Prussianas?
- Se optar por variar, qual a extensão / complexidade da variação a executar? Como é exemplificado nas *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprises*? Ou, uma variação mais simples, mais fiel ao texto musical original?

A arte da variação é uma das formas musicais mais antigas; há exemplos de variações nas obras de numerosos compositores europeus dos séculos passados e, também, actuais<sup>118</sup>. Reconhecendo a importância da improvisação, enquanto uma

---

<sup>117</sup> C. Ph. E. Bach não foi o único compositor a publicar no séc. XVIII sonatas com *reprises* variadas; por exemplo, Georg Simon Löhlein publicou as *Sonate com Variate Repetizioni* em 1765.

<sup>118</sup> Alguns exemplos de variações: J. S. Bach – Variações Goldberg; F. X. Baptista – *Allegro moderato con variazioni*; D. Buxtehude – *Auf meinen Lieben Gott*; L. Delibes – *Coppelia, Thème Slave Varié*; G.

característica das interpretações musicais associadas ao estilo italiano durante o Período Barroco (Donington 1967:504) e também entendendo a improvisação como uma extensão das alterações ao texto musical, as repetições variadas resultantes do somatório / interação dessas práticas fariam certamente parte do cotidiano. As numerosas cópias de obras com variações em determinadas passagens entre cada manuscrito ou edição poderão reflectir uma prática interpretativa em que o texto musical não é rigorosamente interpretado (Donington 1967:505). E, por outro lado, se as repetições variadas não fizessem parte do cotidiano na primeira metade do séc. XVIII, *Les agréments de la même Sarabande* que se encontram nas *Suites Inglesas* de J. S. Bach seriam apenas mais uma versão do mesmo andamento? Ou poderão ser entendidos como *reprises* variadas de um dado andamento<sup>119</sup>? Possivelmente as *Suites Inglesas* – assim designadas por terem sido escritas para um “homem inglês de estrato social elevado” – terão sido compostas cerca de 1722, no período em que J. S. Bach esteve em Cöthen (Steglich 1971: 3). As *Suites Inglesas* contêm não só ornamentos – designados *agréments* em França – como também passagens em estilo italiano (Babitz 1952:551). Ou seja, encontramos em simultâneo o recurso a ornamentação convencional e não convencional no mesmo andamento.

Atendendo ao discurso musical galante das Sonatas Prussianas, repleto de novas e diferentes expressões que se sucedem dentro do mesmo andamento, na minha opinião provavelmente será aconselhável seguir a indicação do *Versuch* de C. Ph. E. Bach e não introduzir variações ou, pelo menos, limitar o seu uso. As interpretações das Sonatas Prussianas de Anneke Uittenbosch e Aline Zylberajch são fiéis ao texto musical. Apesar das interpretações de Bob Van Asperan e Miklós Spányi, assim como a minha interpretação, conterem alguma ornamentação convencional adicional e notas de passagem nas *reprises* que não têm paralelo nas execuções dos intérpretes anteriores, mantêm-se, também, fiéis ao texto musical e estão longe dos exemplos de C. Ph. E. Bach nas *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprises*.

---

Frescobaldi – *Aria detta Balletto*; W. A. Mozart – *Wilhelm von Nassau*; J.-Ph. Rameau – *Gavotte et Doubles*; R. Schumann – *Symphonische Etüden* op.13; A. Webern – *Variations* op.30.

<sup>119</sup> As Sarabandas das *Suites Inglesas* II e III apresentam-se de duas formas: em primeiro lugar uma versão mais simples e em segundo lugar uma versão densamente ornamentada. Gustav Leonhardt interpretou *Les agréments de la même Sarabande* imediatamente após a primeira versão completa da Sarabanda em 1984. Mas, Christophe Rousset, em 2003, intercalou as duas versões. Após a primeira parte da Sarabanda, tocou a primeira parte de *Les agréments de la même Sarabande*, seguiu com a segunda parte da Sarabanda e concluiu com a segunda parte de *Les agréments de la même Sarabande*. Ou seja, Ch. Rousset utilizou *Les agréments de la même Sarabande* como *reprise* da primeira versão da Sarabanda.

## ***Rubato***

Na sequência da discussão sobre a liberdade interpretativa de uma partitura no séc. XVIII e considerando que a expressão “tempo rubato” é descrita por C. Ph. E. Bach no *Versuch* na edição de 1787 e que entre as variáveis em performance mencionadas por C. Ph. E. Bach na primeira edição do *Versuch* encontram-se o *rallentando* e o *accelerando*<sup>120</sup> (Bach 1753:117), abordo em seguida a questão do rubato. O rubato é um tema complexo, que tem sido abordado de diferentes formas por diversos autores (Martin 2002:95). As palavras italianas *rubare* e *rubato* significam respectivamente roubar e roubado (Hudson 2004<sup>2</sup>:1). O rubato pode ser definido como uma alteração expressiva do tempo ou do ritmo (Hudson 2001<sup>2</sup>:832). Nos parágrafos seguintes não pretendo discutir os variadíssimos significados e as múltiplas descrições associadas ao termo *rubato* ao longo da História da Música Ocidental. Apresento, então, uma síntese tendo como objectivo concreto C. Ph. E. Bach e a sua obra, as Sonatas Prussianas.

A mais antiga referência a alguma liberdade a nível do ritmo na interpretação de uma obra é de Luis Milán, em *El Maestro*, de 1535 (Yeston 1975:287). G. Caccini refere-se ao rubato em 1601 no *Nuove Musiche* (Veihan 1979<sup>2</sup>:32). E, G. Frescobaldi na introdução de *Toccate d’Intavolatura di Cembalo et Organo, Partite di Diversi Arie e Corrente, Balletti, Ciaccone, Passaghagli*, publicado numa versão inicial em 1615 e numa versão definitiva em 1637, incentiva, no prefácio alguma liberdade a nível da pulsação na interpretação das suas tocatas (Frescobaldi 1637). Em 1723, P. F. Tosi refere-se ao *rubamento di tempo* nas árias italianas do final do séc. XVII (Hudson 2001<sup>2</sup>:833). E, Galliard explicou, em 1743, que o baixo se mantém ritmicamente estável e a voz superior antecipa-se ou atrasa-se com intuito expressivo e em seguida regressa a um ritmo exacto (Hudson 2001<sup>2</sup>:833) – está implícita a noção de compensação: a uma nota ou grupo de notas com duração superior à que está escrita segue-se uma nota ou grupo de notas com duração inferior à que está escrita e vice-versa. O rubato a nível da música vocal foi descrito por vários autores, por exemplo, na Alemanha – J. F. Agricola (1757), F. W. Marpurg (1763), Hiller (1774 e 1780) e Lasser (1798) – em Inglaterra – Corri (1810), Bacon (1824) e Nathan (1836) – e em França – García (1847) (Hudson 2001<sup>2</sup>:833). As descrições de rubato aplicado ao violino são descritas por L. Mozart

(1756), L. Spohr (1832) e Baillot (1834) (Hudson 2001<sup>2</sup>:833). Tal como Galliard mencionara em 1743, também L. Mozart adverte, no seu *Versuch* que ao rubato executado pelos intérpretes solistas tem de se associar um acompanhamento estável, caso contrário os efeitos que o solista procura transmitir serão destruídos pelo acompanhamento (Mozart 1756:262-3). Além de em vários pontos da Europa, também em Berlim, o termo foi em 1752 utilizado por J. J. Quantz com a expressão *tempo rubato* (Hudson 2001<sup>2</sup>:833).

Relativamente aos instrumentos de tecla, o rubato – “tempo rubato” – é descrito por C. Ph. E. Bach no *Versuch*. Na edição de 1753, C. Ph. E. Bach descreve que certas passagens são favorecidas pela aceleração gradual seguida por desaceleração e que algumas notas e pausas devem ser mantidas mais tempo do que o indicado por motivos expressivos (Bach 1753:129). Mas nesta edição do *Versuch* não usa o termo “rubato”. Na edição de 1787, C. Ph. E. Bach refere o rubato como sendo aplicável à melodia tocada na mão direita com manutenção simultânea de um acompanhamento estável, geralmente executado na mão esquerda (Bach 1949:161). Novamente na edição de 1787, C. Ph. E. Bach sugere que num andamento em modo maior as passagens que são repetidas em modo menor podem ser tocadas de forma um pouco mais alargada para realçar o efeito (Bach 1949:161). O rubato foi mencionado por C. Ph. E. Bach (1753 e 1787), F. W. Marpurg (1755 e 1756), E.W. Wolf (1785), D. G. Türk (1789) e Herz (c1837) (Hudson 2001<sup>2</sup>:833). O rubato parece ter sido aplicado na música para instrumentos de tecla por intérpretes de renome como W. A. Mozart, M. Clementi, Dussek, Thalberg e Field (Hudson 2001<sup>2</sup>:833). C. Ph. E. Bach refere também na edição de 1787 do *Versuch* que o *rubato* é indicado pela presença de mais ou menos notas do que as que seriam de esperar na divisão normal do compasso (Bach 1949:161) e menciona que no momento de rubato os intérpretes têm de tocar com uma mão estritamente de acordo com a divisão do compasso e com a outra mão fora da divisão normal do compasso; de forma que as várias partes raramente sejam articuladas em simultâneo; e, quando houver simultaneidade de articulações, a essência do rubato desapareceu e todas as partes têm de ser tocadas a tempo (Bach 1949:161).

A descrição de rubato de C. Ph. E. Bach para os intérpretes de instrumentos de tecla tem afinidades com a descrição de L. Mozart para os intérpretes de instrumentos

---

<sup>120</sup> *Schleppen und Fortgehen.*

solistas. O solista (instrumento solista ou mão direita) executa o rubato enquanto o acompanhamento permanece completamente estável.

Apesar da palavra rubato ser recorrentemente mencionada desde o séc. XVI em vários contextos, de facto só surgiu escrita pela primeira vez em partituras concretas em obras de Chopin entre 1828 e 1835 (Hudson 2001<sup>2</sup>:833). Chopin escreveu o termo rubato em momentos específicos (Fielden 1953:152) nos quais possivelmente pretendia intensificar o efeito expressivo da passagem (Hudson 2001<sup>2</sup>:833). Em 1912 Reginald Gatty, baseando-se nas descrições de F. Liszt (1879), define o rubato de Chopin aplicado a instrumentos de tecla (o piano) como uma redistribuição da duração das figuras rítmicas da melodia dentro do compasso mantendo um acompanhamento estável (Gatty 1912:161) – esta é uma descrição similar ao rubato setecentista de C. Ph. E. Bach para os instrumentos de tecla. No entanto, outros autores descreveram o rubato como Busby em 1801 como sendo a aceleração e a desaceleração alternada do tempo com o intuito de reforçar a expressividade (Hudson 2001<sup>2</sup>:834). C. Czerny refere que a manutenção de um tempo estável do início ao fim de uma peça – tempo indicado pelo compositor e fixado no momento em que o intérprete começa – sem um desvio ou incerteza, deve ser a regra a seguir (Czerny 1990:181). No entanto, sem prejuízo desta regra, Czerny refere que em determinadas notas ou passagens ocorrem pequenas e frequentemente quase imperceptíveis acelerações ou desacelerações (*accelerando* e *rallentando*) com intuito expressivo que aumentam o interesse (Czerny 1990:181). Czerny considera estes desvios ocasionais do tempo / métrica como sendo inerentes a um bom intérprete (Czerny 1990:181). Também C. Ph. E. Bach reconheceu no *Versuch*, na edição de 1753, a importância destes desvios pontuais no tempo. E menciona que entre as variáveis em performance encontram-se o *rallentando* e o *accelerando* (Bach 1753:117). C. Ph. E. Bach por um lado reconheceu a importância e a beleza das alterações na pulsação, mas por outro limita a sua aplicação a solistas e a pequenos *ensembles* (Bach 1753:120). C. Ph. E. Bach defende também a cedência da pulsação nas cadências ou suspensões com carácter mais intimista ou triste (Bach 1753:129) e na segunda parte do *Versuch* alertou para o prolongamento para além do tempo notado dos ornamentos conclusivos (Bach 1762:254). Posteriormente à publicação da primeira edição do *Versuch* em 1753 / 1762, na edição de 1787, C. Ph. E. Bach aconselha a evitar os *rallentandi* frequentes e excessivos nos andamentos afectuosos e adverte para a necessidade de terminar uma dada peça com o tempo exacto com que se iniciou (Bach

1949:161). L. Mozart é, também, bastante explícito relativamente à necessidade de terminar com o mesmo tempo com que se começou a peça (Mozart 1756:32).

Analisando a discussão imediatamente anterior sobressaem duas interpretações para o termo *rubato* que Richard Hudson designa por: *earlier* e *later* rubato (Hudson 2004<sup>2</sup>:1). Os dois termos seleccionados por Hudson podem ser enganosos, mas para efeitos da presente discussão, opto por os manter. As origens do *later rubato* – alterações da pulsação durante o curso contínuo da peça – remontam, por exemplo ao canto gregoriano, madrigais, monodias, recitativos, prelúdios e à prática de cadências (Hudson 2004<sup>2</sup>:4-12). As origens do *earlier rubato* – implica compensação das alterações às durações das notas – remontam às variações melódicas desde a Idade Média e Renascença e está associado à ornamentação, à *inégalité* ou transformações rítmicas (Hudson 2004<sup>2</sup>:13-40). No entanto, apesar dos termos seleccionados, Hudson alerta para a presença contínua do rubato, *earlier* ou *later*, ao longo da História da Música Ocidental (Hudson 2004<sup>2</sup>:442) enquanto meio expressivo à disposição dos intérpretes (Hudson 2004<sup>2</sup>:448).

Independentemente do tipo de rubato a utilizar numa dada obra<sup>121</sup>, o tempo / pulsação ao longo da obra terá de ter alguma estabilidade. Caso contrário, o rubato não será perceptível ou até mesmo exequível. É então perfeitamente natural que a partir de um determinado ponto da evolução na História da Música Ocidental, os compositores, os músicos em geral e os editores começassem a sentir a necessidade de não só de fixar a pulsação que consideravam adequada para a interpretação de uma determinada obra como também de manter a pulsação estável ao longo de toda a obra (Fallows 2001<sup>2</sup>:531-2). Em resposta a esta necessidade, Etiènne Loulié em 1696 inventou o primeiro pêndulo calibrado aplicado à música e após várias tentativas e melhoramentos<sup>122</sup>, o metrónomo foi inventado em 1812 por Diederich Nikolaus Winkel mas foi melhorado e patenteado por Johann Nepomuk Maelzel em 1815 (Fallows 2001<sup>2</sup>:531). O metrónomo de Maelzel também foi sofrendo adaptações<sup>123</sup> (Fallows

---

<sup>121</sup> *Earlier* ou *later*.

<sup>122</sup> Sauveur, em 1701, melhorou o conceito básico do cronómetro de Loulié e em 1732 D’Onsembray introduziu sofisticacões mecánicas que permitiram maior precisão. Seguiram-se outras inovações da autoria de Moralec, Viltaneuse, Davaux e Renaudin, entre outros.

<sup>123</sup> No séc. XIX foram criados vários metrónomos baseados na gravidade a partir do modelo criado por Maelzel / Winkel. Os modelos de Ihlenburg, Chiappani e Mahagoni não tiveram o mesmo sucesso e difusão do modelo de Pinfeld (um peso basculante sobre uma barra horizontal). As desvantagens destes vários modelos incluíam o seu grande tamanho, o facto de serem silenciosos – tornava difícil de seguir o

2001<sup>2</sup>:534). A invenção do metrônomo e a sua expansão / generalização na Europa e não só, é de facto um marco importante porque permitiu aos compositores indicarem claramente qual o tempo / pulsação de uma determinada obra. E também tem servido aos intérpretes desde a sua invenção e difusão até aos dias de hoje como uma base para estudar. Ironicamente, as indicações metronómicas *standard* que surgiram no início do séc. XIX e a rigidez inerente a uma pulsação externa aos intérpretes só possível com a invenção do metrônomo foram, em parte, ultrapassadas com o uso cada vez mais frequente do rubato (London 2001<sup>2</sup>:301), o *later rubato*. Durante o séc. XIX assiste-se à dissolução gradual do conceito de rubato que prevaleceu no séc. XVIII (Hudson 2001<sup>2</sup>:834); os intérpretes dos sécs. XIX e XX desafiam a elasticidade da métrica com *accelerandi* e *rallentandi* marcados, pausas, prolongamentos da duração das notas ou pausas e alterações métricas (Yeston 1975:290).

Em conclusão, aparentemente, prevalecem para C. Ph. E. Bach duas aplicações do rubato:

- Rubato aplicado apenas à mão direita (mão esquerda mantém um acompanhamento estável. A duração do compasso é estritamente a mesma. As notas da mão direita cuja duração é maior do que a que está notada na partitura, prolongam-se à custa da diminuição de outra(s) nota(s) – tempo “roubado”); parece coincidir com o que R. Hudson classifica como *earlier rubato* (Hudson 2004<sup>2</sup>:1-3).
- Rubato aplicado à pulsação (*rallentando* e *accelerando*); este tipo de rubato parece coincidir com o que Richard Hudson classifica como *later rubato* (Hudson 2004<sup>2</sup>:1-3).

Mas, será o rubato apenas uma redistribuição das durações das figuras da melodia dentro de um dado compasso ou pode estender-se a vários compassos? Atendendo à afirmação de C. Ph. E. Bach de que quando houver simultaneidade de articulações, a essência do rubato desaparece e todas as partes têm de ser tocadas a

---

aparelho apenas visualmente – e, a dificuldade em calibrar com coerência musical. Os principais motivos para o sucesso do metrônomo de Maelzel foram: o seu sistema de contar a pulsação em termos de batida por minuto e o talento publicitário e promocional de Maelzel. Maelzel não só patenteou o metrônomo em Londres e Paris como fez viagens promocionais e ainda ofereceu metrónomos a cerca de duzentos compositores europeus. Os metrónomos de pêndulo actuais diferem pouco da última versão do metrônomo de Maelzel.

tempo (Bach 1949:161), proponho que a duração do rubato poderá ser limitada por um lado por questões de ordem formal – a linha melódica e o acompanhamento nas cadências e nos inícios de frases ou secções de forma geral deverão ser sincronizados – e por outro pelo bom gosto do intérprete.

Qual a diferença entre o rubato, designado por Hudson como *earlier rubato*, e as alterações rítmicas dentro da liberdade interpretativa dos músicos no séc. XVIII? Não poderá o rubato ser visto como o exercício dessa liberdade?

Após a presente reflexão sobre alguns aspectos interpretativos e considerando as Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach concluo o seguinte:

- Nas Sonatas Prussianas houve rigor na indicação da pulsação e da unidade de tempo de cada um dos andamentos – isto é visível na selecção dos termos em italiano e dos compassos;
- A prática de alterações sejam de natureza rítmica, ornamental ou até no âmbito das repetições variadas nas Sonatas Prussianas pode existir mas com limitações – esta conclusão reflecte não só os conselhos de C. Ph. E. Bach às obras com linguagem galante (Bach 1753:132-3) mas também o relativo consenso nas actuais gravações disponíveis no mercado discográfico;
- C. Ph. E. Bach utiliza na edição do *Versuch* de 1787 a expressão “tempo rubato” e define a beleza do rubato como a oposição da liberdade da voz solista a um acompanhamento estável – com a noção de compensação implícita – mas na edição de 1753 refere somente alterações à pulsação em certas passagens (*rallentando* e *accelerando*) e o prolongamento de notas e pausas por motivos expressivos;
- A performance de obras do séc. XVIII, incluindo as Sonatas Prussianas, admite e em meados do séc. XVIII parece que até era expectável, a introdução de alguma individualidade / variabilidade na forma como o músico interpreta a partitura.

Em geral, durante o séc. XVIII observou-se a seguinte dicotomia: o rigor relativamente à notação musical versus a liberdade da interpretação e a prática da improvisação / variação. É exactamente esta dicotomia que torna o repertório do séc. XVIII, como as Sonatas Prussianas, verdadeiros desafios. A interacção dos dois binómios da dicotomia: rigor versus liberdade põe em causa a própria partitura e demonstram a possível “plasticidade” do texto musical. Considerando o objecto de estudo deste trabalho, as Sonatas Prussianas, como gerir esta dicotomia? Especialmente as indicações deixadas por C. Ph. E. Bach no seu *Versuch* que descrevi ao longo deste capítulo, levam-me a concluir que nas Sonatas Prussianas a prática de alterações rítmicas, repetições variadas e o uso do rubato com a interpretação constante na edição de 1787 do *Versuch*, estão limitadas. Conforme referi anteriormente, apesar de C. Ph. E. Bach reconhecer o valor das variações, no *Versuch* adverte que algumas das variações que os intérpretes introduzem nas peças pensando que estão a melhorar a peça, poderão ter ocorrido ao compositor e que este conscientemente terá seleccionado a versão original (Bach 1753:132-3). C. Ph. E. Bach também adverte que a variação excessiva pode tornar a obra numa nova peça e adverte que o afecto da peça deve ser mantido, isto é, não deve ser obscurecido pelas variações introduzidas pelos intérpretes (Bach 1753:132-3). Por estes motivos, procurei na minha interpretação das Sonatas Prussianas limitar o recurso alterações rítmicas<sup>124</sup> e a repetições variadas<sup>125</sup>. Uma vez que estas sonatas foram publicadas em 1742; há um hiato de 45 anos entre a publicação destas sonatas e a edição do *Versuch* de 1787. Coloca-se, então, a questão: a descrição de rubato da edição do *Versuch* de 1787 estende-se ou não às Sonatas Prussianas? Na minha interpretação das Sonatas Prussianas privilegiei a descrição da edição de 1753 do *Versuch* das alterações à pulsação em certas passagens (*rallentando* e *accelerando*) e o prolongamento de notas e pausas por motivos expressivos. Saliento que apliquei em particular esta flexibilidade na pulsação e no ritmo nos momentos de recitativo do segundo andamento da Sonata 1 o que vai ao encontro da afirmação de Robert Donington: “de todas as texturas musicais o recitativo é o menos sujeito ao ritmo escrito” (Donington 1982:23).

---

<sup>124</sup> Por exemplo introduzi pequenas alterações rítmicas nas repetições da Sonata 3, terceiro andamento.

<sup>125</sup> Por exemplo introduzi algumas notas de passagem nas repetições da Sonata 1, primeiro andamento.

## **Parte II**

### **O Legado de C. Ph. E. Bach**

A segunda parte desta dissertação é dedicada ao legado de C. Ph. E. Bach. Em especial, o legado com contribuição directa para a compreensão de questões em estudo nesta dissertação. Por conseguinte, nos próximos capítulos reúno e analiso as indicações relativamente a ornamentação e a elaboração de cadências deixadas por C. Ph. E. Bach no *Versuch* (1753), no manuscrito Wq 120 (17??), nos *Probestücke* (1753) e nos Concertos publicados em Hamburgo em 1772.

Apesar do objecto de estudo deste trabalho estar limitado a um compositor e a uma obra específica, as Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach, procuro abordar também as opiniões de colegas, músicos e compositores, contemporâneos na corte de Berlim como J. J. Quantz ou residentes em países de Língua Alemã como L. Mozart.



## Capítulo 6 : *Von den Manieren*

Vários autores referem a influência da prática da ornamentação livre no Período Renascentista e na Idade Média no desenvolvimento da ornamentação no Período Barroco<sup>126</sup>. Pensa-se que, gradualmente a partir da prática de acrescentar às notas da melodia outras notas em valores rítmicos mais curtos, surgem os sinais convencionais de ornamentação (Neumann 1983:19). No Período Barroco está então estabelecida a prática da correspondência de um significado a sinais convencionais de ornamentação específicos (Kreitner 2001<sup>2</sup>:708). O *Robertsbridge Codex*, cerca de 1320, e o *Manuscrito para Instrumentos de Tecla de Buxheim*, cerca de 1460-70, contêm exemplos dos primeiros símbolos de ornamentação em obras para instrumentos de tecla de que há conhecimento (Kreitner 2001<sup>2</sup>:708). Apesar destes exemplos que remontam ao séc. XIV e ao séc. XV, a prática do “embelezamento” / ornamentação das melodias evoluiu ao longo de vários séculos. E durante o séc. XVI surgiram diversos tratados<sup>127</sup> que, de uma forma geral, dividem a ornamentação em ornamentos sobre uma única nota e em *passagi*, ou seja, entre duas notas ou sobre uma passagem mais longa (Kreitner 2001<sup>2</sup>:708)<sup>128</sup>. Os investigadores salientam a escassez de fontes e as dúvidas relativamente às raízes dos sinais convencionais de ornamentação mas indicam que estes sinais estão claramente estabelecidos em França no séc. XVII (Neumann 1983:31).

Concretamente na Alemanha, no início do Período Barroco, a ornamentação musical sofria forte influência italiana, isto é, a ornamentação incluía frequentemente *passagi*; no final do séc. XVII foram adoptados sinais convencionais de ornamentação de origem francesa (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:726); e, durante o séc. XVIII, assistiu-se à

---

<sup>126</sup> Ver P. Aldrich, R. Donington, H. Ferguson, K. Kreitner e F. Neumann.

<sup>127</sup> O tratado de Ganassi foi publicado em 1535; o de Ortiz em 1553; o de Dalla Casa em 1584; o de Bassano em 1585; o de Zacconi em 1592; o de Diruta em 1593; e o de Bovicelli em 1594.

<sup>128</sup> Segundo R. Donington (2001<sup>2</sup>) diminuição refere-se a um fragmento melódico em notas cujos valores rítmicos são mais curtos do que aqueles valores rítmicos que estavam originalmente associados ao fragmento melódico. Greer Garden (2001<sup>2</sup>) descreve diminuição como sendo um termo usado no contexto de ornamentação improvisada nos Períodos Barroco e Renascentista para descrever uma figura melódica que substitui uma nota longa por notas de valor mais curto. Os vários tratados históricos sobre esta questão fornecem tabelas com fórmulas de diminuições para os intérpretes estudarem e aplicarem nas suas performances. Garden (2001<sup>2</sup>) salienta a proximidade do significado de diminuição com os termos *division* (Inglaterra), *passaggio* (Itália), *double* (França) e *glosa* (Espanha). Para uma discussão mais aprofundada sobre a prática da arte de Glosar na primeira metade do séc. XVI na Península Ibérica ver E. Rocha – *Manuel Rodrigues Coelho “Flores de Música”. Problemas de Interpretação*, Dissertação de Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2010.

síntese destas duas práticas<sup>129</sup> (Bach 1753:59-60; Schulenberg 2001<sup>2</sup>:729). O próprio C. Ph. E. Bach afirma no seu *Versuch* a influência do *bel canto* italiano e dos ornamentos franceses e afirma também ter acumulado ornamentos de vários países e ter adicionado alguns ornamentos novos (Bach 1753:59-60). A música no Período Barroco na Alemanha seguia as tendências da música europeia em geral com aumento gradual do número e da especificidade das indicações de ornamentação nas partituras (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:726). No entanto, a partir de meados do séc. XVIII, a ornamentação livre torna-se uma prática cada vez menos frequente (Donington 1963:117) e C. Ph. E. Bach, contrariamente a J. J. Quantz que no 13º capítulo do seu *Versuch* optou por discutir detalhadamente formas de ornamentação livre num capítulo dedicado exclusivamente à variação de intervalos, refere-se a este aspecto de forma breve nos capítulos do *Versuch* dedicados à execução de suspensões e cadências. Ou seja, durante o Período Barroco ocorreu na Europa e também na Alemanha a transição em termos de ornamentação de uma ornamentação livre, com diminuições / *passagi* para um tipo de ornamentação “pré-definida” através de símbolos específicos aos quais correspondiam fórmulas ornamentais concretas. Mas a correspondência entre os sinais de ornamentação e o respectivo esquema de execução constante em variadas tabelas de ornamentação do Período Barroco não é necessariamente literal; pode ser vista como uma representação esquemática pelo que a interpretação rítmica e ou a “quantidade de repetições” dentro do ornamento é deixada a cargo do intérprete (Aldrich 1950:12-3 e 21).

Apesar de alguns compositores como J. S. Bach e G. Muffat indicarem os ornamentos escrupulosamente na sua música para instrumentos de tecla publicada, os seus manuscritos frequentemente são menos explícitos, o que sugere que os sinais de ornamentação são um aperfeiçoamento para benefício dos alunos e do público (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:727). Por outro lado, por vezes os ornamentos não são indicados através de símbolos mas são escritos por extenso (Williams 1999:42) e devem ser interpretados com as mesmas características dos ornamentos indicados com símbolos (Neumann 1970:161). A prática de escrever a ornamentação por extenso remonta a G. Frescobaldi, J. J. Froberger, J. K. Kerll, J. Pachelbel e D. Buxtehude (Neumann

---

<sup>129</sup> As questões relacionadas com a ornamentação surgem durante o séc. XVIII em diversos tratados – por exemplo: Walther, 1708; J. J. Quantz, 1752; C. Ph. E. Bach, 1753-62; J. F. Agricola, 1757 – e em prefácios e tabelas de ornamentação constantes em publicações de obras musicais / partituras – por exemplo: G. Muffat, 1690; J. K. F. Fischer, 1696, J. S. Bach, 1720.

1970:160-1). Possivelmente esta será uma forma do compositor indicar a duração pretendida para um dado ornamento (Neumann 1970:161).

Como referi, nem sempre os compositores são explícitos nas indicações para ornamentar. E, frequentemente os compositores não são consistentes nas indicações de ornamentação ao longo das suas obras. A estes factos acrescem as alterações resultantes das interpretações dos copistas e editores que frequentemente alteravam os sinais de ornamentação fornecidos pelo compositor e por vezes alteravam as próprias obras, publicando-as sem o consentimento dos autores (Bach 1753:62). Agravando esta situação, ao longo do Período Barroco, a execução de um dado ornamento podia ser indicada por diferentes sinais e até o mesmo sinal podia ter interpretações diferentes. R. Donington expõe, no seu livro *A Performer's Guide to Baroque Music*, publicado em 1973, a inconsistência nos sinais de ornamentação e também nos nomes dos ornamentos que se verifica no Período Barroco (Donington 1973:178). Em conclusão, a notação da ornamentação pode ser ambígua tanto para os editores como para os intérpretes (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:727), setecentistas ou actuais. Logo, a interpretação de um dado ornamento no séc. XVIII pode não ser única, isto é, pode haver mais de uma interpretação correcta. Podem até coexistir várias interpretações dentro do estilo e por isso correctas (Donington 1965:381).

C. Ph. E. Bach faz no *Versuch* a distinção entre ornamentação indicada por sinais convencionais e ornamentação não indicada por sinais – ornamentação essa que por natureza resiste à sistematização (Bach 1753:52-3). C. Ph. E. Bach dedica especial atenção aos ornamentos indicados por sinais convencionais como apogiaturas e trilos, entre outros. Apesar de na altura já existirem outros livros com classificações de ornamentos, a originalidade e a complexidade do *Versuch* reside nas explicações dos contextos específicos em que cada ornamento pode ser usado (Mitchell 1949:15).

No *Versuch*, C. Ph. E. Bach manifesta o seu apreço pelos ornamentos (*Manieren*) e defende o uso moderado dos bons ornamentos nos momentos apropriados (Bach 1753:51-2). J. J. Quantz também manifestou uma opinião semelhante no seu *Versuch* (Quantz 1752:82-3). Para C. Ph. E. Bach, os ornamentos não são meramente decorativos; são elementos essenciais de expressão musical que trazem refinamento e devem estar de acordo com o afecto da peça (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:72-3). Por isso, C. Ph. E. Bach aconselha os colegas compositores a indicarem escrupulosamente os ornamentos a

serem tocados em cada momento; dessa forma evitam-se ornamentos desapropriados cuja selecção foi deixada a cargo dos intérpretes (Bach 1753:52).

A ornamentação discutida no *Versuch* inclui:

- Apogiatura (*Vorschlag*);
- Trilo (*Triller*);
- Grupeto (*Doppelschlag*);
- Mordente (*Mordent*);
- Apogiatura composta (*Anschlag* ou *Doppelvorschlag*);
- *Schleiffer*; e,
- *Schneller*.

A tradução do alemão foi consultada no *Dicionário de Termos Musicais* de Henrique de Oliveira Marques (1996<sup>2</sup>:ppvv). Não encontrei correspondência para os termos *Schleiffer* e *Schneller*.

Saliento que tal como Enrico Fubini descreve, C. Ph. E. Bach foi um dos primeiros a reconhecer a importância dos ornamentos, não como elemento adicionado mas como parte essencial e integrante da composição (Fubini 1992<sup>2</sup>:233).

Em seguida apresento os ornamentos descritos no *Versuch* de uma forma sintética, esperando desta forma contribuir por um lado para um mais fácil entendimento das soluções propostas para os sinais de ornamentação das Sonatas Prussianas nesta dissertação e por outro, promover particularmente a interpretação de obras de C. Ph. E. Bach anteriores ao *Versuch*. Assim como promover, também, a interpretação de obras de outros compositores contemporâneos. Na minha Dissertação de Mestrado comparo os sinais de ornamentação entre obras de C. Ph. E. Bach, anterior ao *Versuch*, Sonatas Prussianas 1 e 2, e posterior à publicação da primeira parte do *Versuch*, uma sonata para viola da gamba e instrumento de tecla, Wq88, de 1759, e concluo que há mais cuidado e clareza na apresentação de sinais de ornamentação na obra posterior (Calado 2011:60). Na presente dissertação aprofundi e desenvolvi a

discussão de cada ornamento e o contexto da sua aplicabilidade descritos no *Versuch*, considerando também indicações de J. J. Quantz e de L. Mozart nos respectivos *Versuchen*. No final deste capítulo comparo a ornamentação descrita por C. Ph. E. Bach no *Versuch* com alguns exemplos extraídos de obras de compositores variados do séc. XVIII de forma a enquadrar a ornamentação de C. Ph. E. Bach na generalidade da prática musical no séc. XVIII. A ordem da apresentação dos ornamentos neste trabalho coincide com a ordem da apresentação dos ornamentos no *Versuch* de C. Ph. E. Bach mas também reflecte em geral a frequência, em ordem decrescente, com que os ornamentos são utilizados na prática musical e nas Sonatas Prussianas em particular como discuto mais à frente nesta dissertação.

### ***Apogiatura / Vorschlag***

A apogiatura, superior ou inferior, é uma dissonância, um elemento expressivo (Aldrich 1950:60; Donington 1982:110). A interpretação das apogiaturas não era consensual entre os compositores residentes em países de Língua Alemã nem entre compositores residentes em Berlim em meados do séc. XVIII. Alguns compositores, como J. J. Quantz<sup>130</sup>, defendem a execução das apogiaturas antes do tempo (Quantz 1752:78-9). Outros compositores, como J. F. Agricola<sup>131</sup> e L. Mozart<sup>132</sup>, defendem a sua execução no tempo mas ressalvam a possibilidade de em alguns casos serem executadas antes do tempo (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:730). No extremo oposto, está C. Ph. E. Bach que defende que as apogiaturas devem ser realizadas no tempo (Bach 1753:63).

C. Ph. E. Bach distingue no *Versuch* entre apogiaturas variáveis (Bach 1753:64) e invariáveis (Bach 1753:65-6). As apogiaturas invariáveis são rápidas (1753:63) e as apogiaturas variáveis, tal como o termo indica, podem ter uma duração variável (Bach 1753:63).

---

<sup>130</sup> Quantz esteve em Paris em 1726-7 e poderá ter adoptado a maneira francesa de interpretar as apogiaturas. Apesar de defender que, de uma forma geral, a interpretação das apogiaturas deverá ser executada antes do tempo, J. J. Quantz ressalva que as apogiaturas sobre notas longas em tempo forte são executadas no tempo e retiram metade ou dois-terços do valor da nota.

<sup>131</sup> J. F. Agricola defende a execução das apogiaturas no tempo mas ressalva a execução por parte de intérpretes famosos à maneira francesa.

<sup>132</sup> L. Mozart, ao serviço do arcebispo de Salzburgo, advoga a execução das apogiaturas no tempo excepto nas situações em que as notas principais distam terceiras descendentes; nestas situações, as apogiaturas devem ser realizadas antes do tempo.

Relativamente às apogiaturas variáveis, C. Ph. E. Bach explica que podem surgir antes de uma nota relativamente longa nos seguintes contextos: nos tempos fortes e também nos tempos fracos de compassos com divisão binária mas apenas nos tempos fortes de compassos com divisão ternária (Bach 1753:64-5). As apogiaturas variáveis descendentes podem ser aplicadas em todos os contextos, ao passo que as ascendentes são dificilmente aplicáveis excepto quando repetem as notas que as precedem (Bach 1753:65). As apogiaturas variáveis geralmente têm a duração de metade do valor das notas com divisão binária ou de dois terços do valor das notas com divisão ternária que as sucedem mas podem ser prolongadas por motivos expressivos ou devido à harmonia (Bach 1753:65 e 67-8).

As apogiaturas invariáveis precedem geralmente uma nota relativamente curta – mas também podem aparecer sobre notas longas; podem ser executadas de forma mais ou menos deliberada consoante o andamento da peça e o valor da nota a que estão ligadas, pelo que a duração da nota que sucede a apogiatura praticamente não se altera (Bach 1753:65-6). Também L. Mozart divide no seu *Versuch* as apogiaturas em longas e curtas (Mozart 1756:194) e avisa que a duração das apogiaturas longas é variável (Mozart 1756:195-7). Como podem os intérpretes distinguir entre apogiaturas variáveis e invariáveis perante situações concretas nas partituras de obras de C. Ph. E. Bach? Possivelmente por estar consciente das dificuldades, C. Ph. E. Bach alerta no *Versuch* para os erros na execução das apogiaturas (Bach 1753:65). E, nos exemplos do *Versuch* apesar de tanto as apogiaturas variáveis como as invariáveis surgirem em diversos contextos, apenas as apogiaturas invariáveis precedem notas relativamente curtas. Do ponto de vista rítmico, nos exemplos do *Versuch*, as apogiaturas variáveis surgem com figuras de colcheias, semínimas e mínimas e nos exemplos de apogiaturas invariáveis surgem colcheias e semicolcheias a preceder tanto notas curtas como notas longas. No entanto no *Versuch* C. Ph. E. Bach alerta que as apogiaturas invariáveis podem ser escritas como colcheias, semicolcheias, fusas ou semifusas (Bach 1753:65-6). Durante o Período Barroco, com frequência, as apogiaturas eram indicadas apenas com a figura rítmica de colcheia, independentemente da sua real duração. Por isso, este aperfeiçoamento a nível da figura rítmica da apogiatura nas obras de C. Ph. E. Bach e também de outros compositores contemporâneos é muito significativo e clarifica a interpretação do texto musical. Nesse sentido, C. Ph. E. Bach defende que uma vez que as regras relativas à duração das apogiaturas não cobrem todos os casos, as apogiaturas

devem ser escritas com a figura rítmica que corresponde à sua duração real, duração essa que será subtraída à nota principal à qual a apogiatura está ligada (Bach 1753:63-4).

Apesar das explicações relativamente às apogiaturas variáveis e invariáveis, C. Ph. E. Bach ressalva que a duração das apogiaturas pode ser alterada dependendo do contexto harmónico, do baixo e para evitar 5<sup>as</sup> ou 8<sup>as</sup> paralelas (Bach 1753:67-8). Esta posição de C. Ph. E. Bach indica que a interpretação tanto das apogiaturas variáveis como das invariáveis, pode depender do contexto concreto em que essa apogiatura se insere e não ser determinada pela “regra”. Ou seja, a duração das apogiaturas, mais ou menos longa no caso das apogiaturas variáveis ou mais ou menos curta no caso das apogiaturas invariáveis, é decidida pelo intérprete perante o contexto. R. Donington salienta exactamente este aspecto no seu livro *The Interpretation of Early Music* e refere que o termo apogiatura invariável nas obras de C. Ph. E. Bach não significa necessariamente apogiaturas sempre curtas (Donington 1989<sup>6</sup>:208).

Tanto C. Ph. E. Bach como L. Mozart apontam nos respectivos *Versuchen* para uma solução semelhante na interpretação das apogiaturas que precedem notas pontuadas: C. Ph. E. Bach mostra exemplos na Tab. III, Fig. VI em que a apogiatura é interpretada com a duração expectável de acordo com as regras e que o ritmo pontuado é mantido mesmo se houver necessidade de alterar as figuras rítmicas (Bach 1753:65). Mas, se L. Mozart recomenda que nas situações em que a melodia segue em movimento descendente com o ritmo apogiatura descendente sobre colcheia com ponto seguida de semicolcheia se execute a apogiatura no tempo com a duração de uma colcheia e o ritmo de colcheia com ponto semicolcheia seja transformado em semicolcheia com ponto fusa; nas situações em que apesar de o ritmo notado ser o mesmo, o movimento global da melodia é ascendente, L. Mozart recomenda que também se execute a apogiatura no tempo com a duração de uma colcheia mas o ritmo de colcheia com ponto semicolcheia em vez de ser transformado em semicolcheia com ponto fusa seja executado como duas semicolcheias (Mozart 1756:207-8).


C. Ph. E. Bach alerta no *Versuch* para questões relacionadas com a grafia das apogiaturas: avisa que as apogiaturas podem aparecer em notação pequena ou com o mesmo tamanho da restante figuração (Bach 1753:63). No caso de apogiaturas escritas em notação “grande” é necessário considerar na sua execução que a grafia “grande” da

apogiatura poderá ser uma indicação de que nem a apogiatura nem a nota que a sucede devem ser ornamentadas (Bach 1753:69). C. Ph. E. Bach alerta, também, no *Versuch* que as apogiatras são ligadas, independentemente da ligadura aparecer ou não na partitura, e têm dinâmica mais forte que as notas que as sucedem (Bach 1753:64) e estas têm geralmente dinâmica: piano ou pianíssimo (Bach 1753:68).



Figura Nº1 – Exemplos de apogiatura (Vorschlag) extraídos dos exemplos musicais publicados em anexo à primeira parte do *Versuch*, Tab. III – Fig. V.

### ***Trilo / Triller***

No *Versuch* C. Ph. E. Bach reconhece a importância e beleza do trilo, nas suas “quatro formas”, assim como a sua vasta aplicação e versatilidade (Bach 1753:71). C. Ph. E. Bach alerta para o facto de que por vezes os sinais *tr* e + podem indicar qualquer um dos quatro tipos de trilos, que apresento mais à frente, e caberá ao intérprete a interpretação correcta (Bach 1753:71-2). De uma forma geral, os trilos, indicados com o sinal  na Música Alemã começam com a nota superior (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:730) e esta, designada por nota auxiliar, deve pertencer à escala da tónica nesse momento (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:732). C. Ph. E. Bach confirma esta regra e avisa que não há necessidade de acrescentar uma nota auxiliar em grafia pequena excepto se for para indicar uma apogiatura a preceder o trilo (Bach 1753:72 e 77).

Tanto C. Ph. E. Bach como J. J. Quantz referem que os trilos longos geralmente finalizam com um sufixo, independentemente do movimento ascendente ou descendente subsequente (Bach 1753:74), mesmo que este não esteja indicado e a antecipação da nota final só deve ser feita quando explicitamente indicada (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:731). Para evitar confusão com o sinal do mordente longo C. Ph. E. Bach sugere que o sufixo, duas notas por grau conjunto, isto é, o grau conjunto abaixo da nota principal e a nota principal, deve aparecer escrito por extenso imediatamente após a nota com o sinal do trilo (Bach 1753:72). No entanto, frequentemente, o sufixo de um dado trilo tem de ser subentendido pelo intérprete. Por isso, perante o sinal do trilo sem que as notas que se seguem indiquem a presença de um sufixo, como distinguir se o trilo tem ou não um

sufixo? Em primeiro lugar, C. Ph. E. Bach afirma que os sufixos não são aplicáveis nos trilos em contextos de tercinas (Bach 1753:76). Em contextos de ritmos binários os sufixos não são aplicáveis aos trilos sobre notas curtas, trilos sucessivos ou trilos seguidos por notas curtas capazes de substituir os sufixos (Bach 1753:76).

Outra situação particular discutida por C. Ph. E. Bach no *Versuch* é o efeito de trilo através do uso de uma apogiatura: nos andamentos muito rápidos com o ritmo colcheia duas semicolcheias por grau conjunto, o trilo sobre a colcheia pode ser substituído por uma apogiatura, as semicolcheias substituem o sufixo (Bach 1753:76) e o efeito auditivo final é o do trilo com sufixo.

Após a discussão sobre as correctas aplicações do trilo, apresento alguns erros assinalados por C. Ph. E. Bach no *Versuch*: às passagens em legato e indicadas com ligaduras não devem ser acrescentados trilos mas devem sim ser tocadas de forma singela; não acrescentar uma terceira nota ao sufixo; tocar os trilos com a sua duração total de acordo com o valor da nota; não trilar excessivamente em todas as notas relativamente longas; não respeitar a apogiatura associada à nota com o trilo e tocar o trilo imediatamente; ou, o inverso, isto é, acrescentar uma apogiatura a uma nota que está escrita com trilo e sem apogiatura (Bach 1753:77-8).

Os trilos também podem ter prefixos descendentes, ou seja, a partir da nota superior (*Triller von oben*) ou prefixos ascendentes, ou seja a partir da nota inferior (*Triller von unten*) (Bach 1753:79-81). O *Triller von unten* pode ser indicado apenas com o sinal *tr*, ter uma apogiatura inferior associada ao símbolo do trilo ou ser indicado com o símbolo específico, como apresentado na Figura Nº 3. Surge principalmente sobre notas longas (Bach 1753:80) e especialmente nas cadências ou suspensões pode ser completado com um sufixo (Bach 1753:80). Pode ser aplicado em notas repetidas, notas em movimento ascendente e descendente, por graus conjuntos e por saltos (Bach 1753:80). O *Triller von oben* é indicado com o símbolo específico e raramente como está na segunda parte da Figura Nº 4. Surge sobre notas repetidas, em movimento descendente de segunda ou de terceira (Bach 1753:81).

O *Halber* ou *Prall-Triller* (Bach 1753:82) descrito no *Versuch* corresponde ao *tremblement appuyé et lié* da música francesa (Schulenberg 2001<sup>2</sup>:731) e surge apenas em segundas descendentes (Bach 1753:83). Este ornamento é executado sempre rápido

(Bach 1753:82-3) e C. Ph. E. Bach alerta no *Versuch* para a dificuldade de controlar a dinâmica no pianoforte durante a execução do *Halber* ou *Prall-Triller* (Bach 1753:83).

A duração e velocidade de execução dos trilos, com excepção do *Halber* ou *Prall-Triller* que é sempre rápido, são variáveis e dependem da selecção do tempo da peça, do afecto da peça ou do valor da nota em que são aplicados (Bach 1753:58). Os três autores dos *Versuchen* em Língua Alemã de meados do séc. XVIII, C. Ph. E. Bach, L. Mozart e J. J. Quantz, referem as várias velocidades de execução ao longo de um trilo nas respectivas obras (Bach 1753:72; Mozart 1756:220-1; Quantz 1752:83-4). Apesar da variabilidade na velocidade durante a execução de um trilo, isto é, por exemplo começar de forma lenta e acelerar gradualmente, C. Ph. E. Bach alerta para a necessidade de rapidez sem sacrifício da regularidade nos “batimentos” do trilo (Bach 1753:72) e para a prática de trilos com todos os dedos (Bach 1753:73).



Figura N°2 – Exemplos de trilo (*Triller*) no *Versuch*, Tab. IV – Fig. XXII e XXIII.



Figura N°3 – Exemplos de *Triller von unten* no *Versuch*, Tab. IV – Fig. XXXIV.



Figura N°4 – Exemplos de *Triller von oben* no *Versuch*, Tab. IV – Fig. XLI.



Figura N°5 – Exemplo de *Halber oder Prall-Triller* no *Versuch*, Tab. IV – Fig. XLV.

## ***Grupeto / Doppelschlag***

A orientação espacial, horizontal ou vertical, do símbolo do grupeto é irrelevante (Bach 1753:85). Frequentemente é indicado não com o próprio símbolo mas com o símbolo do trilo ou do mordente (Bach 1753:89). O grupeto pode ser usado em andamentos rápidos ou lentos, sobre notas com ligaduras ou notas em *détaché* (Bach 1753:85) e nos mais variados contextos (Bach 1753:86). O grupeto inicia com a nota superior e termina na nota principal, devendo ser usados pelo menos três dedos na sua execução (Bach 1753:94). O grupeto não deve ser usado em notas longas porque é um ornamento de curta duração e por isso não preencherá a totalidade da duração da nota longa, excepto em determinados andamentos lentos cujo afecto permite a substituição de um trilo por um grupeto (Bach 1753:87). Noutras situações, como por exemplo em casos em que é difícil executar um trilo pela presença de outra voz na mesma mão, o trilo poderá ser substituído por um grupeto (Bach 1753:87-8). Se o grupeto pode ser indicado com o próprio símbolo, com os símbolos do trilo e até com o símbolo do mordente ou pode ser utilizado em substituição do trilo, como distinguir qual o ornamento a aplicar? Nas situações em que surge o símbolo do grupeto, esse é o ornamento a aplicar. Nas situações em que surge por exemplo o símbolo *tr* ou +, é necessário considerar a duração das notas: se a nota a ornamentar tiver uma duração longa, é necessário tocar um trilo para preencher a nota; se a nota a ornamentar for relativamente curta ou a passagem se revelar difícil, o trilo poderá ser substituído por um grupeto. Ou seja, poderá haver situações em que a execução de um grupeto ou de um trilo é igualmente correcta.

O grupeto pode ser usado isoladamente, associado a um *Halber* ou *Prall-Triller* ou após uma ou duas notas de curta duração escritas em grafia mais pequena (diferem da apogiatura) colocadas antes de uma nota longa (Bach 1753:85-6) – *geschnellter Doppelschlag* se precedido por nota de curta duração sobre a mesma nota com o ornamento; e, *Doppelschlag von unten* se precedido por duas notas de curta duração em movimento ascendente. O grupeto pode também surgir entre duas notas ou entre uma apogiatura e uma nota, sobre uma ligadura ou após uma nota pontuada (Bach 1753:90).

O grupeto adequa-se melhor a melodias em movimentos ascendentes que descendentes (Bach 1753:87-8). O símbolo do grupeto pode, também, ser associado ao do trilo (*prallender Doppelschlag*) e executa-se o trilo seguido de um sufixo (Bach

1753:92-3), ou seja com o grupeto na terminação (Schulenberg 2001:731), sobre uma nota atingida por uma segunda descendente (Bach 1753:93) – ver figura N° 7. O *Versuch* é um dos poucos tratados do séc. XVIII a mencionar o *prallender Doppelschlag* (Berg 1975:77).



Figura N°6 – Exemplos de grupeto (*Doppelschlag*) no *Versuch*, Tab. V – Fig. L.



Figura N°7 – Exemplo de *prallender Doppelschlag* no *Versuch*, Tab. V – Fig. LXIII.



Figura N°8 – Exemplo de *geschnellter Doppelschlag* no *Versuch*, Tab. V – Fig. LXX.



Figura N°9 – Exemplo de *Doppelschlag von unten* no *Versuch*, Tab. V – Fig. LXXI.

## ***Mordente / Mordent***

No *Versuch*, C. Ph. E. Bach refere-se ao uso do mordente para estabelecer conexões entre notas, preencher as notas e para as tornar brilhantes (Bach 1753:98). Os mordentes podem ser longos, curtos ou os dois tons tocados simultaneamente e o tom inferior imediatamente libertado (Bach 1753:98-9). A terminologia no séc. XVIII aplicada às situações em que dois sons por grau conjunto são tocados em simultâneo é inconsistente. Para C. Ph. E. Bach e F. W. Marpurg são mordentes, mas para F. Gasparini e para F. Geminiani poderão ser *acciaccaturas* se distarem um tom da nota do acorde e mordentes se distarem meio-tom (Williams 1968:503-4). Mas nas obras de C. Ph. E. Bach como distinguir se o sinal de mordente deve ser interpretado com um tom

ou com meio-tom? De acordo com o *Versuch*, o mordente em termos de acidentes ajusta-se às circunstâncias tal como o trilo e o brilho do mordente é frequentemente realçado através da subida de meio-tom da nota inferior (Bach 1753:83). Relativamente ao trilo, Bach indica que as correctas alterações mesmo que os acidentes não estejam marcados podem ser deduzidas através da consideração das notas que precedem e sucedem e que não são possíveis as segundas aumentadas (Bach 1753:77). Transpondo estas indicações para o mordente: a nota inferior, isto é, a nota auxiliar é deduzida pelo contexto. Mas, a ressalva de C. Ph. E. Bach para a subida de meio-tom da nota auxiliar leva-me a concluir que nos contextos harmónicos em que as duas hipóteses são válidas: notas auxiliares distarem um tom ou meio-tom, a escolha dependerá do intérprete. R. Donington também alerta para esta necessidade de decisão por parte do intérprete (Donington 1963:199).

Os mordentes surgem geralmente em movimentos ascendentes, raramente aparecem em saltos descendentes e nunca em segundas descendentes (Bach 1753:99). O mordente pode ser aplicado sobre uma nota e esta pode ser ou não precedida por uma apogiatura; mas o mordente também pode ser aplicado sobre uma apogiatura desde que a nota principal tenha duração suficiente (Bach 1753:99). É um ornamento que os intérpretes utilizam com frequência no baixo e destina-se a obter mais brilho na execução (Bach 1753:101).



Figura N°10 – Exemplos de Mordentes no *Versuch*, Tab. V – Fig. LXXII.

### ***Apogiatura Composta / Anschlag* ou *Doppelvorschlag***

A apogiatura composta pode ser aplicada de duas formas: repetição da nota precedente sucedida pela nota acima da nota principal ou nota inferior seguida da nota superior à nota principal (Bach 1753:103). As notas que pertencem à apogiatura composta são tocadas em dinâmica mais reduzida que a nota principal (Bach 1753:104), ou seja a apogiatura composta terá dinâmica piano e a nota principal terá dinâmica forte. Este ornamento adequa-se melhor a melodias com movimento descendente, excepto se

repetir a nota anterior, e a andamentos lentos (Bach 1753:104-5). A apogiatura composta pode ser pontuada: a nota pontuada assume a duração indicada pela figura rítmica com o ponto e a segunda nota da apogiatura composta e a nota principal são tocadas com dinâmica menor – piano (Bach 1753:106).



Figura Nº11 – Exemplos de Apogiatura composta (*Anschlag* ou *Doppelvorschlag*) no *Versuch*, Tab. VI – Fig. LXXX e LXXXVI.

## ***Schleiffer***

O *Schleiffer* consiste em duas ou três notas por graus conjuntos (*Schleiffer von zweyen Nötgen* ou *Schleiffer von dreyen Nötgen*) tocadas imediatamente antes da nota principal para preencher um intervalo (Bach 1753:107). O *Schleiffer von zweyen Nötgen* é, como o nome indica, constituído por duas notas que podem surgir em grafia mais pequena, em grafia normal ou com o sinal do trilo entre duas notas principais; é utilizado para preencher um intervalo; e é sempre rápido (Bach 1753:107). O *Schleiffer von dreyen Nötgen* é constituído por três notas e, tal como o *Schleiffer von zweyen Nötgen*, pode surgir em grafia pequena, em grafia normal ou com o sinal, neste caso, do grupeto sobre a nota principal porque este ornamento pode ser visto como uma inversão do grupeto e por isso pode surgir indicado com o seu símbolo (Bach 1753:107-8). O *Schleiffer von dreyen Nötgen* também pode ser utilizado para preencher intervalos mas nem sempre é tocado de forma rápida (Bach 1753:107). A execução do *Schleiffer* pode ser variável, isto é, pode ser mais ou menos rápida e depende do afecto da peça (Bach 1753:110). O *Schleiffer* adequa-se particularmente a harmonias de sétima diminuta e sextas aumentadas e com o baixo em movimento descendente (Bach 1753:109).



Figura Nº12 – Exemplos de *Schleiffer von zweyen Nötgen* no *Versuch*, Tab. VI – Fig. LXXXVIII.



Figura Nº13 – Exemplo de *Schleiffer von dreyen Nötgen* no *Versuch*, Tab. VI – Fig. LXXXIX.

## ***Schneller***

O *Schneller* é um mordente curto invertido (Bach 1753:111). É um ornamento rápido que aparece antes de uma nota rápida e *détaché* em movimento descendente (Bach 1753:111).



Figura Nº14 – Exemplos de *Schneller* no *Versuch*, Tab. VI – Fig. XCIV.

## ***Combinações de Ornamentos***

C. Ph. E. Bach também descreveu no *Versuch* a possibilidade de combinar ornamentos, nomeadamente:

- Apogiatura seguida por mordente – o mordente que sucede a apogiatura é tocado levemente de acordo com as regras para a performance das apogiaturas (Bach 1753:81), isto é com *diminuendo*; e,
- Combinações de grupetos e trilos ou apogiaturas – o *prallender Doppelschlag* (ver Fig. Nº 7); *geschnellter Doppelschlag* (ver Fig. Nº 8); e *Doppelschlag von unten* (ver Fig. Nº 9).

## ***Breve Comparação entre a Ornamentação Descrita no Versuch de C. Ph. E. Bach e a Prática Musical no séc. XVIII***

Alguns ornamentos descritos por C. Ph. E. Bach no *Versuch* e os seus símbolos são partilhados com outros compositores da sua geração e também de gerações anteriores à sua. Não pretendo apresentar uma comparação exaustiva dos ornamentos descritos por C. Ph. E. Bach com as múltiplas tabelas e ou indicações de ornamentos que foram surgindo ao longo do Período Barroco, mas sim tomar como ponto de partida

os ornamentos descritos por C. Ph. E. Bach e verificar a sua correspondência com a ornamentação na generalidade da prática musical no séc. XVIII.

A apogiatura (*Vorschlag*) é um ornamento frequente, isto é, não é um ornamento usado exclusivamente por C. Ph. E. Bach ou por outros compositores alemães. No entanto, como referi anteriormente, a interpretação das apogiatras não é consensual: há compositores que advogam a sua execução antes do tempo<sup>133</sup> e outros compositores, como C. Ph. E. Bach advogam a sua execução no tempo. Também a forma de indicar as apogiatras não é consensual: alguns compositores indicam as apogiatras da mesma forma que C. Ph. E. Bach e outros indicam-nas de forma diferente, por exemplo através de linhas oblíquas antes da nota principal<sup>134</sup> ou de pequenos semicírculos antes da nota principal<sup>135</sup>. Encontram-se então indicações de apogiatras em obras de numerosos compositores como por exemplo: J. S. Bach – Suite Francesa II Sarabanda; Suite Francesa V Loure; G. F. Händel – Oito Grande Suites, Suite em Sol menor, nº7, Andante; F. Couperin – 6<sup>ème</sup> Ordre Les Languers Tendres, 8<sup>ème</sup> Ordre Gavotte; 12<sup>ème</sup> Ordre La Boulonoise; J.-Ph. Rameau – Premier Livre Courante, Cinq Pièces La Livri; C. Seixas – Minuet em Fá menor; D. Scarlatti – Sonata K133, Sonata K174; Manuel Blasco de Nebra – Sonata 109; J. Haydn – Sonata Hob. XVI:37 1º andamento.

O trilo é um ornamento ubiqüitário, presente em obras para instrumento de tecla de praticamente todos os compositores europeus a partir de 1650 (Schott 1971:126). Sendo designado *tremblement* por compositores franceses do Período Barroco. São, por isso, numerosos os exemplos de trilos em obras para instrumento de tecla no séc. XVIII. Considerando os exemplos de trilos no *Versuch* de C. Ph. E. Bach, encontramos três tipos. O primeiro é o trilo “simples” que consiste na alternância entre a nota auxiliar superior e a nota real. Este trilo com um número variável de “batimentos internos” é encontrado por exemplo nas obras de: J. S. Bach – Suite Francesa VI Sarabande; G. F. Händel – Oito Grande Suites, Suite em Fá maior, nº2 Adagio, Suite em Sol menor, nº7 Passacaille; F. Couperin – 6<sup>ème</sup> Ordre Les Moissonneurs; J.-Ph. Rameau – Cinq Pièces

---


<sup>133</sup> Por exemplo na interpretação de apogiatras “passageiras”, ou seja, apogiatras sucessivas que surgem em várias notas com a mesma duração em movimento descendente por intervalos de terceira, como descrito por J. J. Quantz e L. Mozart nos seus *Versuchen*. Ver J. J. Quantz – *Versuch*, pág. 78 e Tab. VI: F.5 e F.6 e ver L. Mozart – *Versuch*, pág. 206.

<sup>134</sup> Esta forma de indicar as apogiatras surge por exemplo em obras de H. Purcell.

<sup>135</sup> Os semicírculos podem indicar o *port de voix* (o sinal surge imediatamente antes da nota ornamentada) ou o *coulé* (o sinal surge por exemplo entre notas alinhadas verticalmente na partitura que distam intervalos de terceira; a posição do sinal antes ou depois das notas principais indica se o movimento do ornamento é ascendente ou descendente) e são frequentes nas obras para instrumento de tecla de compositores franceses do Período Barroco. A escolha da nota auxiliar superior ou inferior no *port de voix* depende da nota que precede a nota ornamentada.

La Timide; C. Seixas – Toccata em Dó menor; D. Scarlatti – Sonata K78; Manuel Blasco de Nebra – Sonata 108; J. Haydn – Sonata Hob. XVI:37 primeiro andamento. A notação do trilo, tal como a notação das apogiaturas, é variável, havendo compositores do Período Barroco que indicam o trilo da mesma forma que C. Ph. E. Bach e outros indicam-no de forma diferente, por exemplo através de duas barras paralelas oblíquas – este sinal é frequente nas obras para instrumento de tecla de H. Purcell e de outros compositores ingleses no séc. XVII (Williams 1999:41). O segundo tipo de trilo recorre a prefixos, ascendentes ou descendentes, e encontram-se exemplos em obras de J. S. Bach – Suite Francesa III Allemande; J.-Ph. Rameau – L’Egyptienne; F. Couperin – 12<sup>ème</sup> Ordre La Vauvré. O terceiro tipo de trilo é o *Halber* ou *Prall-Triller* e há exemplos deste ornamento em obras de F. Couperin – L’Art de Toucher le Clavecin (com a designação *tremblement lié*) 6<sup>ème</sup> Prélude, 7<sup>ème</sup> Ordre Les Amusemens; J.-Ph. Rameau – Cinq Pièces L’Agaçante. O conselho de C. Ph. E. Bach de executar trilos com terminações também encontra paralelo nas obras de compositores contemporâneos. F. Couperin designa o trilo com terminação da seguinte forma: *tremblement ouvert* se a terminação segue com movimento ascendente e *tremblement fermé* se a terminação segue com movimento descendente. Há exemplos de trilos com terminações nas obras de J. S. Bach – Ex: Suite Francesa V Allemande; G. F. Händel – Oito Grande Suites, Suite em Ré menor, n°3 Presto; J.-Ph. Rameau – L’Enharmonique.

O grupeto é, mais uma vez, um ornamento frequente entre as obras de compositores setecentistas. Encontram-se exemplos em obras de F. Couperin – 12<sup>ème</sup> Ordre La Galante; J. S. Bach – Suite Francesa VI Sarabande.

O mordente é um sinal ubiqüitário no Período Barroco. Surge na música de compositores franceses do Período Barroco com a designação *pincé*. No entanto, há sinais variados: por exemplo H. Purcell indicava o mordente com o sir  , isto é com o sinal que C. Ph. E. Bach e outros compositores setecentistas utilizavam para indicar o trilo e na música francesa pode surgir com um semicírculo imediatamente após a nota ornamentada. Os exemplos de mordentes em obras do séc. XVIII são numerosos e incluem: J. S. Bach – Suite Francesa II Gigue; G. F. Händel – Oito Grande Suites, Suite em Fá maior, n°2 primeiro andamento; F. Couperin – 8<sup>ème</sup> Ordre Gigue; J.-Ph. Rameau – L’Egyptienne (neste caso o mordente surge indicado com um semicírculo após a nota principal). A apogiatura inferior a anteceder o mordente, associação de ornamentos descrita por C. Ph. E. Bach, por exemplo surge com a designação *port de voix et pincé*

na tabela de ornamentação de *L'Art de Toucher le Clavecin* de F. Couperin. Esta combinação de ornamentos é frequente na música setecentista francesa, e surge também em obras de J. S. Bach – Suite Francesa III Allemande, Suite Francesa V Sarabanda. Nas Sonatas Prussianas há, como discuto no capítulo dedicado à ornamentação, apenas um exemplo de mordente, o que aparentemente está em contradição com a frequência com que surgem os mordentes na prática musical no séc. XVIII.

Encontrei escassos exemplos de apogiaturas compostas em obras de outros compositores do séc. XVIII, mas este ornamento descrito por C. Ph. E. Bach, mesmo nas suas obras, como discuto no capítulo dedicado à ornamentação nas Sonatas Prussianas, é pouco frequente. Por este motivo é expectável a reduzida probabilidade de encontrar este ornamento em obras de outros compositores do séc. XVIII. Este ornamento é também descrito por J. J. Quantz no seu *Versuch* e a descrição feita por Quantz é semelhante à descrição de C. Ph. E. Bach, isto é a apogiatura composta deve ser tocada justaposta à nota principal de forma muito rápida mas suave mas a nota principal deve ter dinâmica mais forte que as notas auxiliares (Quantz 1752:134). Surge, então, em J. S. Bach – Suite Francesa II Sarabande.

O *Schleiffer* é o termo alemão para um ornamento que preenche notas entre um intervalo. É designado pelos músicos franceses por *coulé* (Donington 1963: 153; Donington 1989<sup>6</sup>:217; Schott 1971:147) e pelos músicos ingleses é designado por *slide* (Donington 1963:153 e 1989<sup>6</sup>:217). Este ornamento surge por exemplo na tabela de ornamentação de J.-H. D'Anglebert: o *coulé sur une tierce* é indicado com um semicírculo com orientação vertical – e a sua posição antes ou após as notas a que se aplica indica se o movimento é ascendente ou descendente – mas com orientação oblíqua no caso do preenchimento de um intervalo de 4<sup>a</sup>. Há diferentes formas de indicar este ornamento, desde as indicadas por C. Ph. E. Bach no *Versuch* a outros sinais que também se encontram em obras de compositores franceses, por exemplo a linha oblíqua entre duas notas que fazem um intervalo de 3<sup>a</sup> ou um semicírculo adjacente às duas notas alinhadas verticalmente na partitura que constituem um intervalo de 3<sup>a</sup> entre si, como referi anteriormente. Existem exemplos deste ornamento em obras de F. Couperin – 8<sup>ème</sup> Ordre L'Unique; J. S. Bach – Suite Francesa V Allemande e Suite Francesa VI Sarabande.

Não encontrei exemplos claros e inequívocos de *Schneller* em obras de outros compositores do séc. XVIII, mas este ornamento descrito por C. Ph. E. Bach no *Versuch*, mesmo nas suas obras, como discuto no capítulo dedicado à ornamentação nas Sonatas Prussianas, é pouco frequente. Por este motivo é expectável a reduzida probabilidade de encontrar este ornamento em obras de outros compositores do séc. XVIII.

Também as combinações de ornamentos descritas por C. Ph. E. Bach podem ser encontradas em obras de outros compositores, por exemplo o ornamento designado *prallender Doppelschlag* por C. Ph. E. Bach é encontrado por exemplo em obras de F. Couperin – 8<sup>ème</sup> Ordre Passacaille, 12<sup>ème</sup> Ordre La Fileuse e La Boulonoise.

## **Conclusão**

Os exemplos da realização dos símbolos de ornamentação do *Versuch*, assim como os exemplos de várias outras tabelas de ornamentação de compositores do Período Barroco são realizações esquemáticas que não devem ser interpretadas literalmente (Aldrich 1963:289-90). O intérprete deverá saber enquadrar cada tipo de ornamento e atribuir o grau de liberdade necessário à sua execução expressiva (Aldrich 1963:290). A duração da nota auxiliar, a velocidade e o número de repercussões dentro de um ornamento são variáveis e dependem do contexto (Aldrich 1963:296). A execução variada dos ornamentos era apreciada e incentivada (Aldrich 1963:292). Durante o séc. XVIII esta prática e liberdade interpretativa a nível da ornamentação acarreta alguns inconvenientes e os próprios contemporâneos sentem necessidade de alertar os músicos: por exemplo J. J. Quantz comenta a velocidade inadequada na execução dos ornamentos por parte de alguns intérpretes contemporâneos, salienta que a falta de uniformidade numa orquestra se torna intolerável e critica o estilo de intérpretes de renome, sem no entanto os identificar (Quantz 1963:169-70) – presumem alguns autores tratar-se de Giuseppe Tartini e Antonio Vivaldi (Reilly 1963:166). Se por um lado diferentes intérpretes podem discordar relativamente à duração da nota auxiliar, à velocidade e ao número de repercussões dentro de um mesmo ornamento, por outro lado, podem surgir dúvidas quanto ao sinal de ornamentação em concreto e à sua interpretação, à posição do sinal de ornamentação e à nota à qual se aplica; e, noutras situações ainda, o contexto poderá ser suficiente para o intérprete presumir o símbolo

omitido pelo compositor e por isso executar o ornamento (Aldrich 1963:294). A ornamentação, como se pode concluir, é um tema complexo.

Apesar das explicações e exemplos no *Versuch*, a ornamentação é também um tema complexo na obra de C. Ph. E. Bach e concretamente nas Sonatas Prussianas existem situações, como discuto nesta dissertação, em que a ornamentação a executar poderá estar sujeita a várias interpretações. C. Ph. E. Bach admite que, por exemplo, o grupeto poderá ser indicado não só com o seu símbolo específico mas também com o símbolo do trilo ou do mordente (Bach 1753:89). E frequentemente os ornamentos estão indicados simplesmente com o sinal + ou *tr*, tornando-se necessário descodificar a intenção do compositor.

É actualmente aceite que na música europeia do séc. XVIII os trilos começam com a nota auxiliar superior e todos os ornamentos incluindo o trilo, o grupeto, a apogiatura, o *Shleiffer*, o *Schneller* e o mordente assim como os harpejos devem ser tocados no tempo e não antes do tempo (Fuller 1980:394; Fuller 1995:609-10). Os exemplos acima retirados do *Versuch* de C. Ph. E. Bach, como referi na breve comparação entre os ornamentos descritos por este autor e a generalidade da prática musical no séc. XVIII, enquadram-se claramente dentro desse contexto geral. Apesar de uma corrente comum, coexistem opiniões diversas e por vezes antagónicas. R. Donington classifica como sendo extrema a inconsistência nos nomes, sinais e interpretação dos ornamentos no Período Barroco (Donington 1989<sup>6</sup>:189). Mesmo músicos contemporâneos e activos no mesmo espaço geográfico, aliás na mesma corte, como C. Ph. E. Bach e J. J. Quantz revelam nos respectivos *Versuchen* opiniões diferentes. Existem indicações do *Versuch* de C. Ph. E. Bach, como saliento ao longo deste capítulo, que nem sempre são coincidentes com as opiniões manifestadas nos *Versuchen* de J. J. Quantz e L. Mozart, o que poderá revelar uma multiplicidade de pensamentos, soluções e execuções entre os músicos durante as décadas centrais do séc. XVIII.

## Capítulo 7 : *Verzierungen der Fermaten: Versuch* e Manuscrito Wq 120

No final do capítulo relativo à ornamentação na primeira parte do *Versuch*, C. Ph. E. Bach dedica-se à questão da elaboração das “Fermaten”. O compositor explica que as “Fermaten” são frequentemente aplicadas com um bom efeito já que despertam uma maior atenção; são indicadas com o sinal: ligadura com um ponto<sup>136</sup>; e indicam que as notas a que estão aplicadas devem ser mantidas por um período de tempo que seja de acordo com a natureza da composição (Bach 1753:113). C. Ph. E. Bach também identifica três locais onde surgem as “Fermaten”: sobre a penúltima nota, sobre a última nota ou sobre a pausa após a última nota do baixo (Bach 1753:113).

Na segunda parte do *Versuch*, no capítulo relativo ao acompanhamento, C. Ph. E. Bach dedica-se à questão da elaboração das “Schlusscadenzen”<sup>137</sup> e das “Fermaten” (Bach 1762:259-68). Em 1762 C. Ph. E. Bach faz a distinção de que as “Schlusscadenzen”, são cadências conclusivas, isto é, que surgem no final de uma peça e que podem ou não ser elaboradas; ocorrem sobre a harmonia de quarta e sexta sobre o baixo; essa harmonia resolve quando a parte principal executa um trilo ou outra figura que necessita resolução (Bach 1762:259-60). Seguidamente, na segunda parte do *Versuch* C. Ph. E. Bach trata da questão das “Fermanten” que ocorrem ao longo de uma peça e que podem ocorrer sobre várias harmonias (Bach 1762:266-8).

O sinal de suspensão<sup>138</sup> pode ser entendido como um pequeno solo dentro do contexto da ornamentação livre, isto é, ornamentação cuja fórmula / resolução não surge indicada por sinais convencionais. A prática da elaboração de uma cadência no final de uma peça era frequente durante o séc. XVIII. Uma vez que no momento prescrito pelo compositor para a elaboração da cadência ocorre frequentemente a suspensão do discurso musical, é dada total atenção ao intérprete solista que executa um solo, muitas vezes de carácter virtuosístico. Além do carácter virtuosístico das cadências é necessário atender ao efeito incutido pela prática da improvisação no séc XVIII. Provavelmente por esse motivo, C. Ph. E. Bach afirmou no seu *Versuch* que as cadências assemelham-se a improvisações (Bach 1753:131). Mas, as improvisações, tal como as fantasias,

---

<sup>136</sup> Sinal de suspensão.

<sup>137</sup> Cadências conclusivas.

apesar de pretenderem criar a ilusão de improvisação, não são necessariamente improvisadas ou resultantes de uma criação espontânea (Head 1995:25). Concluindo, apesar de as suspensões deverem manter o afecto do andamento (Bach 1753:113), devem ser executadas livremente, de forma não medida e transmitir ao público um carácter de improvisação (Bach 1753:131).

As notas sobre as quais são aplicados sinais de suspensão, quer nas situações de suspensões quer nas situações de cadências conclusivas, devem ser sustentadas pelo período de tempo que for necessário (Bach 1753:113). O sinal de suspensão deve ser escrito no início e no fim da suspensão / cadência (Bach 1753:113).

As suspensões / cadências não terão de ser necessariamente elaboradas ornamentações; podem ser preenchidas por um longo trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* (Bach 1753:114).

Os sinais de suspensão que aparecem nos andamentos lentos ou afectuosos indicam o momento em que a ornamentação<sup>139</sup> deve ser executada (Bach 1753:113). Os sinais de suspensão que surgem sobre pausas em andamentos rápidos não devem ser ornamentados<sup>140</sup> (Bach 1753:113).

C. Ph. E. Bach deixou exemplos de cadências no *Versuch*; nos *Probestücke*, Wq 63 (publicados em anexo à primeira parte do *Versuch*); nos seis concertos publicados em Hamburgo em 1772, Wq 43; e, num manuscrito, Wq 120.

Neste capítulo apresento exemplos de cadências da autoria de C. Ph. E. Bach que se encontram no *Versuch* e no Manuscrito Wq 120 e que estão desprovidos do seu contexto. Os exemplos dos *Probestücke* e dos Concertos são discutidos no próximo capítulo.

---

<sup>138</sup> No *Versuch* de C. Ph. E. Bach surge o termo *Fermaten*.

<sup>139</sup> Por ornamentação entenda-se elaboração de uma cadência.

<sup>140</sup> Os sinais de suspensão sobre pausas em andamentos rápidos correspondem a “suspensões” reais do discurso musical e por isso deverá prevalecer o silêncio.

### ***Exemplos no Versuch (1753):***

Os exemplos da realização de cadências apresentados no *Versuch* (capítulo: *Von den Verzierungen der Fermaten*) incluem sinais ornamentais convencionais e ornamentação livre.

Exemplo N°1:



Figura N° 1 - Exemplo N°1 do *Versuch*.

O primeiro exemplo apresentado no *Versuch* opõe o “esqueleto musical” que surgiria na partitura e com o qual o intérprete lidaria à elaboração franca desse “esqueleto” – há recurso tanto a ornamentação convencional como a ornamentação livre. A localização dos sinais de suspensão não é verticalmente coincidente – o sinal de suspensão surge sobre a penúltima e última notas no baixo e sobre o Ré<sup>4</sup> (antepenúltima nota) e a última nota na voz superior. Os ornamentos convencionais seleccionados por C. Ph. E. Bach neste exemplo são o grupeto / *Doppelschlag* e o trilo curto / *Halber* ou *Prall – Triller*. Enquanto o segundo grupeto é claramente um grupeto com prefixo ascendente / *Doppelschlag von unten*, o primeiro grupeto poderá ser um grupeto “simples” – executando-se as seguintes notas em figuração rítmica rápida: Mi<sup>4</sup> bemol, Ré<sup>4</sup>, Dó<sup>4</sup> e terminando em Ré<sup>4</sup>. A ornamentação livre neste exemplo é predominantemente constituída por sucessão de sons em graus conjuntos e ocorre sobre o acorde de terceira quinta e sexta sobre a sensível / acorde de sétima dominante.

Exemplo N°2:

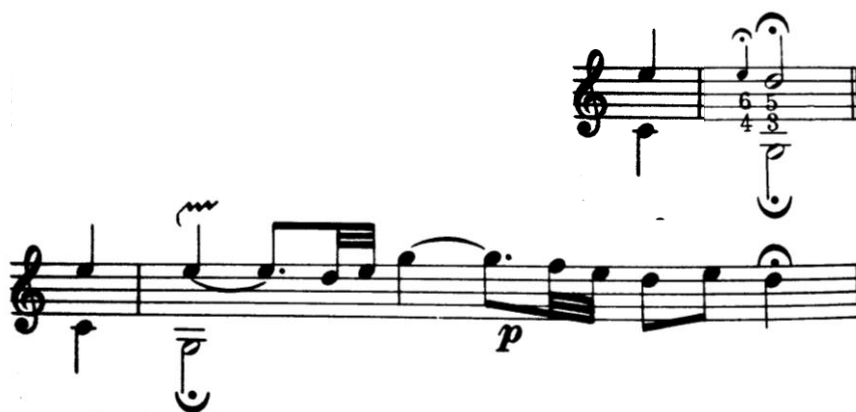


Figura N° 2 - Exemplo N°2 do *Versuch*.

Neste exemplo, surge ornamentação convencional e livre sobre o acorde de quarta e sexta indicado pela apogiatura sobre a dominante. O trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* surge sobre notas longas em momentos cadenciais (Bach 1753:54) e na realização de C. Ph. E. Bach deste exemplo o sinal convencional do *Triller von unten* é associado a um sufixo que está indicado por extenso e ainda a mais ornamentação por graus conjuntos antes da resolução no Ré<sup>4</sup>.

Exemplo N°3:



Figura N° 3 - Exemplo N°3.

Este exemplo não apresenta símbolos de ornamentação convencionais. A ornamentação livre predominantemente por graus conjuntos ocorre não só nas notas

com o símbolo de suspensão mas também no compasso que as antecede. Harmonicamente a ornamentação está no acorde de sétima e no acorde terceira e sexta sobre a tônica; no acorde de terceira e quinta e no acorde de terceira, quarta e sexta sobre o segundo grau (ou seja, acorde de sétima dominante), com tempo regular. No compasso em que surgem os sinais de suspensão, ou seja, nas notas do último compasso, ocorre ornamentação que excede a duração teórica do compasso se não existissem sinais de suspensão. A apogiatura indicada no último acorde da versão “esqueleto” é livremente ornamentada em graus conjuntos com ritmo pontuado e indicação de pausa / silêncio antes da conclusão.

Exemplo N°4:

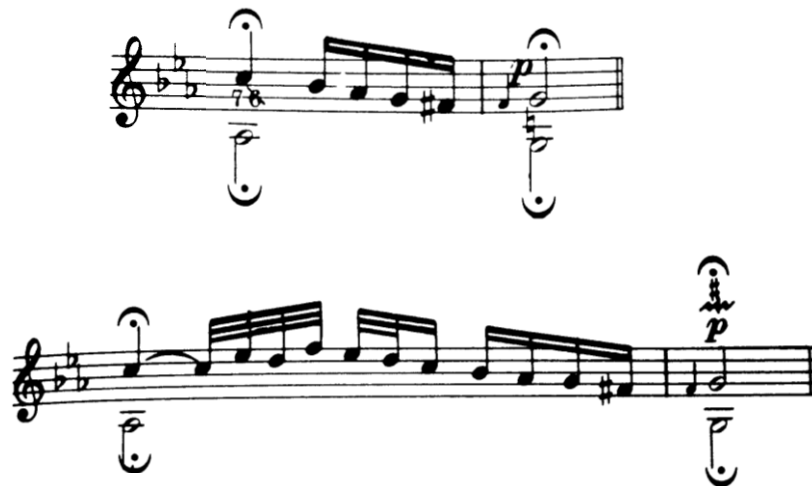


Figura N° 4 - Exemplo N°4 do *Versuch*.

A ornamentação livre neste exemplo ocorre sobre o sexto grau da escala que resolve para a dominante – é uma cadência à dominante. A ornamentação livre inicia com notas globalmente em movimento ascendente e ritmo de semifusas seguidas por notas por grau conjunto em movimento descendente que encadeiam nas semicolcheias da versão “esqueleto”. O mordente aplicado à última nota é precedido pela apogiatura inferior. Este é um exemplo de combinação de ornamentos e o sinal dinâmico reforça a descrição de C. Ph. E. Bach de que esta combinação de ornamentos deve ser executada em *diminuendo* (Bach 1753:81).

### Exemplo N°5:



Figura N° 5 - Exemplo N°5 do *Versuch*.

Neste exemplo, tal como no Exemplo N° 3, C. Ph. E. Bach inicia a ornamentação no compasso anterior ao compasso com a suspensão e faz a ligação do  $Dó^5$  à última nota por movimento descendente com as notas da escala da tônica sobre o acorde de terceira quarta e sexta sobre o segundo grau da escala (acorde de sétima dominante). Desta forma o penúltimo compasso, apesar de não ter indicações de suspensão, tem uma duração superior à que seria esperada. Curiosamente, C. Ph. E. Bach não termina na nota esperada de acordo com a versão “esqueleto” ( $Sol^4$ ) mas termina com outra nota do acorde ( $Si^3$ ). Este exemplo contém um símbolo de ornamentação convencional, o *prallender Doppelschlag* (Bach 1949:121).

### Exemplo N°6:



Figura N° 6 - Exemplo N°6 do *Versuch*.

Este exemplo apresenta uma ornamentação singela sobre a apogiatura. A apogiatura dá origem a um ritmo pontuado; o grupeto surge após a nota pontuada entre a apogiatura da versão “esqueleto” ( $Si^3$  bemol) e a semicolcheia em movimento ascendente ( $Mi^4$ ). O exemplo termina no acorde de terceira e sexta sobre o VII grau da escala. Uma vez que o grupeto surge após o  $Si^3$  bemol e considerando o capítulo sobre ornamentação do *Versuch*, proponho que se execute o  $Si^3$  bemol, em seguida o grupeto

(com as notas: Dó<sup>4</sup>, Si<sup>3</sup> bemol, Lá<sup>3</sup> e Si<sup>3</sup> bemol), continuando com o Mi<sup>4</sup> e terminando no Lá<sup>3</sup>. Subentende-se o Si<sup>3</sup> bemol do último compasso.

Exemplo N°7:



Figura N° 7 - Exemplo N°7 do *Versuch*.

O exemplo acima mostra uma elaborada ornamentação sobre o acorde da tônica. Inclui símbolos de ornamentação convencional – mordente e trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* – e arpejos ascendente e descendente com notas de passagem mas com predominância de notas do acorde da tônica. À figura colcheia com ponto semicolcheia da versão “esqueleto” é adicionado o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* e uma figura com movimento melódico descendente em fusas e semicolcheia.

Exemplo N°8:



Figura N° 8 - Exemplo N°8 do *Versuch*.

A ornamentação ocorre sobre o acorde que tem a função de dominante (acorde de quarta e sexta sobre o quinto grau da escala que resolve no acorde de terceira e quinta) – é uma cadência à dominante (ou, poderá ser um excerto de uma cadência que resolve para a tónica mas cuja resolução para o acorde da tónica, acorde de Fá maior, não está aqui representada?). A ornamentação proposta por C. Ph. E. Bach neste exemplo é singela e inclui dois sinais convencionais aplicados a um movimento decorativo sobre um intervalo de segunda descendente. O primeiro sinal convencional é um grupeto “simples” e o segundo sinal é o do mordente.

### ***Exemplos no Manuscrito Wq 120:***

C. Ph. E. Bach reuniu exemplos de cadências num manuscrito, o manuscrito Wq 120. Este contém 75 cadências provavelmente da autoria do próprio compositor. Inclui cadências para andamentos de concertos e também para outras obras; as cadências destinam-se tanto a andamentos lentos como rápidos e para instrumentos muitas vezes não identificados. Dada a extensão e a pluralidade deste manuscrito, optei por apresentar uma selecção do conjunto das 75 cadências. Uma vez que apresento no próximo capítulo exemplos de cadências extraídas dos *Sei Concerti per il Cembalo Concertato*, publicados em Hamburgo em 1772 e exemplos de cadências extraídas das sonatas dos *Probestücke*, excluí os exemplos do manuscrito Wq 120 que estão identificados como sendo destinados a determinados concertos ou sonatas e apresento apenas os exemplos que não estão identificados com uma obra específica.

Exemplo N°1:

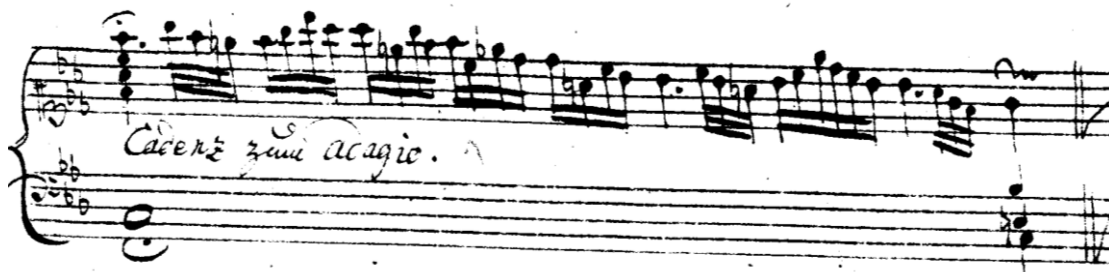


Figura N° 17 – 7ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência apresenta a indicação de ser destinada a um andamento lento, Adagio. É uma cadência sobre o V grau da escala. O sinal da suspensão surge no acorde de quarta e sexta. A cadência termina com o acorde de sétima da dominante sobre o V grau. A resolução para o acorde da tônica não está representada neste exemplo. O material utilizado neste exemplo baseia-se em notas dos acordes de quarta e sexta e de sétima da dominante e notas de passagem. De salientar que o sinal para ornamentação neste exemplo é o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* que surge sobre a quinta do acorde de sétima dominante.

Exemplo N°2:

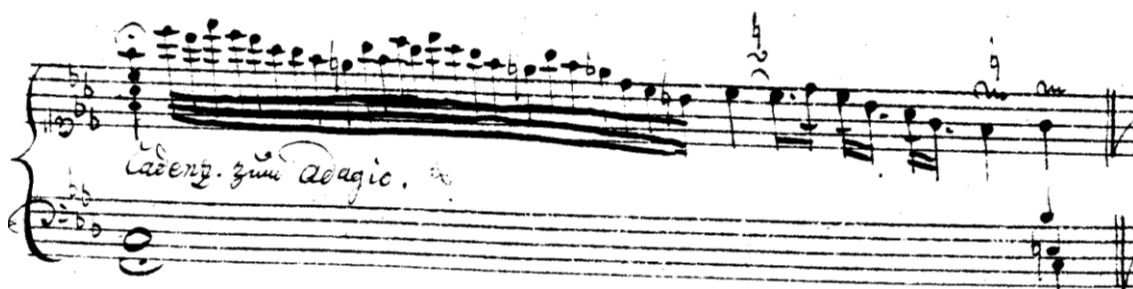


Figura N° 18 – 8ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência apresenta semelhanças com a cadência anterior. É, também, uma cadência que apresenta a indicação de ser destinada a um andamento lento, Adagio, e surge sobre o V grau da escala. O sinal da suspensão ocorre sobre o acorde de quarta e sexta. A cadência termina com o acorde de sétima da dominante sobre o V grau da

escala. A resolução para o acorde da tônica também não está representada neste exemplo. Serão estes dois exemplos duas versões do mesmo momento cadencial? Os sinais para ornamentação neste exemplo são o grupeto e, mais uma vez, o Trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*. Esta cadência é constituída por uma parte com material derivado de escalas e outra parte mais conclusiva, que se destaca pelo ritmo lombardo e pelos sinais de ornamentação, grupeto e Trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*. Mais uma vez surge o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante.

Exemplo N°3:



Figura N° 19 – 20ª cadência do manuscrito Wq 120.

A cadência é destinada a um andamento rápido, Allegro assai. Baseia-se em material derivado de escalas sobre progressões de acordes com movimentos cadenciais ao VI grau (III-IV-V-VI) e à tônica (III-IV-V-I). Não apresenta sinais de ornamentação.

Exemplo N°4:



Figura N° 20 – 41ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência destina-se a um andamento lento, Adagio. Baseia-se predominantemente em notas do acorde de quarta e sexta e do acorde de sétima dominante sobre o V grau. O motivo: semicolcheia, três semicolcheias, semínima e colcheia surge três vezes e apresenta um carácter expressivo em movimento ascendente e permite a ligação às fusas com material derivado de escalas por terceiras e por graus conjuntos. De salientar o acorde de sétima dominante sobre o V grau e o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde no final do exemplo.

Exemplo N°5:



Figura N° 21 – 42ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência destina-se a um andamento lento, Adagio. É uma cadência longa e complexa. Inicia no acorde de quarta e sexta sobre o V grau. Ritmicamente há um acelerando (colcheias, semicolcheias e fusas) e cada um dos momentos rítmicos é caracterizado por motivos diferentes. Os intervalos de 3ª e os graus conjuntos em discurso com carácter antecedente – consequente presente nas duas vozes em alternância são predominantes nos dois primeiros sistemas da cadência. A última parte é a mais rápida (fusas); está claramente destacada da parte anterior pelo acorde de sétima dominante com uma suspensão; consiste em escalas divididas pelas duas mãos e termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Exemplo N°6:



Figura N° 22 – 43ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência destina-se a um andamento lento, Adagio. É constituída por várias partes. Inicia sobre o V grau, acorde de quarta e sexta, com notas em movimento ascendente por graus conjuntos. Segue-se uma parte com carácter predominantemente descendente caracterizado por uma nota pedal, Dó<sup>5</sup>. Continua com movimento predominantemente por graus conjuntos e a finalização é indicada pelo harpejo com notas do acorde de sétima diminuta que inicia no registo médio do instrumento de tecla (Fá<sup>2</sup> sustenido) e acaba por resolver com notas por graus conjuntos no acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*. Esta célula além do trilo com prefixo, apresenta um sufixo que conduzirá à resolução para notas do acorde da tónica não apresentadas neste exemplo.

Exemplo N°7:

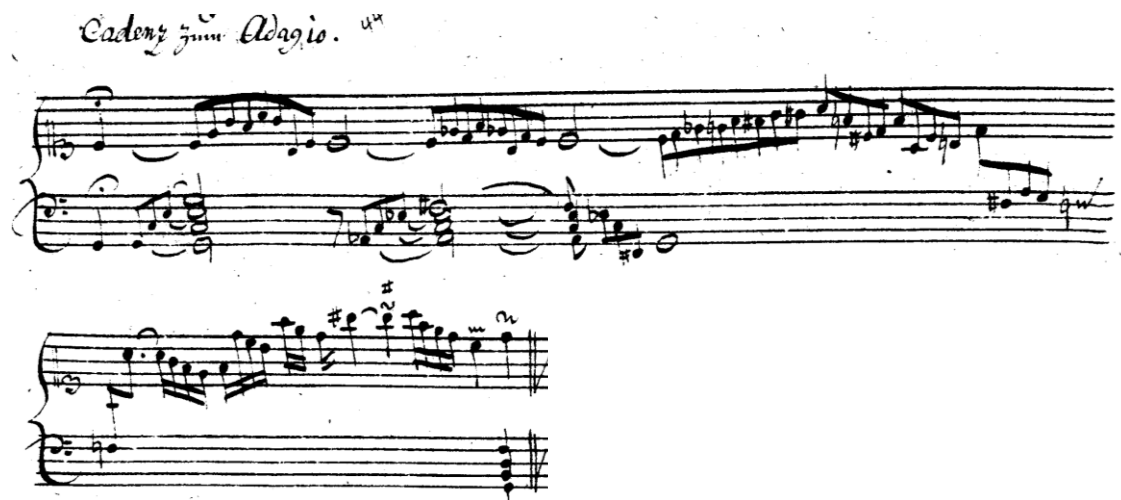


Figura N° 23 – 44ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência destina-se a um andamento lento, Adagio. Inicia com o acorde de quarta e sexta sobre o V grau. A mão esquerda tem acordes harpejados em colcheias durante as notas longas da mão direita. Esta tem notas do acorde intercaladas por notas adjacentes, evolui com um movimento cromático ascendente e depois movimento descendente por graus predominantemente disjuntos com articulação à colcheia; e, finaliza com um ritmo mais rápido (semicolcheias) com notas do acorde de sétima dominante. Salienta-se o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante na voz superior.

Exemplo N°8:



Figura N° 24 – 51ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência não tem indicação do andamento, lento ou rápido, a que se destina. Inicia e conclui no V grau. É uma cadência com intervenção de uma só voz solista, com uma sucessão de notas por grau conjunto em movimento ascendente e posteriormente descendente. Salienta-se o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante na voz superior.

Exemplo N°9:



Figura N° 25 – 52ª cadência do manuscrito Wq 120.

Este exemplo também não tem indicação do andamento, lento ou rápido a que se destina. Inicia com uma tonicização passageira ao V grau (Ré) através do acorde de terceira e sexta (maior) sobre o VI grau (Mi – Sol – Dó sustenido); continua com um movimento predominantemente ascendente que inclui tercinas; em seguida apresenta movimento ondulante por graus conjuntos que acelera em termos de figuração rítmica

(fusas) e gradualmente se torna descendente e conclui no V grau. Tal como a cadência anterior, é uma cadência para uma só voz solista, com uma sucessão de notas maioritariamente por grau conjunto em movimento ascendente e posteriormente descendente. Salienta-se o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a terceira do acorde de sétima dominante e as notas descendentes que possivelmente estabelecem a ligação a notas do acorde da tónica não representado neste exemplo.

Exemplo N°10:



Figura N° 26 – 57ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência destina-se a um andamento rápido, Allegro. Inicia com o acorde de quarta e sexta sobre o V grau e termina no acorde de sétima dominante. Baseia-se predominantemente em harpejos inicialmente ascendentes e em seguida descendentes seguidos por harpejos quebrados. Salienta-se o símbolo do trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante.

Exemplo N°11:



Figura N° 27 – 58ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência destina-se a um andamento lento, Adagio. Inicia com o acorde de quarta e sexta sobre o V grau. Baseia-se em notas dos acordes de quarta e sexta e terceira e quinta intercaladas por notas adjacentes e harpejo descendente. Este exemplo não apresenta o acorde de sétima dominante nem o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* no final como surge em vários outros exemplos do Manuscrito Wq 120.

Exemplo N°12:



Figura N° 28 – 66ª cadência do manuscrito Wq 120.

Destina-se a um andamento lento, Adagio. Mais uma vez, inicia com o acorde de quarta e sexta sobre o V grau. Baseia-se em harpejos e escalas. Novamente, salienta-se o símbolo do trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* nas duas últimas notas da voz superior e a terminação do exemplo com o acorde de sétima dominante; isto é, sem representação da resolução para a tônica.

Exemplo N°13:



Figura N° 29 – 69ª cadência do manuscrito Wq 120.

Esta cadência destina-se a um andamento rápido, Allegro. Inicia com o acorde de quarta e sexta sobre o V grau. É uma cadência constituída por escalas e com alguma variedade rítmica (fusas versus colcheias). Finaliza com o acorde de sétima dominante com a quinta na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

No próximo capítulo apresento exemplos de cadências com contextos musicais conhecidos, *Probestücke* e Concertos, e no final faço uma síntese que inclui também as cadências discutidas no presente capítulo.

## Capítulo 8 : *Verzierungen der Fermaten: Probestücke* e Concertos

No capítulo anterior apresentei exemplos de elaboração de cadências de C. Ph. E. Bach que por não estarem identificados com um andamento específico, não podem por isso ser avaliados dentro do contexto em que se inserem. Neste capítulo abordo os exemplos de elaboração de cadências constantes nos *Probestücke* e nos Concertos publicados em Hamburgo em 1772.

### ***Exemplos nos Probestücke (1753):***

Os *Probestücke* foram publicados em anexo à primeira parte do *Versuch* em 1753 e incluem três exemplos de cadências que passo a apresentar:

Exemplo N°1:

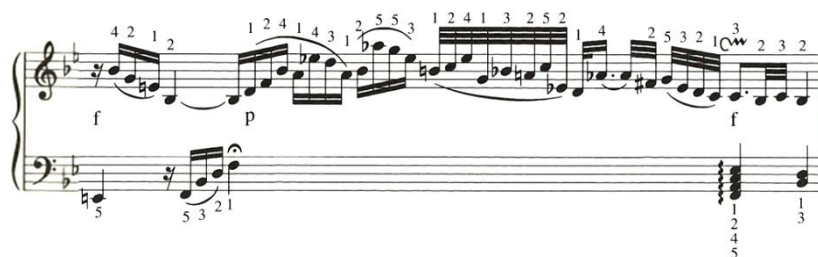


Figura N° 1 - Cadência do 2º andamento, Adagio Sostenuto, da Sonata II dos *Probestücke*.

A cadência ocorre a partir do terceiro tempo do último compasso do segundo andamento da Sonata II. É uma cadência pequena e proporcional à duração total do andamento. Não utiliza material temático e inicia com o harpejo do acorde de quarta e sexta sobre o V grau. Prossegue em movimento melódico ondulante mas gradualmente descendente com notas dos acordes de quarta e sexta e sétima dominante. O Lá<sup>4</sup> bemol poderá ser interpretado como sendo a sétima do acorde de Si bemol sétima dominante que resolve para o acorde de Mi bemol maior (movimento V – I). Há passagem por notas do acorde de Dó menor e Si bemol de sétima dominante. Harmonicamente a cadência conclui com a progressão II – V – I (Dó menor – Fá sétima dominante – Si bemol maior). Ritmicamente esta cadência utiliza sobretudo semicolcheias e fusas.

Salienta-se o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta e a terceira do acorde de sétima dominante e o sufixo que resolve na tônica.

Exemplo N°2:

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes numerous trills, grace notes, and fingerings (numbers 1-5) above and below notes. The piece ends with a final cadence on a tonic chord (G major).

Figura N° 2 - Cadência do 4º andamento, Largo Maestoso, da Sonata IV dos *Probestücke*.

Esta cadência ocorre no vigésimo quarto compasso do segundo andamento da Sonata IV. É uma cadência mais longa do que seria de esperar atendendo à dimensão do andamento. Não utiliza material temático. Esta cadência opõe notas longas – com a função de pontos de apoio – a intervenções de células melódico-rítmicas em figuração de semicolcheias ou fusas – inicialmente pequenos apontamentos que progressivamente se tornam mais longos. A cadência inicia com notas por graus disjuntos extraídas do acorde de quarta e sexta e também outras notas adjacentes às notas do acorde. Prossegue com movimento melódico cromático globalmente ascendente e a partir do segundo sistema, o movimento melódico por graus conjuntos torna-se predominante. Salienta-se o duplo trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a terceira e a quinta do

acorde de sétima dominante e o duplo sufixo que resolve na tônica (Fá sustenido menor).

Exemplo N°3:



Figura N° 3 - Cadência do 6º andamento, Adagio Affectuoso e Sostenuto, da Sonata VI dos *Probestücke*.

Esta cadência ocorre no último compasso do segundo andamento da Sonata VI. É uma cadência relativamente longa mas proporcional à dimensão do andamento. Não utiliza material temático. Esta cadência é constituída por pequenos motivos que se repetem. O primeiro motivo contém harpejos ascendentes. O segundo motivo é composto por três colcheias e uma nota com duração mais longa em movimento melódico descendente por grau conjunto em que a segunda e a quarta nota do motivo repetem a nota anterior. O terceiro motivo é constituído por quatro colcheias em movimento melódico globalmente descendente e as duas últimas colcheias têm uma apogiatura descendente. O quarto motivo é composto por três colcheias e uma nota longa com o seguinte movimento melódico: o primeiro intervalo é de sexta ou quinta descendente, o segundo intervalo é uma terceira ascendente e o terceiro intervalo é uma segunda. Este motivo permite encadear em movimento descendente em direcção ao acorde de sétima dominante. As notas longas que integram os motivos descritos neste exemplo continuam a soar em simultâneo à articulação das repetições ou apresentações de novos motivos. Mais uma vez salienta-se o duplo trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta e a sétima do acorde de sétima dominante e o duplo sufixo que resolve na tônica (Lá bemol maior).

### *Exemplos nos Sei Concerti per il Cembalo Concertato (1772):*

C. Ph. E. Bach também deixou exemplos de cadências nos *Sei Concerti per il Cembalo Concertato*, publicados em Hamburgo em 1772, que passo a apresentar:

Exemplo N°1:



Figura N° 4 - Cadência do 1º andamento, Allegro di molto, do Concerto I em Fá maior, Wq 43 (a cadência começa no último compasso do 1º sistema deste excerto e termina no acorde com sinal de suspensão no último sistema imediatamente antes da indicação do *Tutti*).

Esta cadência relativamente longa sobre o V grau da escala não usa material temático e ocorre no final (entre os compassos 181 e 184 de um total de 195 compassos) do primeiro andamento do Concerto I em Fá maior. Esta cadência pode ser dividida em vários momentos que se caracterizam por diferentes texturas e figuras rítmicas e melódicas – por exemplo: semicolcheias em movimento globalmente descendente, contraponto a duas vozes e uma terceira parte ritmicamente mais variada, predominantemente por graus conjuntos e com escassa intervenção da mão esquerda. Termina com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante com resolução para notas do acorde da tônica.

O Concerto II em Ré maior não apresenta nenhuma cadência escrita por extenso.

Exemplo N°2:

The image displays a musical score for a cadence in the first movement of Concerto III in E-flat major, Wq 43. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is marked 'Solo.' and the second system is marked 'Tutti.'. The cadence is marked with a trill on the fifth degree of the scale, indicated by the instruction 'Triller von unten'.

Figura N° 5 - Cadência do 1º andamento, Allegro, do Concerto III em Mi bemol maior, Wq 43 (a cadência começa no 1º compasso deste excerto e termina no acorde com um sinal de trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* no último sistema imediatamente antes da indicação do *Tutti*).

O Concerto III em Mi bemol maior apresenta uma longa cadência sobre o V grau da escala, não usa material temático e ocorre no final do primeiro andamento (entre os compassos 148-9 de um total de 169 compassos). Esta cadência, tal como a cadência do Concerto I também reflecte uma organização clara do discurso musical – por exemplo: harpejos descendentes, harpejos ascendentes, acordes com várias vozes em simultâneo, tercinas em movimentos por graus conjuntos e uma parte final ritmicamente mais variada. A intervenção da mão esquerda é mais intensa em determinados momentos, o que reforça a organização do conteúdo da cadência. Termina com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante e segue para notas do acorde da tónica.

Exemplo N°3:

Figura N° 6 - Cadência do 4º andamento, Allegro Assai, do Concerto IV em Dó menor, Wq 43 (a cadência começa no 2º compasso do 1º sistema deste excerto).

O Concerto IV em Dó menor apresenta uma longa cadência sobre o V grau da escala, usa algum material temático (figuras pontuadas em movimento descendente e tercinas com movimentos maioritariamente por graus conjuntos – no final do terceiro sistema e no quarto sistema) e ocorre no final (entre os compassos 107-21 de um total de 140 compassos) do quarto andamento. As diferentes indicações de andamento desta cadência estão associadas de forma óbvia a texturas, figurações rítmicas e melódicas diferentes o que contribui fortemente para a sua claríssima organização interna. Termina com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante.

Exemplo N°4:



Figura N° 7 - Cadência do 1º andamento, Adagio-Presto, do Concerto V em Sol maior, Wq 43 (a cadência começa com a indicação *Solo.* no 2º compasso do 1º sistema e termina no acorde com o símbolo do trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* no último sistema imediatamente antes da indicação *Tutti.*).

O Concerto V em Sol maior apresenta uma cadência relativamente pequena sobre o V grau da escala, não usa material temático e ocorre no final do primeiro andamento (compassos 171-2 de um total de 179 compassos). Esta cadência apresenta escassa intervenção da mão esquerda e é constituída por um movimento ascendente à base de acordes quebrados com notas de passagem que repousam sobre sensíveis momentâneas que resolvem por meio de grupetos nas respectivas tónicas; após o ponto culminante (Dó<sup>5</sup> sustenido – Ré<sup>5</sup>) segue com acordes quebrados em movimento descendente até repousar no VI grau e resolver no acorde da dominante. Termina com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante e resolve para notas do acorde da tónica.

### Exemplo N°5:

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The music is in 3/4 time and D major. The first system shows a piano introduction with a rest on the G2 note in the second measure. The second system features a complex rhythmic pattern with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (f). The third system continues the rhythmic complexity with various articulations. The fourth system concludes with a trill on the G4 note in the second measure of the final system, marked with a suspension sign and the instruction 'tutti'.

Figura N° 8 - Cadência do 1º andamento, Allegro di Molto, do Concerto VI em Dó maior, Wq 43 (o início da cadência é indicado com o repouso no Sol<sup>2</sup> do 2º compasso do 1º sistema e termina no Ré<sup>4</sup> no 2º compasso do último sistema que tem um sinal de suspensão e um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* que antecede a indicação *Tutti*).

O Concerto VI em Dó maior apresenta uma longa cadência sobre o V grau da escala, não usa material temático e ocorre no final do primeiro andamento (compassos 211-27 de um total de 247 compassos). A textura a três vezes nos dois primeiros sistemas desta cadência que considero com características de melodia acompanhada é seguida por maior complexidade rítmica mas apenas com duas vozes. Termina com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde da dominante.

### Conclusão:

Os exemplos constantes no *Versuch* estão desprovidos do seu contexto e por isso desconhece-se o tipo de andamento a que se destinam, lento ou rápido, se contêm ou não material temático ou em que ponto do andamento se localizam exactamente (isto é,

no último ou penúltimo compasso ou, à semelhança dos exemplos dos «Concertos», próximos ao final do andamento). Os locais para execução de uma suspensão ou cadência nos exemplos do *Versuch* estão indicados por uma ligadura com um ponto por baixo. Geralmente ocorrem no último ou no penúltimo acorde do exemplo sobre o acorde da tônica ou sobre acordes com a função de dominante.

Nos exemplos seleccionados do Manuscrito Wq 120, as cadências são maioritariamente destinadas a andamentos lentos (oito cadências são destinadas a andamentos lentos, três cadências são destinadas a andamentos rápidos e duas cadências não têm qualquer indicação). Uma vez que os exemplos seleccionados do Manuscrito Wq 120 não têm indicação da obra, concerto ou sonata, a que se destinam, tal como acontece com os exemplos do *Versuch*, não é possível avaliar a sua posição no andamento nem é possível avaliar a proporção da cadência relativamente à dimensão do andamento nem se houve recurso a material temático. Alguns exemplos de cadências do Manuscrito Wq 120 apresentam clara e relativamente complexa organização interna do discurso musical; os restantes auditivamente soam a “improvisações caprichosas” de duração relativamente curta.

Nos *Probestücke*, as cadências estão escritas por extenso nos andamentos lentos das sonatas e ocorrem no último compasso (Sonatas II e VI) ou estendem-se pelos três últimos compassos (Sonata IV). As cadências ocorrem sobre acordes com a função de dominante, não incluem material temático, apresentam organização interna do discurso musical e têm duração, em geral, proporcional à dimensão do andamento.

Nos «Concertos», as cadências estão escritas por extenso. Ocorrem próximo ao final de andamentos rápidos. Cada concerto tem três a quatro andamentos e apenas uma cadência num dos andamentos rápidos. Com excepção do Concerto IV, as cadências nos «Concertos» ocorreram no primeiro andamento e sobre acordes com a função de dominante. Apesar das cadências manterem o afecto da peça, geralmente não usam material temático, excepto no Concerto IV em que é usado algum material temático, e têm durações proporcionais à duração dos andamentos em que estão inseridas. As cadências dos «Concertos» revelam organização interna com recurso a texturas e figuras rítmicas e melódicas específicas. Curiosamente e ao contrário dos exemplos deixados nos *Probestücke* e da maioria dos exemplos extraídos do manuscrito Wq 120, nos «Concertos» de 1772 os exemplos de cadências são apresentados nos andamentos

rápidos. Nas Sonatas Prussianas, as indicações para a realização de cadências surgem no final dos andamentos lentos.

Relativamente ao conjunto das cadências analisadas, sintetizo o seguinte:

- Apesar de as cadências poderem ocorrer sobre o acorde da tônica, mais frequentemente ocorrem sobre o V grau da escala em acordes com função de dominante. Esta característica da generalidade das cadências analisadas corresponde à descrição de C. Ph. E. Bach na segunda parte do seu *Versuch* publicada em 1762: a cadência ocorre sobre o acorde de quarta e sexta com resolução para o acorde de terceira e quinta ou para o acorde de sétima dominante (Bach 1762:259);
- Frequentemente, as cadências são apresentadas sem acompanhamento;
- O solo na voz superior pode ou não conter algum material temático, caso em que pelo menos mantém o afecto da peça;
- Frequentemente as cadências terminam com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante. Este aspecto da terminação das cadências é também mencionado por C. Ph. E. Bach na segunda parte do *Versuch* (Bach 1762:262);
- Os exemplos dos «Concertos» e dos *Probestücke* têm uma duração proporcional à duração total do andamento e apresentam mais frequentemente intervenção da mão esquerda e maior organização no discurso musical;
- De uma forma geral, as indicações para a execução das cadências nos «Concertos» e nos *Probestücke* aparecem no final ou próximo do final dos andamentos (rápidos ou lentos);

Após a breve síntese sobre os exemplos de cadências, da presumível e muito provável autoria de C. Ph. E. Bach, seleccionados nesta dissertação, abordo sucintamente as opiniões de outro compositor setecentista contemporâneo de C. Ph. E. Bach, colega na corte de Friedrich II e também residente em Berlim no período em que as Sonatas Prussianas e o *Versuch* foram pela primeira vez publicados, J. J. Quantz. Quantz refere que as cadências surgem no final da peça, frequentemente sobre a penúltima nota do baixo, a dominante (Quantz 1752:151); as cadências raramente apresentam tempo regular (Quantz 1752:156); as cadências devem manter o afecto da

peça (Quantz 1752:154); as cadências para instrumentos de sopro e para vozes devem ser executadas no período de tempo permitido por uma só inspiração (Quantz 1752:156); e alerta para a ausência dessa limitação nos instrumentos de corda (Quantz 1752:156). E J. J. Quantz também criticou o abuso de alguns músicos contemporâneos na execução de cadências nas árias da capo: executam cinco cadências numa só ária (Quantz 1752:153). Além de J. J. Quantz também outro compositor setecentista, P. F. Tozi, criticou as cadências elaboradas por músicos contemporâneos nomeadamente a nível da duração das cadências que considerava exagerada (Collins & Seletsky 2001<sup>2</sup>:110).

Em seguida apresento os pontos em comum entre as indicações e exemplos de cadências deixados por C. Ph. E. Bach e as indicações deixadas por J. J. Quantz no seu *Versuch*:

- A localização das cadências – de acordo com C. Ph. E. Bach as cadências ocorrem frequentemente próximo ao final do andamento, na última nota ou na penúltima nota do baixo (Bach 1753:113) e de acordo com J. J. Quantz as cadências ocorrem na penúltima nota do baixo, sobre o V grau da escala (Quantz 1752:151); o que se significa que as cadências geralmente ocorrem no acorde da tônica ou em acordes com função de dominante;
- A preocupação com a elaboração de cadências que criem a ilusão de serem uma improvisação – enquanto C. Ph. E. Bach é claro na indicação de que as cadências devem assemelhar-se a improvisações (Bach 1753:131), J. J. Quantz refere que as cadências raramente apresentam tempo regular (Quantz 1752:156), o que permitirá uma execução ritmicamente livre e por isso próxima do estilo associado à improvisação / fantasia – a improvisação e a fantasia estão interligadas já que C. Ph. E. Bach aborda a fantasia livre na segunda parte do seu *Versuch* e salienta que na fantasia livre o ritmo não é medido, que as barras de compasso podem não existir e exalta a necessária capacidade do intérprete para improvisar (Bach 1762:325-6);
- A preocupação com a manutenção do afecto da peça durante a execução da cadência (Bach 1753:113; Quantz 1752:154);
- A preocupação com a duração das cadências – os exemplos de cadências de C. Ph. E. Bach revelam cuidado na sua proporção relativa à duração do

andamento e J. J. Quantz, enquanto flautista, limita a execução de cadências à capacidade respiratória inerente a uma só inspiração (Quantz 1752:156);

- O número de cadências – J. J. Quantz queixou-se do exagerado número de cadências realizadas num só andamento (Quantz 1752:152-3); C. Ph. E. Bach nas suas obras claramente indica haver espaço para realização de apenas uma cadência num dos andamentos da Sonata ou do Concerto.

Estes aspectos em comum poderão reflectir uma concepção ou uma prática musical semelhante entre músicos residentes e profissionalmente activos em Berlim em meados do séc. XVIII.

## **Parte III**

### **As Sonatas Prussianas**

A terceira e última parte desta dissertação é inteiramente dedicada às Sonatas Prussianas. Após breves considerações, discuto alguns aspectos que considero relevantes no conjunto das sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach, em seguida na colecção das seis Sonatas Prussianas e por fim analiso de forma sumária cada um dos andamentos das Sonatas Prussianas. No capítulo seguinte proponho soluções para os símbolos de ornamentação que se encontram ao longo das Sonatas Prussianas, tendo em consideração as indicações deixadas pelo compositor no *Versuch* e analiso vários aspectos relacionados com a ornamentação das sonatas em estudo. No capítulo dedicado às cadências e atendendo aos exemplos de cadências em obras de C. Ph. E. Bach assim como no manuscrito Wq 120, proponho três cadências para cada um dos andamentos lentos de cinco Sonatas Prussianas.



## Capítulo 9 : Algumas Considerações

A autenticidade histórica perfeita na interpretação de Música Antiga poderá ser inatingível (Fabian 2001:159). O cerne do problema da interpretação musical não está necessariamente no intérprete mas na partitura (Fubini 1973:87-8). A simbologia da notação musical não reúne os múltiplos aspectos associados à interpretação de uma dada obra (Fubini 1973:107) – por exemplo o ritmo surge simbolicamente como relações matemáticas, ou seja, uma colcheia tem a mesma duração de duas semicolcheias e de quatro fusas; mas, o público não espera ouvir ao longo de uma obra as durações rítmicas aritmeticamente interpretadas – e está associada a uma dimensão essencialmente temporal (Fubini 1973:88). A temporalidade na música significa a sua não mensurabilidade; isto é, a duração de uma obra é determinada pelo tempo seleccionado para a execução e por ferramentas ao dispor do intérprete como por exemplo o *rallentando* e o *accelerando* (Fubini 1973:88), que são susceptíveis de alteração / oscilações, em maior ou menor grau, em interpretações sucessivas da mesma obra incluindo as interpretações pelo mesmo intérprete.

Relativamente às questões relacionadas com as partituras, como muitas obras compostas durante o período Barroco sobreviveram em múltiplas versões, actualmente, poderá haver dificuldades na selecção da versão a publicar / interpretar (Sadie 1995:615). Os vários manuscritos contemporâneos à composição / publicação de uma dada obra da responsabilidade de copistas apresentam uma falibilidade intrínseca a todo o processo de cópia (Sadie 1963:503). A solução poderá, por exemplo, passar por encontrar um autógrafo, o que nem sempre é possível; encontrar uma edição aparentemente autorizada pelo compositor; ou, proveniente de uma instituição, como uma igreja ou corte, com a qual o compositor teve ligação (Sadie 1995:615). Paralelamente às dificuldades causadas pelas múltiplas versões de obras compostas durante o período Barroco, existem várias obras cuja autoria é duvidosa.

Apesar de não haver consenso relativamente ao número exacto de sonatas para instrumento de tecla da autoria de C. Ph. E. Bach (Berg 1975:232), pelo menos cento e cinquenta e uma sonatas / sonatinas para instrumento de tecla a solo são genuínas (Berg 1979:278). Pela correspondência de C. Ph. E. Bach com J. N. Forkel (Bach 2004<sup>2</sup>:57;

Bach 2004<sup>2</sup>:61-2), J. G. I. Breitkopf (Bach 2004<sup>2</sup>:249-50) e J. J. H. Westphal (Bach 2004<sup>2</sup>:262-3) poder-se-á inferir, como referido anteriormente, que C. Ph. E. Bach iniciou em algum momento e manteve ao longo da sua vida um catálogo das suas obras. Johanna Maria Dannemann Bach enviou em Março de 1789 uma carta a J. G. I. Breitkopf na qual o autoriza a publicar o catálogo das obras do marido e indica que C. Ph. E. Bach foi o autor de pelo menos uma secção, possivelmente de várias secções do mesmo (Berg 1979:280). Em Setembro de 1789, a viúva de C. Ph. E. Bach enviou uma carta a Sarah Itzig Levy<sup>141</sup> em Berlim, na qual indica a existência de 209 sonatas para instrumento de tecla a solo, 6 das quais pretende publicar, 138 estão publicadas e as restantes circulam através de cópias manuscritas (Berg 1979:278).

O *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, publicado pela viúva em 1790 certamente terá sido elaborado, senão pelo próprio, pelo menos sobre a supervisão de C. Ph. E. Bach e contém uma lista cronológica de 210 obras na secção dedicada a obras para instrumento de tecla a solo, com datas de origem e datas para a revisão de 16 sonatas compostas anteriormente à sua entrada ao serviço de Friedrich II (Berg 1979:278). O índice temático das sonatas para instrumento de tecla na Dissertação de Doutoramento de D. M. Berg é claro na identificação da data de composição das sonatas e das suas revisões. E não há indicação de que as Sonatas Prussianas tenham sido alvo de revisão por parte do compositor (Berg 1975:270-3). Além de uma listagem de partituras, o *Nachlass-Verzeichniß*, o catálogo da propriedade musical de C. Ph. E. Bach continha a lista dos instrumentos pertencentes ao compositor – um cravo, um pianoforte e dois clavicórdios (Bach 1790:92) – assim como uma grande colecção de retratos de músicos e outras personalidades (Bach 1790:ppvv; Kurzwelly 1914:35-7; Terry 1969:108).

Desde 1790 surgiram várias listas detalhadas que incluíam as obras para instrumento de tecla a solo de C. Ph. E. Bach : Bach, 1790 – publicado pela viúva, Johanna Maria Bach; J. J. H. Westphal, 1800; C. H. Bitter, 1868 (Berg 1979:286); A. Wotquenne, 1904 (primeira edição) e 1905 (segunda edição); E. Beurmann, 1952, E. E. Helm, 1989 e U. Leisinger, 2001. Várias dessas listas também contêm outras obras

---

<sup>141</sup> De acordo com P. Wollny, Sarah Itzig Levy (1761-1854) era filha de um banqueiro judeu influente na corte prussiana em Berlim e tia-avó de Felix Mendelssohn. Ela era uma excepcional intérprete de instrumentos de tecla e reuniu um considerável conjunto de obras de C. Ph. E. Bach, assim como de outros membros da família Bach. Foi ela quem facultou a F. Mendelssohn as partituras da Paixão de S. Marcos que Mendelssohn dirigiu em 1829.

(Berg 1979:279). Os catálogos editados por A. Wotquenne em 1905 e E. E. Helm em 1989 são os mais acessíveis.

O extenso legado de C. Ph. E. Bach, após a sua morte, permaneceu intacto até aproximadamente 1797, exceptuando-se alguns artigos leiloados em 1789. Depois da morte de Johanna Maria Bach, contudo, a filha do compositor, Anna Carolina Philippina, começou a vender alguns artigos, particularmente trabalhos de outros compositores e retratos<sup>142</sup> (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392). Depois da sua morte o que permaneceu do legado foi leiloado (Terry 1969:107). Muitas obras foram para a posse de colecionadores tais como Casper Siegfried Gähler, em Altona, e Georg Poelchau, em Hamburgo (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392). A extensa colecção de Georg Poelchau acabou por ser adquirida pela Biblioteca Real em Berlim (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:210). A colecção do organista Johann Jacob Heinrich Westphal (1756-1825) incluiu quase todas as obras instrumentais em impressões originais e cópias manuscritas e muitas obras vocais de C. Ph. E. Bach; foi adquirida em 1840 por François-Joseph Fétis<sup>143</sup> e integrada na sua grande biblioteca pessoal (Terry 1969:107). Após a sua morte, cerca de 1871, o Governo da Bélgica comprou a colecção que pode hoje em dia ser consultada na biblioteca do Conservatório de Bruxelas (Terry 1969:107). Além das obras, J.-F. Fétis adquiriu o catálogo que o próprio J. J. H. Westphal tinha feito das obras de C. Ph. E. Bach em sua posse (Terry 1969:107). Tal como as obras da colecção de J. J. H. Westphal, os manuscritos originais de sinfonias e obras de música de câmara da colecção de Guido-Richard Wagner adquirida em 1905 por A. Wotquenne, bibliotecário do Conservatório de Bruxelas, estão agora na biblioteca do Conservatório de Bruxelas. Uma parte deste espólio passou para a Biblioteca Real Albert I, também em Bruxelas.

Além das colecções no Conservatório de Bruxelas e na Biblioteca Real Albert I em Bruxelas, existem colecções de obras de C. Ph. E. Bach em várias outras instituições:

---

<sup>142</sup> C. Ph. E. Bach tinha uma extensa colecção de retratos que incluía não só retratos de músicos mas também de outras personalidades como Erasmus, Benjamin Franklin, Lessing, d'Alembert, Alexandre o Grande ou Aristóteles.

<sup>143</sup> De acordo com Miriam Terry, nos últimos anos de vida, por prováveis razões de natureza financeira, J. J. H. Westphal tentou desfazer-se, mas sem sucesso, de parte da sua colecção que incluía não só partituras de C. Ph. E. Bach mas também outros artigos, como retratos de compositores. Após a sua morte, os herdeiros procuraram vender a totalidade do espólio a um único proprietário. Fizeram propostas a vários nobres e a governos locais, mas foi um comerciante de Altona, Dr. L. D. Mutzenbecher quem comprou a colecção em leilão e a vendeu a J.-F. Fétis. Desconhece-se se J.-F. Fétis adquiriu a totalidade da colecção, mas a parte da colecção referente às obras de C. Ph. E. Bach chegou a Bruxelas intacta.

- Na Biblioteca do Estado Alemão em Berlim – as origens da colecção que se encontra nesta biblioteca são variadas e incluem as colecções de G. Poelchau que foi adquirida em 1841, e da Princesa Anna Amalia que foi anexada em 1914, além de outras colecções que foram sendo oferecidas ou compradas (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:210-1);
- Na Biblioteca do Congresso em Washington – compradas principalmente em mercados de antiguidades em Berlim, cerca de 1900 (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392);
- Na Biblioteca Nacional em Paris – incluindo manuscritos das colecções de Charles Malherbe e Auguste Vincent (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392);
- Na Gesellschaft der Musikfreunde em Viena – inclui cópias domésticas e manuscritos do legado de J. Brahms e ofertas de Anthony van Hoboken (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392); e
- Na Singakademie<sup>144</sup> em Berlim – inclui manuscritos e algumas edições de obras de C. Ph. E. Bach. Esta colecção deve-se aos esforços dos primeiros directores, C. F. C. Fasch e C. F. Zelter (Mintz 1954:206; Ottenberg 1991<sup>2</sup>:185-216; Powers 2002:103-4).

Por conseguinte, no início do séc. XX existiam e estavam disponíveis quase todas as obras e manuscritos de C. Ph. E. Bach. Porém, durante a Segunda Grande Guerra, as obras que se encontravam na Biblioteca do Estado Prussiano (a Biblioteca Real assumiu esta designação em 1918 e posteriormente passou a ser designada por Biblioteca do Estado Alemão) foram retiradas da biblioteca e guardadas em variados locais (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:212). Várias obras estão em local incerto desde essa altura (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:212). Por outro lado, algumas obras que se encontravam na Singakademie de Berlim e na biblioteca da Universidade de Königsberg (essencialmente obras escritas em Hamburgo) foram removidas ou destruídas. Felizmente, as obras de C. Ph. E. Bach que se encontravam na Singakademie de Berlim – mencionadas numa colecção que continha a história e o espólio desta instituição e que foi publicado antes do bombardeamento de Berlim na Segunda Grande Guerra

---

<sup>144</sup> A Singakademie foi fundada em 1791 por Carl Friedrich Christian Fasch tendo como modelo a Academia de Música Antiga de Londres.

(Schünemann 1941:pv) – foram recuperadas em Kiev em 1999<sup>145</sup> (Berg 2006:68; Boxer 1999:1; Hagedorn 1999:36; Powers 2002:104; Richards 2006:5). Atendendo a esta descoberta, existe a possibilidade de eventualmente surgirem novos manuscritos, autógrafos ou cópias, ou publicações setecentistas de obras de C. Ph. E. Bach.

Relativamente às cópias impressas e manuscritas setecentistas de muitas obras de C. Ph. E. Bach que estão agora perdidas ou não são localizáveis (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:209) refiro que os autógrafos de *Die Israeliten in der Wüste* e de *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* desapareceram (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:209); apenas 50 dos 131 autógrafos de obras orquestrais sobreviveram (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:209).

Relativamente às Sonatas Prussianas, existem apenas 23 exemplares da edição original das Sonatas Prussianas (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:209), mas existem várias cópias manuscritas da autoria de C. F. C. Fasch e também de vários outros copistas. As Sonatas Prussianas em edição original ou em manuscritos estão representadas em várias colecções de obras de C. Ph. E. Bach, como por exemplo na colecção da Singakademie e na Biblioteca do Conservatório de Bruxelas.

Apesar das perdas, os recursos materiais das obras de C. Ph. E. Bach são bons, e atendendo ao *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, publicado pela viúva em 1790 colocam-se poucos problemas de autenticidade das obras ou até de cronologia (Leisinger 2001<sup>2</sup>:392). Paralelamente sobreviveram alguns rascunhos de obras de C. Ph. E. Bach. Aparentemente os rascunhos não eram escritos na folha da composição propriamente dita mas em outras folhas (Fox 1988:652). Os rascunhos que existem captam diferentes fases do processo da evolução das composições e fundamentam a ideia de que C. Ph. E. Bach os usava de forma rotineira e os rejeitava à medida que as ideias musicais iam sendo aplicadas na obra (Fox 1988:652-3).

---

<sup>145</sup> De acordo com Sarah Boxer, em 1943 como medida de precaução relativamente aos bombardeamentos na Segunda Grande Guerra, foram transferidos 5100 manuscritos da Singakademie de Berlim para um castelo na Silésia. Em 1945 estes manuscritos foram confiscados pelo exército russo e levados para o Conservatório de Música de Kiev, onde permaneceram até 1973. Foram, então, transferidos para um museu de literatura e arte também em Kiev. A descoberta das obras deveu-se à colaboração de C. Wolff – musicólogo – P. K. Grimsted – especialista em arquivos soviéticos – e H. Boriak – director do Instituto de Arqueografia e Estudo de Fontes da Academia Ucraniana de Ciências. De acordo com D. M. Berg, a colecção é sobretudo constituída por manuscritos não publicados de C. Ph. E. Bach (incluindo vinte Paixões, cinquenta concertos para instrumento de tecla e variada musica vocal e instrumental) e de W. F. Bach, mas contém, também, obras de J. S. Bach, G. Ph. Telemann, C. H. Graun,

Como referi anteriormente, não há conhecimento da existência de um autógrafo das Sonatas Prussianas (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:212-3); actualmente existem sim apenas 23 exemplares da edição original das Sonatas Prussianas (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:209) e várias cópias manuscritas. Atendendo a que esta obra foi publicada num contexto muito especial e numa época certamente determinante para a carreira do compositor – o jovem C. Ph. E. Bach<sup>146</sup> tinha recentemente entrado ao serviço na corte de um também jovem rei – provavelmente terá havido uma grande colaboração entre o editor, B. Schmid, e o compositor. Seleccionei, por isso, a edição setecentista das Sonatas Prussianas de 1742 que se encontra na Biblioteca do Conservatório de Bruxelas para utilizar nesta dissertação.

As Sonatas Prussianas foram, então, compostas entre 1740 e 1742 (Berg 1975:270-3; Berg 1979:279) e publicadas em 1742 por B. Schmid em Nuremberga. O título da obra – *Sei Sonate per Cembalo che all' Augusta Maestà di Frederico II Rè di Prússia. D. D. D. L'Autore Carlo Filippo Emanuele Bach, Músico di Camera di S. M.* – e a sua dedicação ao Rei da Prússia, Friedrich II estão em italiano. As dedicações em italiano não só das Sonatas Prussianas como também das Sonatas Würtemberg mais uma vez demonstram a influência italiana sobre a corte da Prússia (Bitter 1868:54).

---

J. G. Graun, J. A. Hasse, F. Benda, G. Benda e de compositores italianos como Antonio Caldara, Francesco Durante, Antonio Lotti e Giovanni Battista Pergolesi.

<sup>146</sup> C. Ph. E. Bach publicou as Sonatas Prussianas aos 28 anos e integrava oficialmente a corte de Friedrich II há cerca de dois anos.

Sire

Il genio singularissimo con cui la Maestà Vostra  
risguardar suole le musicali composizioni, unito  
alla umilissima mia gloriosa servitu. mi obligano a  
presentare con ossequio le presenti Sonate a Vostra  
Maestà; per l'unico fine che essendo questo dal  
debolissimo Talento mio quasi ne fortunati servigj  
di Vostra Maestà state composte, portassero un  
contrassegno sincerissimo di quel vivo desiderio, per  
cui tuttora bramerei di rendermi sempre maggior-  
mente capace d'essere tra quei che l'onore godono di  
satisfare il fina gusto di si rinomato Monarcha,  
con vantaggio annoverato. Dignisi per tanto l'  
Augusta Clemenza della Maestà Vostra di  
benignamente qualunque elle sieno, accoglierle;  
mentre con il più profondo rispetto d'Animo umile  
e riverente mi pregio di protestarmi

Sire

Umil:<sup>mo</sup> Devotis:<sup>mo</sup> Osseq:<sup>mo</sup> Servo  
Carlo Filippo Emanuele Bach.

Figura Nº1 – Dedicacão das seis sonatas na edição de 1742.

Uma vez que:

- A edição setecentista das Sonatas Prussianas é uma edição autorizada pelo compositor;
- Essa edição resulta da colaboração directa entre C. Ph. E. Bach e B. Schmid;
- A edição de 1742 não tem problemas de autenticidade; e
- Actualmente não há conhecimento da existência de um autógrafo, apenas de vários manuscritos com falibilidade associada ao processo de cópia.

Selecionei a primeira edição das Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach para estudo nesta dissertação.

O passo seguinte é a selecção do instrumento(s) para interpretar estas obras. Para alguns autores, a selecção correcta de um instrumento para a interpretação de uma obra de um dado período (Williams 2004:109) é um requisito para autenticidade na interpretação, enquanto outros autores defendem que a insistência em instrumentos da época e técnicas da época não é prática nem desejável (Huray 1990:4).

Relativamente aos aspectos a nível da interpretação musical, C. Ph. E. Bach deixou algumas indicações: no *Versuch* C. Ph. E. Bach declara que as variáveis em performance são o peso e a leveza das notas, o *touché*, o *Schneller*, execução em *legato* e *staccato*, o *vibrato*, os harpejos, a sustentação das notas, o *rallentando* e o *accelerando*<sup>147</sup> (Bach 1753:117). C. Ph. E. Bach aconselha a execução em *détaché* para os andamentos com indicação *allegro* e em *legato* para os andamentos com indicação *adagio* (Bach 1753:118). C. Ph. E. Bach também adverte para os diferentes tipos de *touché*: ataques exageradamente pesados, *touché* letárgico com duração excessiva das notas e *touché* demasiado curto (Bach 1753:118). E, conclui que a média entre os extremos é o melhor (Bach 1753:118).

C. Ph. E. Bach também refere no *Versuch* a sua opinião relativamente a uma boa interpretação. Para o compositor, uma boa interpretação é aquela que através do canto

---

<sup>147</sup> *Stärke und Schwäche der Töne, ihr Druck, Schnellen, Ziehen, Stossen, Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen.*

ou da execução de instrumentos musicais transmite o verdadeiro conteúdo e afecto de uma dada composição (Bach 1753:117).

Mais recentemente, alguns autores debruçaram-se sobre as variáveis em performance. De acordo com A. Newman, existem várias variáveis a considerar na performance de uma obra musical (Newman 1995:16): o som do instrumento (dinâmicas, timbre e âmbito); o contexto (os concertos em meados do séc. XVIII decorriam, geralmente, em salas de dimensões relativamente pequenas; os concertos que exigissem espaços maiores ocorriam em igrejas ou em salas de grandes dimensões de palácios); a articulação; o rubato; e, as adições ao texto musical. R. Donington que também se dedicou extensamente às questões de interpretação, na 6ª edição do seu livro *The Interpretation of Early Music*, publicado em 1989, a 1ª edição é de 1963, acrescenta seis capítulos inteiramente novos e designa-os: “New Thinking of Early Music Interpretation”. No prefácio desta obra Donington afirma que “não há uma forma correcta de interpretar música antiga. Nunca houve.” (Donington 1989<sup>6</sup>:24). Esta afirmação de R. Donington vem ao encontro das dificuldades descritas por diversos autores na interpretação de obras antigas e de facto, tal como D. Fabian afirma, a autenticidade histórica perfeita na interpretação de Música Antiga poderá ser inatingível (Fabian 2001:159).

A preocupação com as múltiplas variáveis em performance revelada no séc. XVIII por C. Ph. E. Bach e no séc. XX por autores como R. Donington, A. Newman e E. Fubini, revela consciência relativamente à dualidade da simbologia da notação musical: por um lado as limitações da simbologia e por outro a liberdade interpretativa que essas mesmas limitações acarretam. Atendendo a esta dualidade, é necessário tomar decisões relativamente a vários aspectos na interpretação de uma dada obra musical.

As Sonatas Prussianas não são excepção e foi necessário tomar decisões a nível de interpretação. Como a correcta selecção de um instrumento para a interpretação de uma obra de um dado período (Williams 2004:109) é, para alguns autores, um requisito para autenticidade na interpretação, para efeitos desta dissertação, as Sonatas Prussianas foram gravadas num instrumento segundo o cravo de dois teclados atribuído a M. Mietke (dois manuais; 2 x 8'; 1 x 4'; alaúde no segundo registo; com a extensão de 5 oitavas: Fá<sup>0</sup> a Fá<sup>5</sup>; e, transpositor: 392-415-440 Hz) de 2008 da oficina de Reinhard Von Nagel (ver Capítulo 3).

Após selecção do instrumento, é necessário decidir o diapasão e o temperamento desse mesmo instrumento. O diapasão seleccionado foi Lá = 415 Hz e o temperamento: Werckmeister III (ver Capítulo 4).

Há uma outra questão que exigiu meditação e consequentes decisões que me parece pertinente esclarecer neste ponto da dissertação: existem sinais de repetição em todos os andamentos rápidos das Sonatas Prussianas. Inclusivamente no primeiro andamento da Sonata 5 em Dó maior as repetições estão claramente indicadas pela presença de notas de ligação entre a primeira e a segunda vez em que cada uma das duas partes são apresentadas. Para respeitar as proporções e manter o equilíbrio das obras (Smyth 1993:88) optei, então, na minha interpretação das Sonatas Prussianas por geralmente respeitar as indicações de repetições marcadas. No entanto, atendendo a que:

- Em primeiro lugar, no final da segunda parte do terceiro andamento da Sonata 2 surge a indicação *adagio* e no terceiro andamento da Sonata 6 surge a indicação *poco adagio*;
- Em segundo lugar interpreto estas indicações como *rallentando*; e
- Por último, do ponto de vista da interpretação musical não me parece convincente retomar do início da segunda parte do andamento.

Nestes andamentos, terceiro andamento da Sonata 2 e terceiro andamento da Sonata 6, optei por não repetir a segunda parte. Optei também por não repetir a segunda parte do primeiro andamento da Sonata 6 por sentir ser musicalmente convincente desta forma já que a extensão do andamento é claramente superior à dos andamentos das restantes sonatas e surgem recorrentemente ao longo da segunda parte fragmentos do tema da abertura da sonata.

O meu registo sonoro das Sonatas Prussianas encontra-se no CD em anexo a esta dissertação.

As questões que se prendem com a estrutura formal das Sonatas Prussianas são discutidas no próximo capítulo.

## Capítulo 10 : Breve Análise Musical das Sonatas Prussianas

Neste capítulo abordo alguns aspectos gerais que considero mais relevantes na globalidade das sonatas para instrumentos de tecla de C. Ph. E. Bach. Em seguida, apesar de ter analisado pormenorizadamente cada um dos andamentos das seis Sonatas Prussianas, optei por apresentar uma síntese dessa análise.

No seu conjunto, as sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach reflectem uma visão muito pessoal na área da composição (Fox 1983:211). Apesar de mais tarde na sua vida as obras de C. Ph. E. Bach virem a ser consideradas “antiquadas”, as obras escritas durante a sua juventude foram consideradas não só dentro do estilo da época como até progressistas. Por isso compreende-se que a influência das sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach sobre músicos contemporâneos seja notória e inclusivamente é assinalada por contemporâneos como Charles Burney em 1773 (Burney 1773:244). No entanto, o estilo de C. Ph. E. Bach era pessoal e continha algumas peculiaridades. As peculiaridades no seu estilo não eram consideradas, naquela época, tão excêntricas como actualmente (Schulenberg 1988:543). Algumas dessas “peculiaridades” no seu estilo provavelmente reconhecidas pelos contemporâneos incluem, por exemplo:

- Aparecimento súbito de ritmos pontuados (lombardo menos frequentemente), sobretudo nos finais de frases ou de secções (Berg 1975:80) – por exemplo: Sonata Prussiana 2 em Si bemol maior, Adagio, compassos 29 e 33;
- Recurso a passagens em oitavas (Bach 1762:172; Berg 1975:83; Fox 1983:78) – por exemplo: Sonata Prussiana 6 em Lá maior, Adagio, compassos 6, 10 e 19;
- Passagens harpejadas em duas ou mais vozes em contraponto e com frequência entre as duas mãos (Berg 1975:85) – por exemplo: Sonata Prussiana 2 em Si bemol maior, Vivace, compassos 45 a 50;
- Interrupções súbitas do discurso musical mais frequentes e com maior impacto nos andamentos rápidos (Berg 1975:122) – por exemplo: Sonata Prussiana 3 em Mi maior, Presto, compassos 17 e 20;

- Recurso a passagens em movimento cromático (Berg 1975:160) – por exemplo: Sonata Prussiana 1 em Fá maior, Poco Allegro, compassos 10 a 13; Andante, compassos 4 a 7; Sonata Prussiana 4 em Dó menor, Allegro, compassos 5 e 6;
- Alteração de modos, maior e menor, em pequenas frases sucessivas (Berg 1975:166) – por exemplo: Sonata Prussiana 1 em Fá maior, Poco Allegro, compassos 18 a 24; Sonata Prussiana 5 em Dó maior, Poco Allegro, compassos 35 a 39;
- Dessincronização harmónica entre a voz superior e o baixo devido a sincopas (Schulenberg 1982:208), retardos ou apogiaturas (Hager 1978:68) – por exemplo: Sonata Prussiana 1 em Fá maior, Vivace, compassos 18 a 32; Sonata Prussiana 3 em Mi maior, Presto, compassos 4, 5, 6, 61, 62, 63 e 64.

Apesar do seu estilo muito pessoal é, contudo, inegável a influência de J. S. Bach assim como é inegável a aplicação de técnicas de composição que provavelmente C. Ph. E. Bach terá aprendido com o pai (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:19). Terá havido preocupação por parte de C. Ph. E. Bach em distanciar-se do pai, J. S. Bach? Está documentado que Wilhelm Friedemann Bach e Carl Philipp Emanuel Bach confessaram a Johann Nikolaus Forkel a necessidade de adoptar um estilo próprio para evitar comparações com o seu pai (Ottenberg 1991<sup>3</sup>:20). Por conseguinte poder-se-á deduzir que os filhos de J. S. Bach, W. F. Bach e C. Ph. E. Bach, conscientemente tomaram opções a nível musical com o intuito de se distanciarem do estilo do pai?

### ***Sonatas para Instrumento de Tecla***

Desde o séc. XVII, a música instrumental tem tentado a sua emancipação da música vocal (Plebuch 2006:61). Começaram então a ser compostas grandes obras instrumentais cuja forma não estava baseada na liturgia (missas), poemas (madrigais) ou numa trama (ópera). Progressivamente os modelos encontrados para essas “grandes obras de música instrumental” como os modelos das danças, as variações ou o contraponto, entraram em declínio na primeira metade do séc. XVIII; as tradicionais ferramentas / modelos perderam a sua utilidade e levaram à crescente dificuldade na manutenção da coerência do discurso musical (Plebuch 2006:61). Das formas musicais

convencionais da época de C. Ph. E. Bach, entendendo formas musicais<sup>148</sup> como padrões estruturais partilhados por um grande número de obras não relacionadas (Bonds 1991:1), a forma binária (Fox 1983:213) e o rondó (Clercx 1935:153) foram as da sua preferência. C. Ph. E. Bach utilizou nas suas obras a forma binária e o rondó desde o início da sua carreira como compositor e foi utilizando essas mesmas formas musicais durante toda a sua vida (Fox 1983:235). No entanto, ao longo da vida de C. Ph. E. Bach ocorreram mudanças nas estruturas formais da música na Europa. Essas mudanças levaram à evolução das estruturas formais do Período Barroco<sup>149</sup> para as formas musicais do Período Clássico<sup>150</sup> (Berg 1975:111), como por exemplo a forma sonata. De acordo com Ch. Rosen o período entre o final do Barroco e o desenvolvimento do estilo Clássico é confuso e há tendência para considerar a sonata pré-clássica como sendo “progressiva” (Rosen 1987<sup>2</sup>:49-50). Certamente C. Ph. E. Bach tinha conhecimento das alterações que se desenrolavam entre as mais recentes obras musicais dos seus colegas contemporâneos mas mesmo assim manteve-se fiel a formas musicais “herdadas” de compositores de gerações anteriores e a formas musicais de carácter mais pessoal como discutirei mais à frente.

Apesar de C. Ph. E. Bach utilizar formas musicais bem conhecidas e também frequentemente adoptadas por outros compositores contemporâneos e predecessores, adoptou em alguns andamentos das sonatas para instrumentos de tecla formas musicais cuja estrutura é reconhecida por vários autores mas cuja terminologia utilizada para descrever essa mesma forma não é consensual. A forma desses andamentos não se

---

<sup>148</sup> O estudo das “formas musicais” é uma questão que tem vindo a ser debatida extensamente. Saliento o contributo de William E. Caplin desde a década de 1980 com os seus artigos sobre frases de oito compassos (1986) e a sua publicação de 1998: *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. W. E. Caplin tem evitado atribuir definições do termo “forma” na música e por isso aborda hierarquias estruturais e termos tradicionalmente utilizados para explicar a forma de uma dada obra. Para W. E. Caplin a distinção entre *formal functions* e *formal types* é essencial. Saliento também o contributo de James Hepokosky e Warren Darcy e o elevado número de andamentos de sonata discutidos no seu livro publicado em 2006. Estes autores identificam cinco tipos de andamentos forma sonata, sendo o tipo 1 as sonatas sem secção de desenvolvimento, tipo 2 as sonatas que não apresentam o tema após o desenvolvimento, tipo 3 as sonatas mais comuns com exposição – desenvolvimento – reexposição, tipo 4 as tradicionais “sonatas-rondó” e tipo 5 as sonatas mais complexas encontradas em andamentos de concerto.

<sup>149</sup> Para uma discussão mais aprofundada da Sonata no Período Barroco ver: William S Newman – *The Sonata in the Baroque Era*, 1983<sup>4</sup>, 1963<sup>1</sup>.

<sup>150</sup> Vários autores têm-se dedicado à questão da forma nas obras do Período Clássico. Ver: W. E. Caplin – *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, 1998; W. E. Caplin, J. A. Hepokoski e J. Webster – *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, 2010; J. Hepokosky e W. Darcy – *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, 2006; W. S. Newman – *The Sonata in the Classic Era*, 1983<sup>4</sup>, 1963<sup>1</sup>; Ch. Rosen – *Sonata Forms*, 1988<sup>2</sup>, 1980<sup>1</sup>; Ch. Rosen – *The Classical Style. Haydn, Beethoven, Mozart*, 1987<sup>2</sup>, 1972<sup>1</sup>.

enquadra nem nas estruturas formais habituais do Período Barroco nem nas do Período Clássico. Em seguida apresento sucintamente algumas opiniões de vários autores do séc. XX relativamente à terminologia utilizada para descrever esses andamentos das sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach com o intuito de demonstrar a pluralidade de descrições. K. F. Heimes discute as várias abordagens de compositores dos sécs. XVII e XVIII, a evolução do princípio da “Sonata Ternária” e a sua consagração com a publicação em 1742 das Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach (Heimes 1973:222-48). L. Ratner considera que alguns andamentos das sonatas de C. Ph. E. Bach apesar de apresentarem três secções têm duas partes (Ratner 1949:159-68). R. M. Longyear discute algumas variantes na forma binária das sonatas entre 1740 e 1780, incluindo obras de C. Ph. E. Bach, e reúne características que permitem identificar a forma binária numa dada peça (Longyear 1969:182). Pamela Ruth Fox descreve estes andamentos de C. Ph. E. Bach como tendo forma “binária alargada / sonata” (Fox 1983:230). Matthew William Head reconhece na sua dissertação publicada em 1995, e por isso posterior às descrições anteriores, a dificuldade na terminologia e define os andamentos com três secções como tendo forma ternária (Head 1995:155). Mas, na forma ternária (ABA) a secção B tem de ser contrastante (Rosen 1987:29), o que não acontece nos andamentos de sonata de C. Ph. E. Bach com três secções. Por outro lado, David Louis Schulenberg e Wayne Christopher Petty que se dedicam extensivamente nas suas dissertações, defendidas respectivamente em 1982 e 1995, ao conteúdo e à forma evitam a terminologia de forma binária ou forma ternária. Darrel Matthews Berg classifica as formas das sonatas de C. Ph. E. Bach em três grupos: forma binária simétrica, forma binária assimétrica e *rounded binary form* – nesta forma musical há reexposição do tema (Berg 1975:114-5). Paralelamente à discussão sobre a terminologia da forma desses andamentos de sonata para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach, historicamente a forma sonata tem sido discutida em tratados que apresentam diferentes perspectivas: os teóricos setecentistas abordavam a forma sonata do ponto de vista tonal e reconheciam duas partes – forma bipartida – e os teóricos oitocentistas concentravam-se nos temas e motivos, considerando a forma sonata como tripartida (Haimo 1988:335). Em 1980, L. Ratner no seu livro, *Classic Music: Expression, Form and Style*, salienta que durante o séc. XVIII as formas com duas secções divididas por barra dupla – que L. Ratner descreve com a expressão *two-reprises* – foram aplicadas tanto para obras de pequena escala, como por exemplo os minuetos, como para obras de

grande escala (Ratner 1980:216). E quando a forma *two-reprises* é expandida, a *reprise II* torna-se mais longa que a *reprise I* (Ratner 1980:214).

Atendendo à variabilidade terminológica aplicada por diversos autores para definir a forma dos andamentos de sonatas com duas partes e três secções, apesar do consenso na análise desses andamentos, não é imediata a decisão da designação a utilizar nesta dissertação. A designação mais explícita é a de Darrell Berg, *rounded binary form*, mas, como não há um equivalente em português totalmente satisfatório, opto pela designação: forma binária com reexposição do tema. Por outro lado, encontram-se na obra para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach, andamentos cuja forma não corresponde à forma binária com reexposição do tema nem a outras formas de cariz tradicional como danças. Têm, por isso, sido utilizadas designações como *Incomplete Ternary*, *Through-composed* ou “*Hybrid*” (Chay 1989:189) para descrever a forma de alguns andamentos.

As alterações nas formas musicais que ocorreram durante a vida de C. Ph. E. Bach, dificilmente lhe passariam despercebidas e, no entanto, o compositor não alterou o seu próprio conceito de forma (Berg 1975:111) nas sonatas para instrumento de tecla. De acordo com Ch. Rosen, a forma sonata do estilo Clássico estava estabelecida na década de 1790 (Rosen 1988<sup>2</sup>:17) – recordo que C. Ph. E. Bach faleceu em 1788. Aliás, C. Ph. E. Bach não só manteve a estrutura formal, como manteve um esquema uniforme de sonatas para instrumento de tecla com três andamentos – rápido, lento e rápido – durante toda a sua vida (Berg 1975:111; Fox 1983:11). Também nos concertos para cravo e orquestra, C. Ph. E. Bach geralmente manteve o esquema de três andamentos na sucessão rápido, lento e rápido<sup>151</sup> (Crickmore 1958:230). Contrariamente, o irmão mais velho de C. Ph. E. Bach, W. F. Bach clara e conscientemente contrariou a alternância entre andamentos rápidos e lentos com a composição de sonatas que iniciam com um andamento lento seguem com um andamento rápido e terminam com um andamento ainda mais rápido (por exemplo: W. F. Bach – Sonata para Viola da Gamba e Instrumento de Tecla em Dó menor).

Atendendo ao conjunto de 151 sonatas<sup>152</sup> para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach, de forma geral, cada um dos andamentos das sonatas é constituído,

---

<sup>151</sup> Há dois exemplos de concertos com uma introdução lenta no primeiro andamento, o Wq 41 e o Wq 43 (ambos compostos durante o período em que C. Ph. E. Bach esteve em Hamburgo).

<sup>152</sup> Como se viu anteriormente, a autoria de 151 sonatas / sonatinas de C. Ph. E. Bach é consensual. No entanto, existem algumas sonatas cuja autoria tem sido discutida.

essencialmente, por uma sucessão de secções; cada secção modula a uma tonalidade diferente (Schulenberg 1982:252) e inicia com a articulação do mesmo motivo ou tema (Schulenberg 1982:253). Geralmente não há subdivisões fortemente articuladas dentro de uma secção (Schulenberg 1982:388). Nos andamentos rápidos existe uma barra dupla de compasso a separar a primeira secção da segunda. Nos andamentos lentos frequentemente não existe a barra dupla de compasso a separar secções. Esta estrutura “binária” nos andamentos externos com cada metade repetida e a composição contínua nos andamentos lentos nas obras de C. Ph. E. Bach é também salientada por W. S. Newman (Newman 1983<sup>4</sup>a:420).

A primeira secção do andamento estabelece a tónica e modula para a dominante (nas tonalidades maiores) ou, por exemplo, para a subdominante (Schulenberg 1982:251) ou para um tom próximo. Poderá haver uma segunda cadência à subdominante ou a um tom próximo ou até mesmo a uma tonalidade mais distante (Schulenberg 1982:388) – que D. M. Berg apelida de “cadência de excursão”; é uma cadência conclusiva na segunda parte do andamento e antecede a reexposição, podendo ou não haver material de transição (Berg 1975:117). A última cadência é na tonalidade da tónica (Schulenberg 1982:251-2).

Apesar de para D. M. Berg, a forma e o conteúdo serem, de forma geral, aspectos separáveis nas sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach e por isso para este autor a sua relação não ser “essencial” (Berg 1975:88), o estudo exaustivo da obra instrumental de C. Ph. E. Bach por D. L. Schulenberg vem demonstrar a “relação essencial” entre o conteúdo / material temático / tema já que a forma musical, como parece ser entendida por C. Ph. E. Bach, consiste em secções com cadências a duas ou mais tonalidades (Schulenberg 1982:331) e o tema define o início de cada secção (Schulenberg 1982:253).

Discuto em seguida de forma um pouco mais pormenorizada os andamentos de sonata para instrumento de tecla com forma binária com reexposição do tema. A exposição nas sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach geralmente apresenta três frases articuladas por variados planos cadenciais – cadências à dominante ou cadências imperfeitas (Petty 1999:154-5): frase de abertura – função inicializadora; frase de transição – função de continuação; e frase conclusiva (poderá eventualmente ser seguida por uma frase pós-cadencial) – função de conclusão na nova tonalidade. A secção de “desenvolvimento” nas sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach

com forma binária com reexposição do tema inicia com o tema na nova tonalidade e não apresenta ênfase na preparação do regresso da tónica. A cadência que conclui esta secção ocorre na dominante ou numa tonalidade próxima permitindo prosseguir directamente para a reexposição (Petty 1999:152) ou através de algum material de ligação. Há exemplos de sonatas de C. Ph. E. Bach em tonalidades maiores em que o desenvolvimento ocorre no VI grau e a reexposição inicia-se com pouco ou até mesmo nenhum material de ligação (Petty 1999:152 e 277). De forma geral, na secção de desenvolvimento C. Ph. E. Bach omite algumas partes da exposição e pode acrescentar material novo (Johnson 1979:34). A ordem do desenvolvimento, transformação e repetição dos motivos é de difícil explicação (Meyer 1989:333) e iminente variável. A reexposição do tema é a terceira secção e última do andamento com forma binária com reexposição do tema e termina na tónica.

O material que C. Ph. E. Bach utiliza nas suas obras, por um lado não está sujeito às técnicas contrapontísticas de J. S. Bach, nem, por outro lado, ao intenso desenvolvimento que J. Haydn caracteristicamente aplica aos motivos importantes (Schulenberg 1982:139).

S. Wollenberg considerou a análise de obras de C. Ph. E. Bach como sendo um desafio intelectual (Wollenberg 1988:464). E R. Steglich salienta “a nova forma de desenvolvimento” como um aspecto progressista na música de C. Ph. E. Bach (Steglich 1915:116) – os motivos são repetidos, transformados, combinados e trabalhados em diferentes contextos. Mais recentemente, G. Wagner referiu, também, a importância da forma como os motivos são trabalhados na obra de C. Ph. E. Bach (Wagner 1979:43-4). Tanto para G. Wagner como para R. Steglich, os processos de tratamento dos motivos são centrais para a avaliação do estilo de C. Ph. E. Bach e do seu papel para a História da Música. J. Rothgeb demonstrou a importância do alargamento dos motivos assim como da sua contracção na obra de C. Ph. E. Bach (Rothgeb 1983:51-2). Alguns autores salientam que o cuidado na apresentação e reutilização dos motivos é tal que raramente se encontra nas sonatas para instrumentos de tecla de C. Ph. E. Bach a repetição literal de uma frase (Petty 1995:309). Segundo Pamela Fox, a “inconstância” que caracteriza o estilo de C. Ph. E. Bach é inerentemente variável e por isso difícil de descrever (Fox 1983:7); mas, pode estar relacionada com a complexidade dos detalhes a nível melódico (Fox 1983:54). C. Ph. E. Bach, geralmente, “desenvolve” os motivos, por exemplo, usando-os em sequências; ou, alterando os planos harmónicos das passagens que

ocorrem nas diferentes secções das obras (Schulenberg 1982:139), ou seja, há variação (não há “desenvolvimento” clássico) dos motivos (Schulenberg 1982:159). O estilo de C. Ph. E. Bach em termos melódicos, tal como se observa em obras de J. S. Bach, baseia-se na variação contínua e no desenvolvimento de motivos sucessivamente introduzidos, mas distingue-se pela maior diversidade e proliferação de motivos dentro da mesma obra (Schulenberg 1982:386). De acordo com o conceito de *Fortspinnung*<sup>153</sup> as frases ou até mesmo secções inteiras são construídas a partir de pequenos motivos (Drabkin 2001<sup>2</sup>:113). M. W. Head defende que C. Ph. E. Bach compõe no âmbito de *Fortspinnung* e mostra vários exemplos de *Fortspinnung* nas suas obras (Head 1995:ppvv).

A textura das obras de C. Ph. E. Bach, geralmente, reflecte princípios veiculados pelas obras do seu pai e de outros compositores do Período Barroco (Schulenberg 1982:112). Apesar de C. Ph. E. Bach encarar a música instrumental como sendo autónoma, a persistente utilização de referências herdadas de compositores anteriores e do Período Barroco como o recurso a aspectos da música vocal, visível nos seus recitativos para instrumento de tecla, poderá estar associada à tradição da superioridade da música vocal (Fox 1983:60). Relativamente às questões da textura, a textura nas sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach constitui-se quase integralmente por linhas contrapontísticas (Schulenberg 1982:112), e, curiosamente, a polifonia real é rara (Schulenberg 1982:386). A textura predominante é de duas / três vozes (Schulenberg 1982:116). A textura a duas / três vozes caracteriza não só a música para instrumentos de tecla de C. Ph. E. Bach como também obras de outros compositores seus contemporâneos, mas a imprevisibilidade das múltiplas combinações do limitado material das obras de C. Ph. E. Bach opõe-se às obras de contemporâneos muito mais previsíveis (Fox 1983:125). Para Fox, a “inconstância” nas obras de C. Ph. E. Bach está, então, associada à capacidade do autor em evitar momentos expectáveis de regularidade e previsibilidade (Fox 1983:126).

Por vezes C. Ph. E. Bach altera a textura predominante através da introdução de duas ou três notas formando acordes com um efeito disruptivo, situação apelidada por Pamela Fox como interrupção homofónica (Fox 1983:120). O contraste na textura ocorre em frases individuais e, geralmente, não tem repercussão a níveis arquitecturais

---

<sup>153</sup> Termo introduzido por Wilhelm Fischer em 1915 para descrever o processo de desenvolvimento do material musical.

(Schulenberg 1982:205). A textura dos recitativos que surgem nas obras para instrumento de tecla (por exemplo: Sonata 1 em Fá maior, andante) é bastante diferente. Nestas passagens o acompanhamento é pouco activo (excepto articulações harpejadas dos acordes características do acompanhamento dos recitativos) e está ritmicamente suspenso para que a ênfase esteja concentrada na voz superior (Fox 1983:61). As características da linha melódica suprimem a regularidade do discurso musical e permitem uma liberdade musical não medida, o que corresponde ao ideal do estilo declamatório (Fox 1983:61).

Aparentemente para C. Ph. E. Bach não há supremacia da melodia sobre a harmonia nem vice-versa. No *Versuch*, C. Ph. E. Bach reforça esta questão uma vez que afirma que o compositor deve considerar a melodia e a harmonia em simultâneo (Bach 1762:212). As obras para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach são caracterizadas por uma forte dicotomia entre a melodia e o baixo (Schulenberg 1982:130). O baixo nas obras instrumentais de C. Ph. E. Bach é quase tão importante como no Período Barroco (Schulenberg 1982:116). O estudo sobre os concertos de C. Ph. E. Bach efectuado por Rachel Wade veio enfatizar a importância do baixo relativamente ao plano e ritmo harmónico. Autores como D. L. Schulenberg e W. C. Petty salientam o papel do baixo cifrado no processo de elaboração de uma obra enquanto ponto de partida para a realização contrapontística das vozes superiores. Geralmente, a linha do baixo nas obras de C. Ph. E. Bach tende a evitar acordes estereotipados e figurações tipo baixo de Alberti (Fox 1983:5; Fox 1983:114). A linha do baixo nas obras de C. Ph. E. Bach tende a preservar fórmulas cadenciais e padrões rítmicos com reminiscências das linhas dos baixos do Período Barroco (Schulenberg 1982:118); e é muitas vezes elaborado com recurso a notas repetidas, *walking lines*, sequências (Schulenberg 1982:127) e outras técnicas características das linhas de baixos do início do séc. XVIII (Schulenberg 1982:116).

Numa carta dirigida a Johann Nikolaus Forkel<sup>154</sup> datada de Janeiro de 1775, C. Ph. E. Bach refere-se ao método de ensino do pai: J. S. Bach omitia as fases do contraponto de Joseph Fux<sup>155</sup> e iniciava o ensino da composição com o baixo continuo a quatro vozes; depois ensinava corais (primeiro os alunos escreviam as partes de tenor e contralto e mais tarde, também o baixo); J. S. Bach iniciava o estudo das fugas com

---

<sup>154</sup> J. N. Forkel (1749-1818) escreveu a primeira biografia de J. S. Bach e procurou informações junto dos filhos do compositor.

<sup>155</sup> *Gradus ad Parnassum*, 1740, de Johan Joseph Fux

duas vozes e adicionava as restantes progressivamente (Bach 2004<sup>2</sup>:73). C. Ph. E. Bach chega mesmo a referir que a realização dos baixos contínuos e o estudo dos corais é o melhor método de estudo da harmonia (Bach 2004<sup>2</sup>:73). Mas os modelos para estudo da harmonia ou para a base de composições mais alargadas não são unânimes entre os músicos contemporâneos de C. Ph. E. Bach; por exemplo: H. Ch. Koch e Christian Gottlieb Ziegler<sup>156</sup> sugerem as pequenas peças de dança como modelos para composições maiores (Ratner 1956:447-8). Vários autores referem a importância do baixo contínuo (Petty 1995:3-4; 8-38;58-9; Schenker 1976:56; Schulenberg 1982:80) e da improvisação<sup>157</sup> (Grimm 1985:592; Head 1995:ppvv; Miller 1995:66; Petty 1995:49; Schenker 1976:33) na génese das obras para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach. Para H. Schenker as sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach soam “espontâneas e eternamente improvisadas” por um processo de invenção espontânea (Schenker 1976:33). H. Schenker alerta para o paradoxo espontaneidade versus rigor na obra de C. Ph. E. Bach. Adicionalmente, H. Schenker reconhece que a improvisação e a variação dos motivos ocultam a estrutura do baixo cifrado e que o ouvinte, por isso, já não é capaz de prever o que se segue. A habilidade na arte da variação / improvisação é, então, uma das características das obras de C. Ph. E. Bach (Richards 2006:1). D. L. Schulenberg propõe que para C. Ph. E. Bach, assim como outros compositores setecentistas do norte da Alemanha, a variação é uma forma de converter uma progressão harmónica abstracta, sob a forma de um baixo figurado, numa composição individual (Schulenberg 1984:25).

C. Ph. E. Bach foi considerado pelos seus contemporâneos como sendo um improvisador excepcional (Head 1995:110) e o próprio compositor não só se considera um grande improvisador – *Fantast* (Bach 2004<sup>2</sup>:187) – como considera o talento para a improvisação como sendo “preditivo de um bom futuro na composição” (Bach 1762:325-6; Miller 1995:66).

Apesar do baixo cifrado ser a base a partir da qual as outras vozes são compostas, C. Ph. E. Bach não negligencia a melodia (Fox 1983:24). Pelo contrário, C. Ph. E. Bach afirma que melodia e harmonia devem ser consideradas em simultâneo (Bach 1762:212). As vozes superiores, em oposição a um baixo mais regular, tornam-se mais complexas (Schulenberg 1982:116) a nível rítmico e, também, a nível melódico

---

<sup>156</sup> Ziegler deixou fórmulas específicas para compor um andamento de uma sonata num manuscrito de 1739.

<sup>157</sup> C. Ph. E. Bach incluiu seis fantasias nas colecções *für Kenner und Liebhaber*.

com fragmentação das melodias por diferentes registos (Fox 1983:100; Schulenberg 1982:122) e com uso frequente de apogiaturas (Fox 1983:5) e outros ornamentos. A complexidade da voz superior – a nível harmónico (por exemplo: recurso frequente a cromatismos, apogiaturas ou retardos), a nível da indicação da ornamentação e articulações (Schulenberg 1982:386) – poderá também estar associada ao facto de que o próprio C. Ph. E. Bach no *Versuch* se refere à impossibilidade de obter sons sustentados, de controlar a diminuição ou aumento do volume durante a sustentação de um tom nos instrumentos de tecla e à necessidade de ornamentar para manter a atenção do público (Bach 1753:119). De salientar, também, a multiplicidade de valores rítmicos no mesmo andamento (Fox 1983:5), o efeito criado por pausas ou suspensões (Fox 1983:5); e, ainda, a preocupação com a variação melódica (Fox 1983:21).

O vocabulário harmónico de C. Ph. E. Bach é rico e variado, por vezes com recurso a modulações abruptas, cadências “enganadoras” (Fox 1983:4) e áreas tonais não relacionadas (Fox 1983:140) – ver, por exemplo, o primeiro andamento da Sonata Prussiana 3: modula de Mi maior para Sol maior. Salienta-se também a função modulante do acorde de sétima diminuta nas sonatas de C. Ph. E. Bach (Kramer 1985:553). C. Ph. E. Bach usa este acorde de forma particularmente avançada para a época e explora as suas várias resoluções teóricas (Chay 1989:192). C. Ph. E. Bach provavelmente estaria ciente da importância crescente do cromatismo e das modulações que se verificaram ao longo da sua vida (Ferris 2000:60). As modulações nas obras de C. Ph. E. Bach não desempenham necessariamente um papel estrutural relevante (Ferris 2000:87); têm geralmente um intuito dramático; e, poderão estar associadas a alterações de textura (Ferris 2000:85). Mas, contemporâneos de C. Ph. E. Bach, como J. Ph. Kirnberger e H. Ch. Koch defendem que as modulações estão associadas à forma musical (Ferris 2000:71). H. Ch. Koch designa as modulações a tons distantes como *durchgehende Ausweichung*<sup>158</sup> e aconselha vivamente a que estas não sejam utilizadas na conclusão de uma secção. Para J. Ph. Kirnberger, *Ausweichung* é uma transição gradual de um tom para outro e requer uma cadência (Ferris 2000:75).

C. Ph. E. Bach refere-se à modulação no último capítulo do *Versuch*. C. Ph. E. Bach incita os jovens compositores a aprenderem e a dominarem a arte da modulação sobretudo a tonalidades mais afastadas uma vez que estas podem trazer originalidade e

---

<sup>158</sup> Os autores que abordaram a obra de Heinrich Christoph Koch, como Nancy K. Baker e David Ferris, não propuseram uma tradução do termo alemão *Ausweichung*, mas penso que *durchgehende Ausweichung* poderá ser traduzido como “modulação / desvio passageiro”.

surpresa; remete para exemplos nas suas obras – modulações de Dó maior para Mi maior (Bach 1992<sup>7</sup>:Anhang 15-6). C. Ph. E. Bach usa o termo *Modulationen* no *Versuch*; e, o termo *Ausweichung* é usado para se referir às restrições sugeridas pelos compositores das gerações anteriores (Bach 1992<sup>7</sup>:Anhang 15-6). Os exemplos do *Versuch*, sob o título *Modulationen* não concluem com cadências (Bach 1992<sup>7</sup>:Anhang 15-6) e cada exemplo é constituído apenas por duas notas no baixo com as respectivas cifras. Aparentemente, para C. Ph. E. Bach, *Modulationen* são progressões directas de acordes de uma dada tonalidade para acordes de outra tonalidade. Apesar de declarar no *Versuch* que todos os seus exemplos de modulações são completamente comuns, na realidade são exemplos de modulações a tonalidades afastadas. Possivelmente C. Ph. E. Bach pretendia demonstrar que virtualmente qualquer modulação poderia ser utilizada. Estaria desta forma a opor-se às opiniões de J. Ph. Kirnberger e H. Ch. Koch?

No capítulo, dedicado à fantasia, C. Ph. E. Bach define a fantasia livre como sendo uma peça não medida e com modulações a mais tonalidades do que é habitual noutros tipos de peças (Bach 1992<sup>7</sup>:325). Os exemplos de modulações apresentados por C. Ph. E. Bach consistem em progressões de baixos cifrados. Mas, o baixo contínuo na altura em que C. Ph. E. Bach escreveu o *Versuch* estava a entrar em desuso (Ferris 2000:61). Apesar do recurso à técnica em desuso, o baixo cifrado, C. Ph. E. Bach adopta uma atitude muito progressiva em termos harmónicos e encoraja os leitores do *Versuch* a recorrer a modulações a tons afastados e a progressões enarmónicas<sup>159</sup> (Ferris 2000:69).

Após abordar a harmonia nas obras para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach, é necessário abordar o ritmo harmónico, ou seja a “velocidade” dentro do andamento com que ocorrem as progressões dos acordes: por exemplo um acorde por cada compasso (frequente no Período Clássico) ou vários acordes dentro do mesmo compasso (frequente no Período Barroco). O ritmo harmónico das obras de C. Ph. E.

---

<sup>159</sup> A tradicional posição de C. Ph. E. Bach associada ao baixo contínuo e à improvisação opõe-se à sua atitude progressista relativamente às modulações e progressões enarmónicas. Aparentemente observa-se uma alteração na opinião de C. Ph. E. Bach uma vez que reconhece que nas composições escritas, isto é, não improvisadas, as modulações a tons afastados não são aceitáveis; mas, no final da vida, C. Ph. E. Bach, aparentemente, muda de opinião e declara, no parágrafo acrescentado ao capítulo do *Versuch* dedicado à fantasia, escrito cerca de 1770, e publicado postumamente em 1797, que as modulações a tons afastados podem ser utilizadas em todos os estilos e não estão restringidas às fantasias. Estas atitudes de C. Ph. E. Bach estão em relativa oposição às opiniões de J. Ph. Kirnberger expressas em *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, publicado em 1771. J. Ph. Kirnberger demonstra como modular de uma dada tonalidade para qualquer outra, mas encoraja os leitores a restringirem-se às “modulações habituais”. Para J. Ph. Kirnberger as modulações são um meio essencial para definir a forma musical e distingue entre modulações e tonicizações.

Bach permanece semelhante ao encontrado na década de 1730, mas atendendo à forte ornamentação da linha superior, o tempo absoluto do andamento poderá ser mais lento (Schulenberg 1982:118). A pulsação básica da maioria dos andamentos lentos e rápidos de C. Ph. E. Bach é a semínima (Fox 1983:146). No entanto, a regularidade do discurso musical é mascarada pelo recurso a:

- Pausas e suspensões (Johnson 1979:30);
- Complexidade e irregularidade da subdivisão rítmica (Fox 1983:145);
- Alteração na pulsação (Fox 1983:145) – através de designações em italiano (Fox 1983:166) frequentemente utilizadas no Período Barroco;
- Alteração súbita na subdivisão do tempo (Fox 1983:166) – por exemplo, secção em semicolcheias subitamente sucedida por passagem em colcheias.

A imprevisibilidade nas sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach poderá também estar associada à brevidade dos motivos iniciais, isto é, os motivos não são suficientemente longos para estabelecerem uma regularidade métrica, harmónica ou melódica (Fox 1983:131).

Durante o Período Barroco, os compositores, tal como os oradores, procuravam despertar nos ouvintes estados emocionais idealizados e cada aspecto da composição musical reflectia este princípio afectivo (Buelow 2001<sup>2</sup>:269). Os compositores planeavam o conteúdo afectivo de cada obra, andamento ou secção (Buelow 2001<sup>2</sup>:269). A associação da retórica ao conceito dos afectos é uma constante na História da Música Ocidental desde o fim do séc. XV (Buelow 2001<sup>2</sup>:270). E, a obra de C. Ph. E. Bach certamente reflecte esta tradição uma vez que o compositor declarou a intenção de expressar muitos afectos nas suas obras, um a seguir ao outro (Hertz e Brown 2001<sup>2</sup>:192; Richards 2006:1). Consequentemente, alguns autores abordam a obra de C. Ph. E. Bach a partir do princípio da expressão musical: interpretar de forma *cantabile* (com correcção “gramática e sintáctica”) e comover o coração do ouvinte (Eggebrecht 1955:323; Schering 1993:389). Em conclusão, as sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach representam no seu todo uma abordagem em termos de composição muito pessoal (Fox 1983:211) que foi admirada mas não foi realmente imitada por outros compositores contemporâneos (Fox 1983:266). E é a prova da sua originalidade.

## *Sonatas Prussianas*

A análise das Sonatas Prussianas apresentada em seguida não pretende ser completa nem exaustiva; apesar do alargado estudo de análise que fiz, reúno neste capítulo uma síntese desse trabalho. Tal como Nicholas Cook descreve no livro *A Guide to Musical Analysis* publicado em 1992, a aplicação dos métodos analíticos desenvolvidos por vários autores a diferentes compositores e obras apresenta dificuldades várias: desde a decisão de escolher um método analítico em detrimento de outro método (Cook 1992:230) até à subjectividade inerente à própria análise (Cook 1992:183). Mas, tal como Nicholas Cook e Tim Howell descrevem, a análise musical pode proporcionar sugestões de interpretação (Cook 2001:248-9; Howell 1992:709) e dessa forma influenciar a performance musical. Por estes motivos, optei por apresentar uma visão geral das Sonatas Prussianas seguida de uma apresentação para cada andamento do seu esquema formal, fraseado, textura, ritmo, harmonia e dinâmica.

O conjunto de sonatas dedicadas ao Rei Friedrich II da Prússia é constituído por seis sonatas. Cada sonata, por sua vez, é constituída por três andamentos, em sucessão: rápido – lento – rápido, tal como é referido por Darrell Mathew Berg e Pamela Fox para a totalidade das sonatas para instrumento de tecla atribuídas a C. Ph. E. Bach.

As Sonatas Prussianas e os andamentos que constituem cada uma das sonatas estão nas seguintes tonalidades:

- Sonata 1 em Fá maior: Fá maior – Fá menor – Fá maior;
- Sonata 2 em Si bemol maior: Si bemol maior – Sol menor – Si bemol maior;
- Sonata 3 em Mi maior: Mi maior – Dó sustenido menor – Mi maior;
- Sonata 4 em Dó menor: Dó menor – Mi bemol maior – Dó menor;
- Sonata 5 em Dó maior: Dó maior – Lá menor – Dó maior;
- Sonata 6 em Lá maior: Lá maior – Fá sustenido menor – Lá maior.

Observa-se predominância de tonalidades maiores nas Sonatas Prussianas – o predomínio de tonalidades maiores não é uma prerrogativa desta obra em particular mas é comum às sonatas do séc. XVIII (Longyear 1971:182).

As tonalidades dos andamentos lentos da segunda, terceira, quinta e sexta sonata estão nas respectivas relativas menores. A Sonata 4 é a única cujos andamentos rápidos

estão numa tonalidade menor; e, o andamento lento está na relativa maior. A tonalidade do segundo andamento da primeira sonata é uma excepção: não está na relativa menor da tónica dos andamentos rápidos, mas sim no modo menor homónimo.

Relativamente aos termos italianos que caracterizam os andamentos, surgem as seguintes indicações e respectivos compassos:

- Sonata 1: Poco Allegro – Andante – Vivace; compassos 3/4, 4/4 e 3/8;
- Sonata 2: Vivace – Adagio – Allegro Assai; compassos 2/4, 2/4 e 2/4;
- Sonata 3: Poco Allegro – Adagio – Presto; compassos 3/4, 2/4 e 6/8;
- Sonata 4: Allegro – Adagio – Presto; compassos 4/4, 3/4 e 6/8;
- Sonata 5: Poco Allegro – Andante – Allegro Assai; compassos 3/4, 3/8 e 2/4;
- Sonata 6: Allegro – Adagio – Allegro; compassos 2/4, 4/4 e 3/4.

As indicações nas Sonatas Prussianas variam entre Adagio e Presto. Considerando os termos em Língua Italiana, C. Ph. E. Bach adverte no seu *Versuch* que a pulsação de uma peça, geralmente indicada por termos italianos familiares, deriva da combinação entre o carácter geral e as notas e passagens mais rápidas da peça (Bach 1753:121). C. Ph. E. Bach salienta que estas considerações previnem que o intérprete apresse os andamentos *allegro* e arraste os *adagio* (Bach 1753:121). Esta descrição de C. Ph. E. Bach indica que a selecção da pulsação para a interpretação de uma dada obra depende de vários factores e por isso poderá haver alguma margem individual, isto é, ao critério do intérprete, para a selecção da pulsação.

Relativamente à terminologia para a análise harmónica<sup>160</sup> que utilizo neste trabalho, indico a função harmónica com numeração romana maiúscula sem distinção dos acordes de terceira e quinta maiores ou menores através de letras romanas maiúsculas ou minúsculas, respectivamente, e indico as inversões por extenso (por exemplo: 1ª inversão) ou através das cifras dos acordes (por exemplo: acorde de quarta e sexta).

De seguida apresentarei para cada andamento de cada sonata as minhas conclusões relativamente à forma, às frases, métrica – ritmo, harmonia e dinâmicas. Apesar de as formas musicais terem sido amplamente debatidas mais recentemente,

---

<sup>160</sup> Diversos autores têm-se dedicado extensamente à questão da análise da música tonal. Ver D. Beach e R. McClelland – *Analysis of 18th- and 19th-century Musical Works in the Classical Tradition*, 2012.

considero que o contributo de D. M. Berg no estudo da obra de C. Ph. E. Bach se sobrepõe ao de outros autores com publicações mais recentes que focaram sobretudo compositores do Período Clássico. Por este motivo privilegio a terminologia de D. M. Berg na definição da forma de cada andamento. Passando à questão da frase musical, de acordo com G. Kochevitsky o termo fraseado significa a divisão artística e sensível de uma linha musical (comparável à linguagem); acto de dar forma a uma frase (organização dinâmica dos tons de acordo com as alturas dos sons, suas relações métricas-rítmicas e suas harmonias, reais ou implícitas); e a relação entre uma dada frase com as frases que a antecedem e a sucedem (Kochevitsky 1996:31). Para R. Donington, frase implica agrupar notas em unidades com uma extensão variável (Donington 1982:30). Tal como na linguagem, as frases são separadas por “respirações”. No caso da performance de instrumentos de tecla as “respirações” equivalem a silêncios. A duração dos silêncios depende do contexto musical. Os “silêncios” também são essenciais a nível da articulação. Relativamente à articulação nas obras de C. Ph. E. Bach, tal como nas obras de J. S. Bach (Kochevitsky 1996:37), raramente temos indicações do compositor inequívocas. Articulação, tal como frase, é um termo extraído da linguagem e aplicado na música. A articulação distingue notas individuais ou grupos de notas em unidades de pequena extensão (Donington 1982:30). A articulação na música pode variar entre dois extremos, desde muito articulada, isto é, muito explícita e distinta (com muitos “pequenos silêncios”) a muito ligada; com nuances de *staccato* a *legato*. A articulação das notas ajuda a delinear a linha melódica (Donington 1982:38) e conseqüentemente contribui para o fraseado. No conjunto das seis Sonatas Prussianas encontram-se indicações para articulações específicas; apresento exemplos em seguida:

- Sonata 1, primeiro andamento – pequenas linhas verticais sobre as semínimas dos compassos 6 e 8; ligaduras no motivo com a dinâmica piano;
- Sonata 1, segundo andamento – ligaduras entre as dissonâncias e as suas resoluções nos 5º, 6º e 7º compassos antes do fim;
- Sonata 1, terceiro andamento – ligaduras no motivo em colcheias por graus descendentes nos compassos 9 a 12;
- Sonata 2, primeiro andamento – ligaduras entre as dissonâncias e as suas resoluções no compasso 8 e em situações equivalentes;

- Sonata 2, segundo andamento – ligaduras entre as dissonâncias e as suas resoluções no compasso 7 e em situações equivalentes; ligaduras nas fusas do compasso 16;
- Sonata 2, terceiro andamento – ligaduras no motivo final da primeira e da segunda parte no contexto de resolução de dissonâncias;
- Sonata 3, primeiro andamento – ligadura nos primeiros dois compassos do tema e nas sucessivas entradas; ponto nas semínimas nos compassos 78-80;
- Sonata 4, primeiro andamento – ponto nas colcheias do arpejo descendente do tema e sucessivas entradas; contrastes na articulação do motivo cromático por exemplo nos compassos 16 e 17 com alternância entre ligadura, ponto e pequena linha vertical;
- Sonata 4, segundo andamento – ligadura entre a dissonância e a sua resolução no compasso 36;
- Sonata 4, terceiro andamento – pequena linha vertical no compasso 4 e em situações equivalentes;
- Sonata 5, primeiro andamento – ligadura em terceiras, quartas e sextas paralelas no tema e nas suas sucessivas entradas;
- Sonata 5, segundo andamento – ligadura no segundo compasso do tema e nas suas sucessivas entradas em contexto de dissonâncias e as suas resoluções;
- Sonata 5, terceiro andamento – ligadura no segundo compasso do tema e nas suas sucessivas entradas e também por exemplo nos compassos 12 e 16 provavelmente para mostrar as dissonâncias e as suas resoluções;
- Sonata 6, primeiro andamento – ligadura no primeiro compasso do tema e nas suas sucessivas entradas mais uma vez provavelmente para mostrar as dissonâncias e as suas resoluções;
- Sonata 6, segundo andamento – ligadura no primeiro compasso do tema mais uma vez provavelmente para mostrar as dissonâncias e as suas resoluções; pequena linha vertical nas colcheias do antepenúltimo compasso;

Analisando as indicações para articulação de C. Ph. E. Bach nas Sonatas Prussianas destaca-se que com a exceção das Sonata 3, segundo e terceiro andamentos,

e Sonata 6, terceiro andamento, há em todos os andamentos algumas indicações que orientam a articulação. Os sinais encontrados são: o ponto, a pequena linha vertical e a ligadura. Qual a diferença entre o ponto e a pequena linha vertical para C. Ph. E. Bach? No *Versuch* Bach indica que os dois sinais são equivalentes e significam que as notas devem ser desligadas (Bach 1753: 125). Os pontos, *staccato*, e as pequenas linhas verticais ocorrem em momentos variados pelo que a dedução de uma regra ou linha orientadora para a sua aplicação está limitada pelo escasso material encontrado nas Sonatas Prussianas e no *Versuch*. Relativamente às ligaduras, uma significativa parte das ligaduras surge no contexto de dissonâncias e sua resolução, e estão indicadas ao longo das Sonatas Prussianas. Estas indicações para articulação são preciosas e são pontualmente indicativas da intenção de C. Ph. E. Bach. Mas, não clarificam inequivocamente todas as questões de articulação para a performance destas obras. Há muitas passagens duvidosas; por exemplo: Sonata 1, primeiro andamento – as colcheias do compasso 1 são organizadas todas ligadas, as primeiras três colcheias ligadas mas separadas das duas colcheias seguintes que são ligadas entre si, isto é, articulação três mais dois ou são todas desligadas? Sonata 1, terceiro andamento – o tema desafia a métrica do compasso três por oito com apoios nos segundos tempos dos 3º e 5º compassos; como articular? Sonata 5, primeiro andamento – o grupeto do 1º compasso inevitavelmente salienta o 3º tempo e a sua resolução com diminuendo para o 1º tempo do compasso seguinte, o que desafia a métrica do compasso e coloca dúvidas na articulação.

Mesmo atendendo ao conceito generalizado de que as peças mais rápidas estão associadas a articulação *staccato* ou *non legato* e que as peças lentas estão associadas a articulação *legato* (Kochevitsky 1996:38) e considerando que o carácter das peças pode justificar a não aplicação desta “regra” a questão da articulação torna-se um enigma. As escassas indicações relativas à articulação de C. Ph. E. Bach no *Versuch* também não são esclarecedoras: andamentos rápidos (*allegro*) associados a notas desligadas e andamentos lentos (*adagios*) associados a notas ligadas mas alertando para a possibilidade dos vários tipos de execução em todos os tempos (Bach 1753:118). Por estes motivos a questão da articulação nas Sonatas Prussianas não é conclusiva, consequentemente na minha interpretação tive por vezes de recorrer à minha sensibilidade musical; não encontrei na partitura nem no *Versuch* orientações inequívocas a nível da articulação para todos os momentos. Vários autores têm-se

dedicado à questão da articulação em obras de compositores do Período Barroco, como por exemplo G. Kochevitsky e R. Donington. Inclusivamente G. Kochevitsky descreve a articulação como sendo “o mais enigmático de todos os problemas relacionados com a interpretação de obras para instrumento de tecla de Bach” (Kochevitsky 1996:37), referindo-se a Johann Sebastian Bach, e R. Donington referindo-se às obras do Período Barroco em geral refere que a maioria dos problemas relacionados com a articulação permanece sem resolução (Donington 1963:411) e que as indicações de articulação encontradas em obras do Período Barroco são não só escassas mas incompletas, inconsistentes (Donington 1973:284) e pouco confiáveis (Donington 1973:26). R. Donington publicou a 6ª edição do seu livro *The Interpretation of Early Music* em 1989 e manteve as dúvidas que referiu na 1ª edição de 1963 relativamente às questões de articulação. E G. Kochevitsky acrescenta que a questão da articulação se trata de “*terra incognita*” e que “não há solução satisfatória para os problemas que apresenta” (Kochevitsky 1996:37). Entre a primeira edição do livro de R. Donington e a publicação de Kochevitsky distam cerca de 30 anos. Neste período de tempo, nesta área, a evolução foi muito limitada. Cerca de 20 anos depois da última publicação, no momento da presente dissertação, a nível da articulação, as dúvidas referidas pelos dois autores permanecem. Perante as dúvidas encontradas por investigadores a nível da articulação na interpretação de obras de compositores do séc. XVIII, tenho dúvidas se a investigação a nível da interpretação de obras de outros compositores do séc. XVIII é extensível a C. Ph. E. Bach ou não, pelo que mantive a minha investigação e as minhas opções performativas a nível da articulação centradas nas indicações para articulação existentes nas Sonatas Prussianas e nas indicações deixadas por C. Ph. E. Bach no *Versuch*. Salvaguardo a possibilidade de vir a ser encontrado um manuscrito de C. Ph. E. Bach ou outra fonte primária deste autor que possa contribuir para a questão da articulação nas suas obras.

## Sonata 1

O primeiro andamento da Sonata 1 apresenta o seguinte esquema formal:

- Exposição: compassos 1 a 31; na tonalidade de Fá maior e modula nos compassos 23 a 24 para a dominante;
- Desenvolvimento: compassos 32 a 55; na tonalidade de Dó maior e modula nos compassos 53 a 55 para a relativa menor, Ré menor (VI grau); a ligação com a reexposição é estabelecida apenas por um fragmento de escala descendente;
- Reexposição: compassos 56 a 81; a reexposição está na tonalidade da tônica (Fá maior).

Este andamento contém três apresentações do tema no início de cada secção. Mas, o tema no início da segunda secção aparece invertido e este é o único exemplo de inversão do tema no conjunto das seis Sonatas Prussianas.

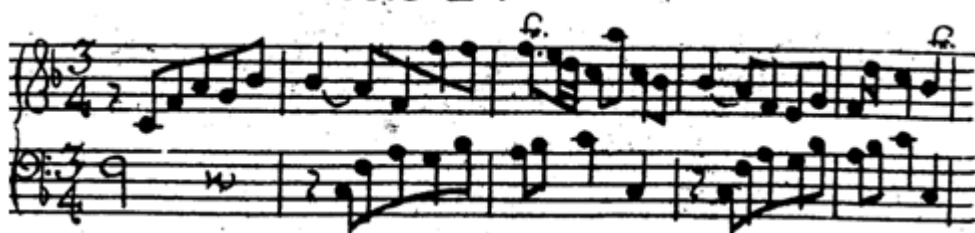


Figura N°1 – Tema da Sonata 1 – Poco Allegro.



Figura N°2 – Apresentação do tema em inversão na segunda secção da Sonata 1 – Poco Allegro.



Figura Nº3 – Final do desenvolvimento, notas de ligação e primeiros compassos da Reexposição da Sonata 1 – Poco Allegro.

O primeiro andamento da Sonata 1 tem uma textura contrapontística a duas / três vozes, forma binária com reexposição do tema (tradução da terminologia de D. M. Berg *rounded binary form*) e tem fortes afinidades em termos de composição com as Invenções de J. S. Bach (Petty 1999:161).

Ritmicamente não se observa uma grande complexidade, até pelo contrário; este andamento é muito regular.

A exposição do primeiro andamento da Sonata 1 apresenta três frases, tal como assinalado por Petty (Petty 1995:154-5):

- Frase de abertura: compassos 1 a 6;
- Frase de transição: compassos 6 a 15;
- Frase conclusiva: compassos 15 a 24; e frase pós-cadencial: compassos 24 a 31.

O desenvolvimento apresenta o tema invertido e em seguida utiliza o motivo apresentado no primeiro compasso na voz superior invertido:

- Inicialmente contra um baixo em semínimas;
- Depois utiliza o motivo invertido e o original em simultâneo nas duas vozes;
- A partir do compasso 46, o fragmento inicial do tema incluindo o retardo 4-3 é apresentado de forma clara num jogo contrapontístico que evoluiu num movimento cromático descendente da voz intermédia contra um baixo por graus conjuntos descendentes até culminar na cadência à relativa, o VI grau.

O desenvolvimento apresenta três frases:

- Frase de abertura: compassos 32 a 38;
- Frase de transição: compassos 38 a 42;
- Frase conclusiva: compassos 42 a 55;

A reexposição na tônica inicia no compasso imediatamente a seguir ao da cadência à relativa, o VI grau e a ligação entre as duas tonalidades é mediada por um fragmento de escala descendente. As frases de abertura, conclusiva e pós-cadencial da exposição surgem na reexposição de forma similar:

- Frase de abertura que se funde com frase de transição: compassos 56 a 65;
- Frase conclusiva: compassos 65 a 74;
- Frase pós-cadencial: compassos 74 a 81.

A frase de transição da reexposição regista alterações mais significativas: em vez de movimentos por graus conjuntos surgem harpejos.

A nível harmónico este andamento, apesar de pouco complexo, apresenta frequentes apogiaturas que se destacam e uma vez que integram o tema, aparecem repetidamente ao longo da peça. O baixo frequentemente apresenta movimentos cromáticos (por exemplo: compassos 10-15; compassos 19-21). E o movimento cromático da voz intermédia no desenvolvimento é suportado por uma sucessão de acordes com funções de dominante.



Figura N°4 – Compassos 1 e 2 da Sonata 1 – Poco Allegro. O primeiro tempo do compasso 2 apresenta uma apogiatura com forte impacto harmónico.



Figura N°5 – Compassos 12 a 15 da Sonata 1 – Poco Allegro. Baixo com movimento cromático ascendente.

A dinâmica piano neste andamento está em estreita relação com as alterações de modo – por exemplo: compassos 18 a 24 e 68 a 74.



Figura N°6 – Compasso 18 da Sonata 1 – Poco Allegro. A indicação dinâmica piano coincide com a alteração de modo.

Os momentos de recitativo do segundo andamento da Sonata 1 têm uma função estrutural uma vez que alternam com secções de “arioso” (Fox 1983:61). Este andamento está claramente dividido em 5 secções:

- Frase de abertura: compassos 1 a 3; inicia na tónica (Fá menor) e termina no V grau;
- Primeiro momento de recitativo: compassos 4 a 9; passa imediatamente da esfera do V grau para o acorde da dominante do IV grau e prossegue com movimento cromático descendente do baixo até modular para a tónica;
- Segundo momento de “arioso”: compassos 9 a 12; inicia imediatamente com o acorde da dominante do IV grau e termina no III grau;
- Segundo momento de recitativo: compassos 12 a 15; o acorde do III grau é transformado em dominante do VI grau e este recitativo termina com a modulação ao II grau;
- Último momento de “arioso”: compassos 15 a 22; ao acorde de II grau em que o recitativo terminou segue-se a dominante do V grau; nos compassos 20 e 21 ocorre uma modulação ao VI grau; e a indicação da suspensão – para elaboração de cadência – ocorre sobre o V grau.

Apesar da tonalidade deste andamento ser Fá menor, não há qualquer alteração na armação de clave. Foi sugerido que dadas as progressões harmónicas ao longo do andamento, a ausência de armação de clave permitiria aplicar as alterações apenas nas notas específicas e dessa forma evitar o cancelamento das alterações da armação de clave (Taruskin 2010:413).

As três secções de “arioso” iniciam com um motivo dominado por uma nota longa que se prolonga ao 2º tempo do compasso e que segue com três semicolcheias por graus disjuntos.



Figura N°7 – Motivo inicial das secções de “arioso” da Sonata 1 – Andante.

A textura dos momentos de “arioso” é de melodia acompanhada. A voz superior apresenta um discurso melódico ritmicamente variado em oposição a uma mão esquerda regular (colcheias).

A passagem entre as secções de “arioso” e recitativo é reforçada pelas indicações de dinâmica – “arioso” com dinâmica piano e recitativos com dinâmica forte. Os dois momentos de recitativo (compassos 4 a 9 e 12 a 5) partilham algumas características, nomeadamente sustentação das notas da mão esquerda, acordes cadenciais no final de cada secção de recitativo, voz superior com motivos curtos e fortemente silábicos (Fox 1983:61-4).

No segundo compasso deste andamento surge um Sol<sup>4</sup> bemol que me suscita dúvidas. Como se desconhece a existência de um autógrafo das Sonatas Prussianas não é possível confirmar se esta nota é intencional ou um erro da edição de 1742. O último acorde do 1º compasso, acorde de Fá menor na 1ª inversão, segue para o acorde do II grau também na 1ª inversão que por sua vez segue para o acorde de sétima diminuta sobre o V grau. O acorde do II grau é constituído pelas notas: Sol, Si bemol e Ré bemol (surge com o retardo 9-8). O acorde de sétima diminuta sobre o V grau é constituído pelas notas: Dó, Mi bemol, Sol bemol e Si duplo bemol (surge com uma apogiatura, o Si<sup>3</sup> bemol que resolve em Si duplo bemol / Lá). O Sol<sup>4</sup> bemol não pertence ao acorde do II grau – estará a indicação do bemol errada? Mas, pode ser interpretado como uma antecipação do acorde de sétima diminuta. Auditivamente o Sol<sup>4</sup> bemol é muito mais marcante do que o Sol<sup>4</sup> natural. E o último incute uma transição mais fluida e orgânica entre os acordes sobre o II e o V grau. Resta a dúvida: respeitar ou não a indicação do compositor? Nas gravações de M. Spanyi e A. Uittenbosch o Sol<sup>4</sup> bemol é respeitado. M. Spanyi inclusivamente acentua esta dissonância. Pessoalmente considero que o Sol<sup>4</sup>

natural será mais agradável na secção “arioso” e dessa forma reservar-se-iam as dissonâncias para os momentos de recitativo; mas, atendendo à clareza da partitura e à impossibilidade de confirmação num autógrafo, mantenho na minha interpretação o Sol<sup>4</sup> bemol.

A forma deste andamento não é facilmente descrita numa só palavra; é uma sucessão de momentos claros de “arioso” e recitativo. Atendendo a que tradicionalmente os recitativos e as árias apesar de estarem intimamente ligados são andamentos distintos e com características próprias, opto nesta dissertação pela designação: forma híbrida.

O terceiro andamento da Sonata 1 apresenta forma binária (Heimes 1973:225); as secções estão claramente separadas pela barra dupla.

A primeira secção inicia na tónica, termina no V grau e apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 1 a 8; salientam-se as hemíolas (compassos ternários que realmente apresentam divisão interna binária) nos compassos 2 a 4;
- Frase de transição: compassos 9 a 32; é dominada por três momentos – o primeiro com contraponto a duas vozes, seguido por contraponto a três vozes com baixo em movimento cromático ascendente que por sua vez é seguido pelos mesmos motivos e textura a três vozes mas com dinâmica piano;
- Frase de conclusão: compassos 32 a 40.



Figura N°8 – Tema da Sonata 1 – Vivace.

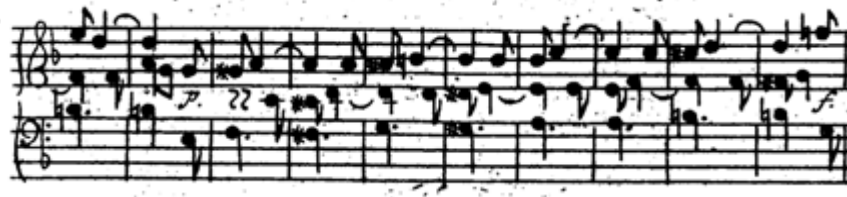


Figura Nº9 – Compassos 23 a 32 da Sonata 1 – Vivace. Voz intermédia e baixo com movimento cromático ascendente.

A segunda secção inicia no V grau, termina na tónica e apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 41 a 56; inicia com o tema que abriu o andamento e prossegue com uma sequência sobre um fragmento do tema;
- Frase de transição: compassos 57 a 80; tal como na primeira secção, também está dividida em três momentos e os dois últimos momentos são em tudo semelhantes aos correspondentes na primeira secção;
- Frase de conclusão: compassos 80 a 88; corresponde à frase de conclusão da primeira secção e termina na tónica.

Ritmicamente predominam as articulações à colcheia. A nível harmónico salienta-se o cromatismo. A dinâmica piano surge na repetição do movimento cromático.

## ***Sonata 2***

O primeiro andamento da Sonata 2 apresenta o seguinte esquema formal:

- Exposição: compassos 1 a 38; na tonalidade de Si bemol maior e modula no compasso 27 para a dominante;
- Desenvolvimento: compassos 39 a 58; na tonalidade de Fá maior e modula no compasso 56-8 para Ré menor (III grau);
- Reexposição: compassos 59 a 90; a reexposição na tónica (Si bemol maior) inicia no compasso imediatamente a seguir ao da cadência ao III grau e sem quaisquer notas de ligação.

Este andamento contém três apresentações do tema no início de cada secção. Apresenta uma textura contrapontística a duas / três vozes e forma binária com

reexposição do tema. Ritmicamente observa-se uma grande complexidade na voz superior: além de colcheias e semicolcheias, há interpolações de fusas e quiálteras.

A exposição apresenta três frases (Petty 1995:154-5):

- Frase de abertura: compassos 1 a 6; apresentação do tema em Si bemol maior;
- Frase de transição: compassos 7 a 14; marcada por uma sequência de fusas em escalas ascendentes modulantes e termina no V grau;
- Frase conclusiva: compassos 14 a 28; na tonalidade de Fá maior e marcada por sequências de fusas em fragmentos de escalas seguidas por apogiaturas longas; e, frase pós-cadencial: compassos 28 a 38; ritmicamente distinguível das frases anteriores pelo predomínio de colcheias e tercinas após a suspensão.



Figura Nº10 – Tema da Sonata 2 – Vivace.

O desenvolvimento apresenta:

- Frase de abertura: compassos 39 a 44; o tema é apresentado de forma integral na tonalidade de Fá maior (V grau);
- Frase de transição: um motivo novo de quiálteras em harpejos descendentes e ascendentes modulantes e distribuídos pelas duas mãos (compassos 45 a 50);
- Frase conclusiva: fragmentos de escalas descendentes (compassos 51 a 53) seguidos por harpejos de notas de acordes com três ou quatro sons distribuídos pelas duas mãos que evoluem para uma cadência ao III grau (compassos 54 a 58);



Figura Nº11 – Fragmento dos harpejos distribuídos pelas duas mãos na frase de transição do desenvolvimento da Sonata 2 – Vivace.

Alguns dos motivos que caracterizam as frases de abertura, conclusiva e pós-cadencial da exposição surgem na reexposição:

- Frase de abertura / transição: compassos 59 a 68; após apresentação dos dois primeiros compassos do tema, funde-se com a frase de transição; às fusas em escalas descendentes sucede-se o motivo final da frase de transição da exposição;
- Frase conclusiva: compassos 68 a 80; semelhante à correspondente na exposição; e frase pós-cadencial: compassos 80 a 90; também é semelhante à correspondente na exposição.

A nível harmónico este andamento apesar de pouco complexo – apresenta sobretudo os acordes da tónica, dominante e subdominante – apresenta, também, interrupções súbitas com acordes diminutos (por exemplo: compassos 23 e 75) e retardos / dissonâncias preparadas e resolvidas (por exemplo: compassos 8, 10, 12, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 69, 70, 71, 72 e 73).

A dinâmica piano neste andamento, mais uma vez, está em estreita relação com as alterações de modo.

O segundo andamento da Sonata 2, apesar de não ter barra dupla de compasso, apresenta forma binária. A primeira secção inicia na tónica (Sol menor) e termina no acorde da dominante do V grau (compasso 20). A segunda secção inicia no mesmo compasso com o tema no V grau (Ré menor), inclui uma “alusão ao tema” nos compassos 38 a 40 e termina na tónica no compasso 42 após a suspensão – cadência a ser ornamentada – sobre o V grau (acorde de quarta e sexta).



Figura Nº12 – Tema da Sonata 2 – Adagio.

Este andamento apresenta uma textura de melodia acompanhada. A voz superior é melódica e ritmicamente complexa em oposição a uma mão esquerda mais simples com duas vozes com articulações sincronizadas em ritmo mais lento que a voz superior. Há interrupções de acordes em ritmo pontuado (por exemplo: compassos 6, 18, 32, 33 e 40).



Figura Nº13 – Acordes em ritmo pontuado na Sonata 2 – Adagio.

A primeira secção apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 1 a 4; inicia na tónica e termina no V grau;
- Frase de transição: compassos 4 a 14; inicia no III grau e termina no V grau;
- Frase conclusiva: compassos 14 a 18; no V grau; e frase pós-cadencial: compassos 18 a 20; também no V grau.

A segunda secção apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 20 a 28; inicia e termina no V grau; os dois primeiros compassos correspondem ao tema;
- Frase de transição: compassos 28 a 36; inicia na tónica e termina no V grau;
- Frase conclusiva: compassos 36 a 38; modulação à tónica; e frase pós-cadencial: compassos 38 a 42; na tónica.

Do ponto de vista harmónico, salienta-se, neste andamento, o uso frequente de acordes diminutos (por exemplo: compassos 1, 21, 32 e 40) e retardos / dissonâncias preparadas e resolvidas (por exemplo: compassos 3, 5, 7, 11, 13, 16, 17, 23, 24, 25 e 27) e sincopas (por exemplo: compassos 3, 11, 13 e 17) que levam a dessincronização

harmónica entre a melodia e o acompanhamento. Salienta-se também o recurso a um acorde de sexta aumentada no compasso 18.



Figura Nº14 – Compassos 16 a 18 da Sonata 2 – Adagio. O segundo tempo do compasso 18 apresenta um acorde de sexta aumentada (Si bémol, Ré, Sol suspenso).

A dinâmica piano é predominante. A dinâmica forte está reservada para o tema (por exemplo: compassos 1, 20 e 36-9), para frases ou fragmentos de frases com intenção contrastante (por exemplo: compassos 2-4 e 22-8) e para os momentos com maior tensão harmónica como os acordes diminutos (por exemplo: compassos 1, 20-1) e interrupções homofónicas (por exemplo: compassos 6, 18, 32 e 40).

O terceiro andamento da Sonata 2 apresenta o seguinte esquema formal:

- Exposição: compassos 1 a 37; inicia na tonalidade de Si bémol maior e modula nos compassos 17-9 para a dominante;
- Desenvolvimento: compassos 38 a 61; na tonalidade de Fá maior;
- Reexposição: compassos 61 a 95; a reexposição na tónica (Si bémol maior) começa no compasso imediatamente a seguir ao da cadência ao V grau e sem quaisquer notas de ligação.

Este andamento contém três apresentações do tema no início de cada secção, textura contrapontística a duas / três vozes e forma binária com reexposição do tema. Ritmicamente não se observa grande complexidade. As colcheias são predominantes. Há intervenções momentâneas em semicolcheias (por exemplo: compassos 13-7, 20, 24, 31-2, 55, 57, 59-60, 78, 82 e 89-90).

A exposição apresenta três frases, tal como assinalado por Petty (Petty 1995:154-5):

- Frase de abertura: compassos 1 a 11; apresentação do tema em Si bémol maior;

- Frase de transição: compassos 11 a 27; no V grau; utiliza fragmentos de escalas;
- Frase conclusiva: compassos 27 a 34; na tonalidade de Fá maior; inicia com terceiras descendentes, segue com harpejos ascendentes e finaliza com a cadência; e frase pós-cadencial: compassos 34 a 37; com contraponto a duas vozes com articulações sincronizadas; usa apenas notas de dois acordes – Fá maior e Dó maior, em relação entre si de tônica – dominante.

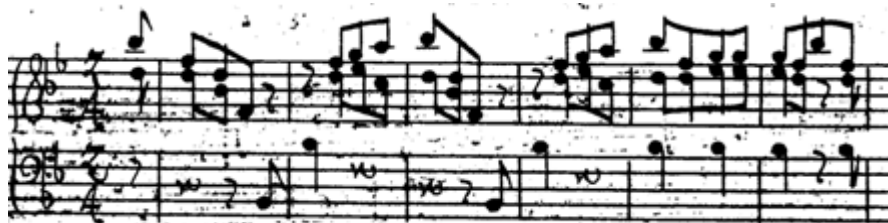


Figura Nº15 – Fragmento do tema da Sonata 2 – Allegro assai.



Figura Nº16 – Os últimos quatro compassos deste excerto são a frase pós-cadencial da Sonata 2 – Allegro assai.

O desenvolvimento apresenta:

- Frase de abertura / transição: compassos 38 a 53; inicia com o tema mas segue com uma sequência dominada por acordes diminutos;
- Frase conclusiva: compassos 53 a 61; marcada por síncopes e dissonâncias que dessincronizam a harmonia.

A reexposição apresenta:

- Frase de abertura: compassos 61 a 69; é uma sequência a partir do motivo inicial do tema;
- Frase de transição: compassos 69 a 85; começa com movimento sincopado da mão direita e nos compassos 75 a 85 retoma a ideia da frase correspondente da exposição, isto é, compassos 17 a 23;

- Frase conclusiva: compassos 85 a 92; semelhante à correspondente na exposição; e frase pós-cadencial: compassos 92 a 95; também é semelhante à correspondente na exposição.

A nível harmónico este andamento não é complexo – apresenta sobretudo os acordes da tónica, dominante e subdominante. Salientam-se apenas harpejos sobre notas de acordes diminutos no desenvolvimento.



Figura Nº17 – Início do desenvolvimento da Sonata 2 – Allegro assai. Salientam-se os harpejos sobre notas de acordes diminutos no baixo.

A dinâmica piano neste andamento funciona como ecos, isto é, repete o final de frases (por exemplo: compassos 8-11, 23-6 e 81-4) e é usada também nas frases pós-cadenciais.

### *Sonata 3*

O primeiro andamento da Sonata 3 apresenta o seguinte esquema formal:

- Exposição: compassos 1 a 52; começa na tonalidade de Mi maior e modula nos compassos 37-9 para a dominante;
- Desenvolvimento: compassos 53 a 93; na tonalidade de Si maior, com sequências modulantes a partir do compasso 78 que terminam com cadência a Dó sustenido menor nos compassos 85-6;

- Reexposição: compassos 94 a 124; a reexposição na tônica (Mi maior) inicia no compasso imediatamente a seguir ao da cadência ao VI grau e sem quaisquer notas de ligação.

Este andamento contém três apresentações do tema no início de cada secção, textura contrapontística a duas / três vozes e forma binária com reexposição do tema. Ritmicamente não se observa grande complexidade: as semínimas e as colcheias são predominantes. As notas longas não são deixadas desvanecer: C. Ph. E. Bach escreve o símbolo do trilo com prefixo inferior para que essas notas sejam preenchidas por ornamentos e dessa forma audíveis ao longo de toda a sua duração (por exemplo: compassos 31-5, 40-4, 69-73, 73-7, 103-7 e 112-6).

A exposição apresenta três frases, tal como assinalado por Petty (Petty 1995:154-5):

- Frase de abertura: compassos 1 a 8; apresentação do tema em Mi maior;
- Frase de transição: compassos 9 a 22; na tônica;
- Frase conclusiva: compassos 23 a 39; modula para Si maior através de uma cadência ao V grau, Fá sustenido; e frase pós-cadencial: compassos 39 a 52; na dominante; esta frase é contrastante com as frases anteriores uma vez que apresenta trilos longos, harpejos em semicolcheias e contraponto a duas vozes com articulações dessincronizadas.



Figura Nº18 – Compassos 43 a 49 da Sonata 3 – Poco Allegro. Salienta-se a dessincronização das articulações entre as duas vozes.

O desenvolvimento apresenta:

- Frase de abertura / transição: compassos 53 a 85; inicia com o tema mas segue com sequências retiradas da frase pós-cadencial da exposição; salientam-se as trocas de registo na melodia dos compassos 78 a 83;

- Frase conclusiva: compassos 86 a 93; com rearticulação do tema em Dó sustenido menor nos compassos 86 a 88;

A reexposição apresenta:

- Frase de abertura / transição: compassos 94 a 101; na tónica e apresentadas de forma condensada;
- Omite a Frase conclusiva;
- Frase pós-cadencial: compassos 102 a 124; é semelhante à correspondente na exposição.

A nível harmónico este andamento apresenta sobretudo os acordes da tónica, dominante e subdominante. Salientam-se os harpejos sobre notas de acordes de sétima nas frases pós-cadenciais e no desenvolvimento.

Neste andamento, apesar de harmonicamente não utilizar acordes ou progressões de acordes muito complexas, C. Ph. E. Bach recorre a áreas tonais não relacionadas (Fox 1983:140) – por exemplo: a tonalidade nos compassos 9-16 é Sol maior e regressa à tónica, Mi maior, no compasso 23.



Figura Nº19 – Compassos 8 a 26 da Sonata 3 – Poco Allegro. Salienta-se a modulação a Sol maior nos compassos 9 a 16 e o regresso à tónica no compasso 23.

A dinâmica piano neste andamento funciona como ecos, isto é, repete fragmentos de frases (por exemplo: compassos 9-16, 47-8, 98-101 e 119-20).

O segundo andamento da Sonata 3 apresenta uma forma binária apesar de não ter barra dupla de divisão:

- Primeira secção: compassos 1 a 21; começa na tonalidade de Dó sustenido menor e modula à relativa, Mi maior;
- Segunda secção: compassos 22 a 44; inicia directamente em Lá maior, o VI grau, e atinge no compasso 37-8 a tonalidade da tónica (através do acorde de Sol sustenido maior, a dominante).

O segundo andamento da Sonata 3 tem uma textura contrapontística predominante a três vozes e assemelha-se a uma “invenção a três vozes”. No entanto, existem interrupções do discurso a três vozes, com passagem a uma voz – por exemplo: compassos 7, 18, 27 e 37.



Figura N°20 – Motivo da Sonata 3 – Adagio.



Figura N°21 – Interrupção homofónica no compasso 7 na Sonata 3 – Adagio.

Ritmicamente há predomínio de semicolcheias e a sua articulação em pelo menos uma das vozes é constante. Exceptua-se o terceiro tempo do compasso 21, o qual está preenchido por duas colcheias. O motivo para esta excepção poderá ser a intenção de reforçar a dinâmica pianíssimo. A textura musical tem sido associada ao papel dinâmico na performance do cravo. Uma textura musical mais “espessa” transmite a impressão de *crescendo* e uma textura musical mais “fina” transmite a impressão de *diminuendo* (Kochevitsky 1996:49). Neste caso concreto, a transição entre as dinâmicas piano e pianíssimo está em relação directa com a transição entre semicolcheias e colcheias, o que está de acordo com a associação entre textura musical e dinâmica na performance do cravo. Pelo facto de as notas articuladas na primeira colcheia desta figura formarem uma dissonância com o baixo que resolve para a consonância, resulta

auditivamente no cravo a impressão de *diminuendo*. C. Ph. E. Bach afirma no *Versuch* que em geral as dissonâncias são interpretadas com uma dinâmica mais audível do que as consonâncias que são tocadas de forma mais suave (Bach 1753:130). Mas C. Ph. E. Bach também alerta para a impossibilidade de descrever todos os contextos em que as dinâmicas forte ou piano são adequadas (Bach 1753:129-30).



Figura Nº22 – Dinâmica pianíssimo no compasso 21 da Sonata 3 – Adagio.

A primeira secção apresenta três frases:

- Frase de abertura: compassos 1 a 7; apresentação do tema em Dó sustenido menor;
- Frase de transição: compassos 7 a 18; termina na relativa, Mi maior;
- Frase conclusiva: compassos 18 a 21; termina em Mi maior.

A segunda secção apresenta:

- Frase de abertura: compassos 22 a 27; inicia com o tema directamente no VI grau;
- Frase de transição: compassos 27 a 37; o início corresponde ao da frase de transição da primeira secção; modula para a tónica;
- Frase conclusiva: compassos 37 a 44; apesar de estarem presentes as três vozes, a articulação das semicolcheias é alternada entre a voz superior e a voz intermédia.

Cada uma das frases está ligada à frase seguinte por uma figura constituída por sete notas, harpejadas e por graus conjuntos, articulada pelo baixo e que interrompe a textura a três vozes praticamente constante neste andamento (ver Figuras Nº21 e final da Figura Nº23). Entre as duas secções do andamento não existem notas de ligação.

A nível harmónico este andamento é muito rico. As modulações frequentes, os retardos / dissonâncias preparadas e resolvidas, as síncopes, as apogiaturas e a

dessincronização entre as vozes contribuem para a complexidade harmónica<sup>161</sup> que se verifica neste andamento e que se pode observar no excerto do andamento constante na Figura N°23.

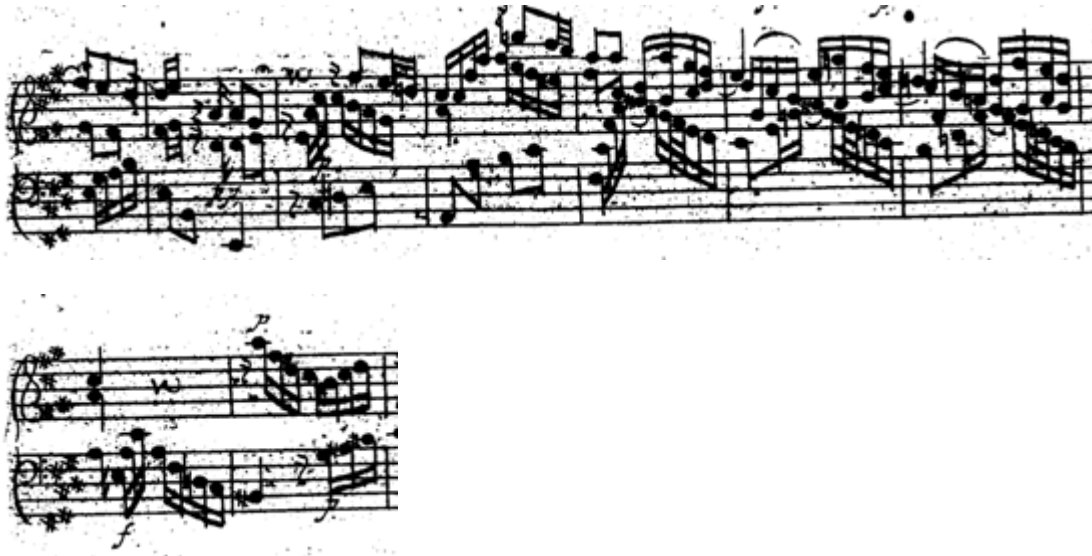


Figura N°23 – Fragmento do compasso 20 e compassos 21 a 28 da Sonata 3 – Adagio.

A dinâmica predominante deste andamento é o piano. A dinâmica forte está reservada para as interrupções da textura e para a preparação da cadência no compasso 42. Existe apenas uma indicação de pianíssimo que tal como referido acima está associada a figuração rítmica mais lenta, colcheias.

O terceiro andamento da Sonata 3 tem uma textura contrapontística predominante a duas vozes, compasso 6/8 e assemelha-se a um modelo de dança, a giga.

---

<sup>161</sup> O excerto do segundo andamento da Sonata 3 apresentado na Figura N°23 exemplifica a complexidade da linguagem harmónica presente nesta obra de C. Ph. E. Bach. O compasso 22 inicia com notas do acorde de Lá maior, segue para Si menor na primeira inversão (mas o Dó sustenido é um retardo 9-8, o Si é em seguida articulado juntamente com a quinta do acorde, Fá sustenido), segue para o acorde de Mi em posição de quarta e sexta que em seguida resolve para terceira e quinta e no compasso 23 atinge a tónica Lá maior. Nestes compassos há uma progressão I-II-V-I. A modulação para Fá sustenido menor é praticamente imediata: o acorde de Lá maior segue para Fá sustenido menor na primeira inversão, no segundo tempo do compasso 23 é articulado o acorde de Sol sustenido diminuto (com um retardo que resolve descendentemente na nota do acorde) que segue para Dó sustenido de sétima dominante (com retardo 4-3 e 9-8) e resolve em Fá sustenido menor no compasso 24. Verifica-se novamente uma progressão (considerando III=I) I-II-V-I. No segundo tempo do compasso 24, o acorde de Sol sustenido maior, agora com função de V grau, é inicialmente articulado sem fundamental devido a um retardo do baixo; resolve para o acorde de Dó sustenido menor no compasso 25 (mas há um retardo 9-8). No compasso 25, o acorde de Mi menor na quarta semicolcheia seguido do acorde diminuto Lá sustenido – (Dó sustenido) – Mi – Sol permite a passagem para Si menor e o acorde de Mi de sétima dominante (com retardo do baixo 9-8) permite a cadência a Lá maior.

No entanto, existem baterias de acordes que alteram a textura – por exemplo: compassos 23-6, 35-7, 39-41, 43-4 e 75-8.



Figura N°24 – Compassos 19 a 26 da Sonata 3 – Presto. Disrupção da textura a duas vezes com acordes nos compassos 24 a 28.

O andamento apresenta forma binária com reexposição do tema:

- Exposição: compassos 1 a 26; inicia na tônica, Mi maior, e termina na dominante;
- Desenvolvimento: compassos 27 a 50; inicia na dominante e termina no VI grau, Dó sustenido menor
- Reexposição: compassos 51 a 78; inicia directamente na tônica, Mi maior.

Ritmicamente há predomínio de colcheias e a sua articulação em pelo menos uma das vozes é constante. As suspensões nos compassos 17, 20, 69 e 72 têm um efeito disruptivo sobre a métrica do andamento.



Figura N°25 – Compassos 16 e 17 da Sonata 3 – Presto. Disrupção da métrica pala introdução de suspensões.

A exposição apresenta três frases:

- Frase de abertura: compassos 1 a 9; apresentação do tema em Mi maior;
- Frase de transição: compassos 9 a 17; modula para o V grau, Si maior;

- Frase conclusiva: compassos 18 a 23; no V grau; e frase pós-cadencial: compassos 23 a 26; o discurso contrapontístico a duas vozes é interrompido por baterias de acordes.

O desenvolvimento apresenta:

- Frase de abertura / transição: compassos 27 a 50; inicia com o tema no V grau mas segue com sequências retiradas da frase pós-cadencial da exposição e termina no VI grau;

A reexposição inicia imediatamente após o desenvolvimento e não há qualquer material de ligação entre as duas tónicas, Dó sustenido menor e Mi maior:

- Frase de abertura: compassos 51 a 60; inicia com o tema na tónica mas segue com notas de acordes harpejadas distribuídas pelas duas mãos;
- Frase de transição: compassos 61 a 69; apresenta material retirado dos compassos 4 a 6 do tema e é constituída por sequências;
- Frase conclusiva: compassos 70 a 75; corresponde à frase conclusiva da exposição e está na tónica; e frase pós-cadencial: compassos 75 a 78 que corresponde à frase pós-cadencial da exposição e está na tónica.

A nível harmónico predominam neste andamento os acordes de tónica, dominante e subdominante. A complexidade harmónica é assegurada por dessincronizações entre as vozes<sup>162</sup>.



Figura Nº26 – Compassos 1-4 do terceiro andamento da Sonata 3.

Este andamento não tem indicações dinâmicas da autoria de C. Ph. E. Bach, mas atendendo a que é uma giga, a dinâmica predominante será certamente o forte e os

<sup>162</sup> O excerto do terceiro andamento da Sonata 3 apresentado na Figura Nº26 é mais um exemplo da complexidade da linguagem harmónica presente nesta obra de C. Ph. E. Bach. O Si<sup>4</sup>, o Ré<sup>4</sup> e o Sol<sup>2</sup> sustenido do compasso 4 pertencem ao acorde de Mi 7 dominante, mas a fundamental do acorde surge no compasso anterior e não se prolonga para este compasso. O Lá<sup>2</sup> anuncia o acorde seguinte, Lá maior, que é atingido com um retardo do Ré<sup>4</sup> e uma nota de passagem Si<sup>3</sup> sustenido.

compassos 20 e 72 poderiam eventualmente ser executados com dinâmica piano uma vez que são intervenções bastante peculiares.



Figura Nº27 – Compassos 70-74 do terceiro andamento da Sonata 3. O compasso 72 poderá eventualmente ser executado com dinâmica piano.

## *Sonata 4*

O primeiro andamento da Sonata 4 apresenta o seguinte esquema formal:

- Exposição: compassos 1 a 30; começa na tonalidade de Dó menor e termina na relativa, Mi bemol maior;
- Desenvolvimento: compassos 31 a 51; começa na tonalidade de Mi bemol maior e modula no compasso 37 para Sol menor (V grau);
- Reexposição: compassos 51 a 69; a reexposição na dominante (Sol menor) inicia no compasso imediatamente a seguir ao da cadência ao mesmo tom e a ligação é imediata. A modulação à tônica ocorre no compasso 56 mas só é completamente evidente no penúltimo compasso uma vez que até ao final do andamento ocorrem cadências ao V grau e cadências em que o acorde de dominante em vez de resolver na tônica resolve no VI grau.

Este andamento contém três apresentações do tema no início de cada secção.

O primeiro andamento da Sonata 4 tem uma textura contrapontística a duas / três vozes e forma binária com reexposição do tema. Ritmicamente é um andamento complexo. A figuração é rica e variada: inclui colcheias, semicolcheias, tercinas, fusas e pausas de duração variada. A métrica é obscurecida pelas suspensões – por exemplo: compassos 6 e 58 – e pelas pausas – por exemplo: compassos 6, 17, 21, 25, 27,28, 47, 58, 60, 64, 66 e 67.



Figura Nº28 – Tema da Sonata 4 – Allegro.

A exposição apresenta três frases, tal como assinalado por Petty (Petty 1995:154-5):

- Frase de abertura: compassos 1 a 6; na tónica;
- Frase de transição: compassos 7 a 19; modulante: passa por Fá menor, Lá bemol maior e Mi bemol maior;
- Frase conclusiva: compassos 20 a 30; na relativa, Mi bemol maior.

O desenvolvimento apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 31 a 39; apresenta os três primeiros compassos do tema de forma integral e em seguida utiliza o motivo em tercinas e utiliza-o numa sequência que culmina com a cadência subjacente a Sol menor no compasso 39;
- Frase de transição: compassos 39 a 47; apresenta motivos retirados da frase de transição da exposição;
- Frase conclusiva: compassos 48 a 51; é uma variação da frase conclusiva da exposição; saliento que os dois motivos principais – primeiro motivo: semínima ligada a colcheia com ponto seguida por duas fusas contra três colcheias na mão esquerda e o segundo motivo: tercinas em movimento por graus conjuntos – estão presentes.

A reexposição na dominante, Sol menor, inicia no compasso imediatamente a seguir ao da cadência ao V grau. As frases de abertura e conclusiva da exposição surgem na reexposição de forma similar:

- Frase de abertura: compassos 51 a 58;
- Frase de transição: inexistente;
- Frase conclusiva: compassos 59 a 69.

A nível harmónico este andamento é bastante complexo, recorre a:

- Passagens cromáticas – por exemplo: baixo nos compassos 3 a 6 e 56 a 58;
- Passagens com tonicizações passageiras asseguradas por movimentos V-I – por exemplo: compassos 15 a 19, 43 a 47;
- Apogiaturas e retardos que mascaram a harmonia – por exemplo: compassos 20 a 26 e 59 a 64.



Figura Nº29 – Compassos 13 a 19 da Sonata 4 – Allegro. Sequência modulante nos compassos 15 a 19.

A indicação dinâmica predominante neste andamento é o forte mas as alterações dinâmicas são frequentes e ocorrem nos momentos em que:

- Há alteração da textura – por exemplo: compassos 5 a 6, 12 a 15, 17 a 19, 40 a 43, 45 a 47, 56 a 58;
- Há ecos – por exemplo: compassos 28 e 67;
- Ocorre repetição de motivos num registo inferior – por exemplo: compassos 22 a 25 e 61 a 64.

O segundo andamento da Sonata 4 apresenta forma binária:

- Primeira secção: compassos 1 a 21; começa na tonalidade de Mi b maior e termina na dominante, Si b maior;
- Segunda secção: compassos 21 a 56; inicia imediatamente na tónica, Mi b maior, apresenta modulações a tons próximos e termina na tónica.

O segundo andamento da Sonata 4 tem uma textura predominantemente contrapontística a duas / três vozes com algumas interrupções da textura, passando a uma voz (por exemplo: compassos 6, 22 e 23). Ritmicamente é um andamento dominado por articulações de colcheias.

A primeira secção apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 1 a 6; na tónica;
- Frase de transição: compassos 6 a 14; modula para Si bemol maior;
- Frase conclusiva: compassos 15 a 19 e frase pós-cadencial compassos 19 a 21;

A segunda secção apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura / transição: compassos 22 a 43; apresenta o primeiro motivo do tema e intercala-o com motivos novos (por exemplo: notas de harpejo ascendente nos compassos 26, 30, 32 e 34) e com motivos retirados da frase de transição da primeira secção (por exemplo: o motivo dos compassos 10 e 11 é reutilizado nos compassos 37 e 38, 39 e 40, 41 e 42);
- Frases conclusiva: compassos 44 a 52 e pós-cadencial: compassos 52 a 56; são uma variação das correspondentes na primeira secção, mas os motivos principais estão presentes: o motivo do compasso 44 corresponde ao motivo do compasso 15, o motivo dos compassos 50 e 51 corresponde ao motivo do compasso 18, apresentado de forma alargada, e o motivo dos compassos 52 e 53 correspondem aos motivos dos compassos 19 e 20.

A nível harmónico este andamento apresenta:

- Apogiaturas longas que contribuem para a complexidade harmónica – por exemplo: compassos 1, 2, 4, 14, 17, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 43, 50 e 51;
- Passagens com tonicizações passageiras asseguradas por movimentos V-I – por exemplo: compassos 7, 9, 15, 19, 20, 44, 45, 46, 52 e 53;

- Passagens com tonicizações passageiras asseguradas por acordes diminutos – por exemplo: compassos 10, 11, 26, 31, 33;

A indicação dinâmica predominante neste andamento é o piano. As alterações dinâmicas são frequentes e ocorrem:

- Em momentos de maior tensão harmónica ou rítmica – por exemplo: compassos 6, 8, 22 e 23;
- Associados ao motivo do compasso 10 e 11 – por exemplo: compassos 10 a 14, 37 a 43;
- Imediatamente antes da cadência, possivelmente para realçar o efeito dramático da cadência.

O terceiro andamento da Sonata 4 apresenta o seguinte esquema formal:

- Exposição: compassos 1 a 16; inicia na tonalidade de Dó menor e termina na relativa, Mi b maior;
- Desenvolvimento: compassos 17 a 49; inicia na relativa, Mi b maior e termina na tónica;
- Reexposição: compassos 49 a 60; na tónica.

Este andamento contém três apresentações do tema no início de cada secção.

O terceiro andamento da Sonata 4 tem uma textura predominantemente contrapontística a duas vozes e forma binária com reexposição do tema. Ritmicamente é um andamento que se assemelha a um modelo de dança, a giga em compasso 6/8. A articulação de semicolcheias é predominante.

A exposição apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 1 a 5; na tónica;
- Frase de transição: compassos 5 a 12; inicia na tónica e segue por sequências até à frase conclusiva; conclui com o acorde de quarta e sexta que resolve no IV grau da escala;
- Frase conclusiva: compassos 13 a 16; inicia no IV grau, Fá menor, e segue com movimento harmónico II – V – I para Mi bemol maior.

O desenvolvimento apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 17 a 21; apresenta os motivos da frase de abertura da exposição de forma variada;
- Frase de transição: compassos 21 a 32; apresenta os motivos da frase de transição da exposição de forma variada;
- Frase conclusiva: compassos 32 a 49; é uma variação alargada do tema e também com motivos novos, por exemplo: acordes de três sons na mão direita.

A reexposição apresenta os mesmos motivos da exposição de uma forma condensada e pela mesma ordem nas seguintes frases:

- Frase de abertura: compassos 49 a 52; apresenta o tema em *stretto* (isto é, entradas sucessivas do tema em várias vozes de forma condensada) quatro vezes;
- Frase de transição: compassos 53 a 56; apresenta motivos da frase de transição da exposição de forma concisa;
- Frase conclusiva: compassos 57 a 60; corresponde integralmente à frase conclusiva da exposição.

A nível harmónico neste andamento salienta-se a presença de notas pedal – Ex por exemplo: compassos 9 a 12, 29 a 32 e 53 a 56.

A indicação dinâmica predominante neste andamento é o forte. As alterações dinâmicas estão associadas a alterações de textura (uma só voz distribuída pelas duas mãos) – por exemplo: compassos 11 e 12, 31 e 32 e 55 e 56.



Figura N°30 – Compassos 10 a 12 da Sonata 4 – Presto. Mi bemol como nota pedal.

## *Sonata 5*

O primeiro andamento da Sonata 5 apresenta o seguinte esquema formal:

- Primeira secção: compassos 1 a 42; inicia na tonalidade de Dó maior e termina na dominante, Sol maior;
- Segunda secção: compassos 43 a 103; inicia na tonalidade de Sol maior, modula para Ré menor – cadência significativa no compasso 66-7 – e regressa à tónica no compasso 85.

Este andamento apresenta forma binária. Tem uma textura contrapontística a duas / três vozes. E, ritmicamente não é um andamento complexo. A figuração é relativamente estável; com predominância de semínimas e colcheias.

A primeira secção apresenta três frases; e, cada frase contém material temático característico que é reutilizado durante a segunda secção:

- Frase de abertura: compassos 1 a 8; na tónica; o material que abre a primeira frase da primeira secção é reutilizado na segunda secção, compassos 43 e 49.
- Frase de transição: compassos 9 a 23; o material que inicia a segunda frase, compasso 9, é utilizado em progressões na segunda secção nos compassos 60-3 e 74-8; e, o motivo que surge pela primeira vez na mão esquerda no compasso 19 é utilizado frequentemente ao longo da segunda secção.
- Frase conclusiva: compassos 24 a 42; esta frase é constituída por duas partes, uma no modo maior e outra no modo menor e repete na tónica no final da segunda secção, compassos 85 a 103.

A segunda secção apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura / transição: compassos 43 a 84; após a articulação do tema na dominante, segue com motivos extraídos da frase de transição da primeira secção e com motivos novos, por exemplo: acordes nos compassos 79 a 81;
- Frase conclusiva: compassos 85 a 103; esta frase é semelhante à da primeira secção.

A nível harmónico este andamento não é muito complexo. As harmonias de tónica e dominante são predominantes. No entanto salientam-se as alterações entre o modo maior e o modo menor.

A indicação dinâmica predominante neste andamento é o forte mas as alterações dinâmicas assinaladas pelo compositor coincidem com as alterações para o modo menor e com passagens em terceiras paralelas com carácter distinto do resto do andamento – por exemplo: compassos 68 a 69 e 71 a 72.



Figura N°31 – Compassos 66 a 73 da Sonata 5 – Poco Allegro.

O segundo andamento da Sonata 5 não está organizado de acordo com um padrão formal habitual. O motivo que inicia este andamento – compassos 1 e 2 – surge recorrentemente ao longo da peça com a função de lançamento do discurso musical. O motivo com nota pedal e terceiras ou sextas dobradas dos compassos 21 a 30 é repetido nos compassos 105 a 114. Os motivos são apresentados e habilidosamente misturados e reapresentados. Nem mesmo o plano harmónico permite definir a forma porque as três apresentações do tema mais significativas (compassos 1 a 8, 53 a 60 e 98 a 105) são literais e todas estão na tónica. Opto, então, nesta dissertação por considerar a forma deste andamento como sendo uma composição contínua.



Figura N°32 – Início do tema do segundo andamento da Sonata 5.



Figura N°33 – Segundo andamento da Sonata 5 – compassos 24-30.

O segundo andamento da Sonata 5 tem uma textura contrapontística a duas / três vozes. Ritmicamente não é um andamento complexo; há predomínio da articulação à colcheia.

O primeiro motivo e sequente discurso musical até à pausa no compasso 40 – inicia na tónica, Lá menor, passa pela relativa, Dó maior (compasso 20), segue com motivo que inclui nota pedal e terceiras e sextas dobradas e termina no compasso 40. A tonalidade do motivo a partir do compasso 41 é ambígua, Lá menor ou Dó maior? Há duas alusões ao tema nos compassos 61 a 62 e 77 a 80. A terceira exposição do tema na tónica, Lá menor, ocorre nos compassos 98 a 105. À última apresentação do tema, assim como em todas as apresentações do tema, seguem-se apresentações perfeitamente orgânicas e coerentes de motivos retirados de várias frases anteriores.

A nível harmónico este andamento não é muito complexo. As harmonias de tónica e dominante são predominantes.

A indicação dinâmica predominante neste andamento é o piano. O forte surge indicado apenas no compasso que antecede o compasso da suspensão, compasso 93. C. Ph. E. Bach alerta no *Versuch* para a impossibilidade de descrever todos os contextos em que as dinâmicas forte ou piano são adequadas e que haveria excepções à “melhor regra” (Bach 1753:129-30). Como o *Versuch* não é esclarecedor na questão performativa a nível da dinâmica, na minha interpretação deste andamento optei por introduzir mais contrastes dinâmicos além dos marcados. Mantive a dinâmica piano na primeira apresentação do tema mas nas seguintes privilegiei o tema, interpretando-o com dinâmica forte. Introduzi algumas dinâmicas também com o objectivo de criar ecos e de reforçar o contraste dos motivos com acordes. Na Figura N°34 apresento as minhas opções a nível dinâmico para este andamento.

*Andante*

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked *Andante*. The first system includes a 3/8 time signature and a key signature of one flat. The music features intricate melodic lines in both hands, often with slurs and accents. Dynamic markings 'P' (piano) and 'F' (forte) are placed in boxes throughout the score. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

24

The image displays a musical score for the second movement of Sonata 5, consisting of seven systems of two staves each. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are indicated by boxes containing the letters 'F' (forte) and 'P' (piano). The markings alternate between systems: the first system has a 'P' marking, the second has an 'F', the third has a 'P', the fourth has an 'F', the fifth has a 'P', the sixth has an 'F', and the seventh has three 'F' markings. The number '24' is written in the top right corner of the page.

Figura Nº34 – Segundo andamento da Sonata 5 – dinâmicas: F - forte, P – piano.

O terceiro andamento da Sonata 5 está formalmente organizado em duas secções:

- Primeira secção: compassos 1 a 42; inicia na tonalidade de Dó maior e termina na dominante, Sol maior;
- Segunda secção: compassos 43 a 92; inicia na tonalidade de Sol maior e regressa à tónica.

Este andamento apresenta forma binária. Tem uma textura contrapontística a duas / três vozes. Ritmicamente não é um andamento complexo. A figuração é relativamente estável; com predominância de semínimas, colcheias e semicolcheias.

A primeira secção apresenta vários motivos que serão depois trabalhados mais extensamente na segunda secção:

- O motivo de abertura nos compassos 1 a 6 é repetido nos compassos 43 a 48 (correspondem à frase de abertura da segunda secção);
- O pequeno motivo dos compassos 6 e 7 (é o início da frase de transição) é reutilizado na mesma ordem da primeira secção nos compassos 48 e 49 e serve de ponto de partida para um pequeno desenvolvimento;
- Os motivos dos compassos 20 a 26 e 27 a 38 surgem novamente e pela mesma ordem nos compassos 70 a 76 e 77 a 88 e correspondem à frase conclusiva;
- O motivo conclusivo da primeira parte repete-se na segunda parte (compassos 39 a 42 e 89 a 92); este motivo é uma fração do motivo que inicia a frase conclusiva e marca o início das frases pós-cadenciais das duas secções.

A nível harmónico este andamento não é muito complexo. As harmonias de tónica e dominante são predominantes. Os acordes são articulados em simultâneo, por exemplo: compassos 10 e 11 e 14 e 15, depois harpejados, por exemplo: compassos 27 a 38, e fazem parte dos motivos deste andamento.

A indicação dinâmica predominante neste andamento é o forte mas as alterações dinâmicas assinaladas pelo compositor coincidem com o motivo dos compassos 6 e 7 em terceiras paralelas e que tem um carácter mais *cantabile* que os restantes motivos do andamento.

## *Sonata 6*

O primeiro andamento da Sonata 6 apresenta o seguinte esquema formal:

- Exposição: compassos 1 a 44; começa na tonalidade de Lá maior e termina na dominante;
- Desenvolvimento: compassos 45 a 80; começa na tonalidade de Mi maior e surge nos compassos 70 e 71 a cadência a Si menor (II grau), tonalidade que se mantém até ao final do desenvolvimento;
- Reexposição: compassos 81 a 122; o tema é utilizado na reexposição no II grau (Si menor) nos compassos 81 a 89 e é rerepresentado na tónica (Lá maior) nos compassos 90 a 97.

Este andamento contém três apresentações do tema no início de cada secção e forma binária com reexposição do tema. Tem textura contrapontística a duas / três vozes. Ritmicamente observa-se uma grande complexidade na voz superior: além de colcheias e semicolcheias, há interpolações de notas pontuadas, fusas e quiálteras.

A primeira secção apresenta três frases; e, cada frase contém material temático característico que é reutilizado durante a segunda secção:

- Frase de abertura: compassos 1 a 6; começa e termina na tónica;
- Frase de transição: compassos 6 a 20; começa na tónica, modula para a dominante, Mi maior, e termina no II grau (Si) através do acorde da sua dominante (acorde de Fá sustenido menor);
- Frase conclusiva: compassos 21 a 38; esta frase começa no II grau, Si que é a dominante de Mi maior, tonalidade na qual termina esta frase. Mi maior é a dominante da tónica do andamento; e frase pós-cadencial: compassos 39 a 44, na tonalidade de Mi maior.

A exposição é longa, complexa e é constituída por vários motivos que são desenvolvidos e habilmente conjugados na segunda parte do andamento. Em seguida destaco apenas alguns dos motivos que considero mais relevantes:

- Motivo de abertura: compassos 1 a 5; apresentação do tema em Lá maior; rerepresentado no desenvolvimento (compassos 45 a 49); e na reexposição

(compassos 81 a 84 e 90 a 93); e, parcialmente reapresentado nos compassos 107 e 108;

- Motivo de tercinas em movimento por graus conjuntos descendentes e em harpejos: compassos 6 a 11; reapresentado nos compassos 86 a 89 e 95 a 97;
- Motivo com predomínio de colcheias nos compassos 16 a 20 (não é reapresentado);
- Motivo de tercinas em harpejos e baixo em colcheias nos compassos 21 a 23; reaparece por exemplo: compassos 51 a 53 e 59 e 60;
- Motivo de tercinas nas duas mãos em movimento ondulante por graus conjuntos; surge nos seis últimos compassos da primeira e da segunda parte e define a frase pós-cadencial.

A nível harmónico este andamento apesar de pouco complexo – apresenta sobretudo os acordes da tónica, dominante e subdominante – apresenta, também, interrupções súbitas com acordes diminutos (por exemplo: compasso 49) e apogiaturas (por exemplo: compassos 36 e 37).

A dinâmica forte é predominante e a dinâmica piano neste andamento está em estreita relação com motivos de carácter mais intimista.

O segundo andamento da Sonata 6, apesar de não apresentar barra dupla de compasso, está formalmente organizado em duas secções:

- Primeira secção – compassos 1 a 20 – está na tonalidade de Fá sustenido menor e termina no IV grau, Si menor;
- Segunda secção – compassos 20 a 48 – inicia na tonalidade de Si menor e regressa à tónica.

Tem uma textura contrapontística a duas / três vozes e forma binária. Ritmicamente é um andamento com alguma complexidade. A figuração alterna entre ritmos pontuados, articulações à semicolcheia e articulações à colcheia.

A primeira secção apresenta vários motivos que serão depois trabalhados mais extensamente na segunda secção. No entanto, as interrupções do discurso musical que se verificam nos compassos 6, 10 e 19 não têm repercussão na segunda parte do

andamento; e, os acordes em ritmo pontuado dos compassos 24 a 32 não têm precedentes na primeira parte. Apesar da frase pós-cadencial (compassos 42 a 48) soar inteiramente dentro do carácter do andamento, o motivo melódico em ritmo pontuado nela utilizado é novo.

A primeira secção apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura – compassos 1 a 6; na tónica;
- Frase de transição – compassos 6 a 10; inicia na tónica e termina na relativa, Lá maior;
- Frase conclusiva – compassos 11 a 20; inicia e termina no IV grau, Si menor;

A segunda secção apresenta as seguintes frases:

- Frase de abertura – compassos 20 a 23;
- Frase de transição – compassos 23 a 33;
- Frase conclusiva – compassos 33 a 42;
- Frase pós-cadencial – compassos 42 a 48.

A nível harmónico este andamento apresenta alguma complexidade. As harmonias de tónica e dominante são predominantes, mas os acordes dos compassos 24 a 33 obtêm um enorme efeito expressivo. No segundo tempo do compasso 41 está um acorde napolitano que resolve no acorde de quarta e sexta e este no acorde da dominante que por sua vez resolve na tónica.

A indicação dinâmica predominante neste andamento é o piano; mas, as alterações dinâmicas, para a dinâmica forte, assinaladas pelo compositor, coincidem com as interrupções do discurso musical na primeira parte e com os momentos mais dramáticos com acordes em ritmos pontuados na segunda parte.

O terceiro andamento da Sonata 6 está formalmente organizado em duas secções:

- Primeira secção – compassos 1 a 68 – inicia na tonalidade de Lá maior e termina na dominante, Mi maior;

- Segunda secção – compassos 69 a 204 – inicia na tonalidade de Mi maior e regressa à tónica.

Este andamento tem forma binária, tem uma textura contrapontística a duas / três vozes. E, ritmicamente observa-se alguma complexidade na voz superior: a articulação base é a semínima – ocorre ao longo de todo o andamento e esta estabilidade é interrompida por um pequeno motivo que é trabalhado e utilizado em sequências, constituído por semicolcheias em movimento ascendente por graus conjuntos e colcheias em harpejos descendentes.

A primeira secção apresenta três frases; e, cada frase contém material temático característico que é reutilizado durante a segunda secção:

- Frase de abertura: compassos 1 a 12; o material que abre a primeira frase da primeira secção é reutilizado na segunda secção, compassos 69 a 80, e também é sujeito a desenvolvimento / variação ao longo da primeira e da segunda secção, por exemplo: compassos 22 a 29 (nas duas vozes superiores), 85 a 112 (em discurso a três vozes);
- Frase de transição: compassos 12 a 48; o material que inicia a segunda frase, compassos 9 a 14, é utilizado de forma integral e também parcialmente, sendo sujeito a desenvolvimento / variação, em progressões ao longo da frase de transição, da frase conclusiva e também ao longo da segunda secção;
- Frase conclusiva: compassos 48 a 60 e frase pós-cadencial: compassos 60 a 68; utilizam material apresentado anteriormente.

É espantoso verificar que C. Ph. E. Bach usou neste andamento pouquíssimas ideias / motivos musicais mas que habilmente os conjugou, variou, aumentou, contraiu, usou em progressões, misturou motivos, entre outras técnicas, e conseguiu obter um andamento extenso, fluente e sobretudo perfeitamente coerente. Apesar dessa limitação nos motivos este andamento de C. Ph. E. Bach é musicalmente interessante, cativante e não soa de forma nenhuma monótono.

A nível harmónico neste andamento salientam-se os numerosos retardos / dissonâncias preparadas e resolvidas em todas as vozes.

A dinâmica piano está em estreita relação com o tema que inicia o andamento e com motivos de carácter mais intimista. No entanto, a dinâmica forte inicialmente

associada ao motivo das semicolcheias e colcheias acaba por tornar-se predominante e estender-se a motivos retirados do tema inicial.

### *Síntese*

Cada Sonata é constituída por três andamentos em sucessão: rápido – lento – rápido. Os andamentos estão nas seguintes tonalidades: Fá (maior e menor), Si bemol maior, Sol menor, Mi maior, Dó sustenido menor, Dó (maior e menor), Mi bemol maior, Lá (maior e menor) e Fá sustenido menor. A selecção das tonalidades dos andamentos das sonatas encerra em si dois acordes diminutos (por enarmonia) que podem ser vistos como um espelho a partir de uma tónica polarizadora, Fá.

Sib	Dó#	Mi	Sol	Fá	Mib	Fá#	Lá	Dó
3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m	2 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> M	3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m
Acorde Diminuto				Acorde Diminuto				

Em termos formais, as Sonatas Prussianas apresentam:

- Sonata 1: Forma binária com reexposição do tema – Forma híbrida – Forma binária;
- Sonata 2: Forma binária com reexposição do tema – Forma binária – Forma binária;
- Sonata 3: Forma binária com reexposição do tema – Forma binária – Forma binária;
- Sonata 4: Forma binária com reexposição do tema – Forma binária – Forma binária com reexposição do tema;
- Sonata 5: Forma binária – Composição contínua – Forma binária;
- Sonata 6: Forma binária com reexposição do tema – Forma binária – Forma binária.

Há claramente um predomínio das formas binária e binária com reexposição do tema. Nos andamentos com forma binária com reexposição do tema, a primeira secção do andamento estabelece a tónica e modula para a dominante (nas tonalidades maiores) ou para a relativa maior (na tonalidade menor); a segunda cadência a um tom próximo antecede a reexposição; e a última cadência está na tónica<sup>163</sup>. Nenhum dos andamentos lentos das Sonatas Prussianas apresenta barra dupla de compasso ao longo do andamento a dividir secções, tal como a maioria dos andamentos lentos de sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach (Schulenberg 1982:312).

A nível melódico destaca-se o carácter vocal e de improvisação. As vozes superiores são mais complexas, melódica e ritmicamente – observando-se uma multiplicidade considerável de figuras rítmicas dentro do mesmo andamento. Os motivos são “desenvolvidos”, por exemplo, através de sequências, ou, através de contracções ou alargamentos dos motivos, ou alterando os planos harmónicos das passagens que ocorrem nas diferentes secções das obras. A estrutura irregular do fraseado claramente evita a “quadratura”; isto é, períodos de quatro ou oito compassos; o que reforça o carácter de improvisação das obras. Por outro lado, os motivos na segunda secção não são necessariamente apresentados na mesma ordem com que surgem na primeira secção. A conjugação inesperada dos vários motivos cria variedade e imprevisibilidade mas simultaneamente não só mantém a coerência e fluidez no discurso musical, como mantém o carácter / afecto do andamento.

A textura predominante é a duas / três vozes ou melodia acompanhada.

Do ponto de vista harmónico, na obra de C. Ph. E. Bach, como referi anteriormente, está presente a harmonia convencional do séc. XVIII; no entanto esta é utilizada de formas pouco convencionais. Nas Sonatas Prussianas observam-se:

- Modulações a tonalidades afastadas – por exemplo: o primeiro andamento da Sonata 3 em Mi maior começa na tónica mas rapidamente modula para Sol maior;
- Dissonâncias, retardos e apogiaturas com forte impacto harmónico;
- Cromatismo;

---

<sup>163</sup> Este plano tonal I – V (ou relativa maior nas tonalidades menores) – X (uma tonalidade à escolha do compositor) – I corresponde à descrição de L. Ratner para as formas com *two-reprises*. Ver L. Ratner – *Classic Music: Expression, Form and Style*, pág. 209.

- Acordes de sexta aumentada e napolitanos;
- Acordes diminutos;
- Enarmonia – por exemplo: o acorde de sétima da dominante na terceira inversão (Mi bemol – Fá – Lá – Dó) no primeiro compasso do recitativo do segundo andamento da Sonata 1 é habilmente transformado em diminuto pelo movimento da voz superior (Mi bemol – Sol bemol – Lá – Dó) e este segue para o acorde diminuto meio-tom acima (Mi – Sol – Si bemol – Dó suspenso) que resolve no acorde de Si maior.

Considerando as progressões harmônicas que encontrei nas Sonatas Prussianas, os processos a que C. Ph. E. Bach recorre para modular são variados e por vezes mais complexos do que seria expectável para a primeira metade do séc. XVIII: com recurso por exemplo a dominantes secundárias, a acordes diminutos ou enarmonia.

As indicações dinâmicas nas Sonatas Prussianas são claras e estão presentes em maior ou menor frequência, em todos os andamentos. Estão muitas vezes associadas a motivos específicos e são utilizadas para, por exemplo, promover alterações na textura, realçar o carácter de determinados motivos, realçar modulações ou reforçar momentos de cadências.

As indicações de ornamentação que surgem ao longo das partituras das Sonatas Prussianas são descritas no próximo capítulo.

Em conclusão, as Sonatas Prussianas, apesar de serem uma obra da juventude de C. Ph. E. Bach, foram publicadas tinha o autor 28 anos de idade, apresentam muitos pontos em comum com obras mais tardias. As descrições da globalidade das sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach realizadas por vários autores quer a nível de estrutura formal, como a nível de textura, recursos melódicos e harmónicos e ferramentas variadas no sentido de aumentar a imprevisibilidade nas suas obras são aplicáveis às Sonatas Prussianas, ou seja, as “peculiaridades” do seu estilo não foram aquisições ao longo da sua carreira como compositor mas estiveram presentes desde o início.

## Capítulo 11 : Propostas para as Indicações de Ornamentação

As indicações de ornamentação nas seis Sonatas Prussianas dedicadas ao Rei da Prússia Friedrich II e publicadas em 1742 por B. Schmid em Nuremberga apresentam escassa variedade sinalética. O sinal maioritariamente encontrado é o *tr*. Este sinal poderá ser entendido, tal como o sinal + noutras obras de C. Ph. E. Bach assim como em obras de compositores contemporâneos, como uma indicação de ornamentação com várias soluções possíveis (Calado 2011:61). Os ornamentos durante o Período Barroco não admitem necessariamente apenas uma interpretação correcta, estando todas as outras opções erradas; podem, ao invés, admitir uma gama de interpretações correctas dentro da flexibilidade inerente a um determinado estilo (Donington 1967:503). Além do sinal *tr* surgem também outros sinais constantes na Figura N°1:

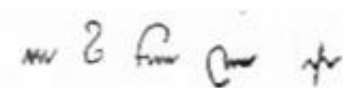








Figura N°1 – Outros sinais de ornamentação encontrados nas Sonatas Prussianas.

Apresento, neste capítulo, propostas para realização dos sinais de ornamentação que surgem nas seis Sonatas Prussianas e alerto para possíveis omissões que deduzo por comparação com passagens semelhantes.

Por questões de ordem prática, optei por sobrepor às partituras originais as minhas propostas de ornamentação e ligaduras. Com o intuito de minimizar as sobreposições à partitura original, coloquei os números dos compassos à esquerda de cada sistema. Durante a discussão da ornamentação, como alguns andamentos das Sonatas Prussianas têm sistemas com muitos compassos, para identificar uma determinada passagem por vezes recorro ao número do compasso e outras vezes à sua localização na partitura (por exemplo: último compasso do terceiro sistema).

Antes de apresentar as propostas e discussão, parece-me necessário proceder à correspondência entre os sinais e a respectiva designação:

- *Triller* / Trilo 
- *Triller von unten* / Trilo com prefixo inferior 

- *Triller von oben* / Trilo com prefixo superior 
- Trilo com sufixo 
- *Prall-triller* / Trilo curto 
- *Doppelschlag* / Grupeto 
- *Mordent* / Mordente 

A discussão dos ornamentos no primeiro andamento da Sonata 1 é a mais pormenorizada. Nos andamentos seguintes apenas menciono o que ainda não tiver sido discutido ou me parecer relevante.

Incluo também neste capítulo alguns aspectos de interpretação e comparação com gravações de intérpretes e com a edição de R. Steglich.

Sonata 1 em Fá maior:

1. Sonata 1 *m* *m*

*Poco Allegro*

6 *m* *m* *m* *m*

12 *f* *m* *m* *m*

18 *piano* *m* *m* *m*

24 *forte* *f* *m* *m*

31 *m* *m*

38

2.

44

50

57

64

70

76


*piano*

*piano*

*forze*

*forze*

O sinal *tr* neste andamento pode ter várias interpretações, interpretações essas que apresentei graficamente acima e passo a discutir:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal (Bach 1753:72): 1º, 3º, 4º e 6º compassos do terceiro sistema da primeira página;
- Trilos indicados com  que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal (Bach 1753:72): 2º compasso do quarto sistema da primeira página; 2º, 4º e 6º compassos do quarto sistema da segunda página;
- Trilos com sufixos escritos por extenso (Bach 1753:74): 3º compasso do primeiro sistema da primeira página; 5º compasso do quarto sistema da primeira página; 5º compasso do sexto sistema da primeira página; 2º compasso do terceiro sistema da segunda página; 3º compasso do quinto sistema da segunda página;
- Trilos que por surgirem sobre notas relativamente longas em cadências poderão eventualmente ser substituídos por *Triller von unten* (Bach 1753:74): penúltimo compasso;
- *Prall-Triller* / Trilo curto (Bach 1753:82) é muito claro no 7º compasso do penúltimo sistema da primeira página, mas no 5º compasso do primeiro sistema da primeira página falta a ligadura;
- Ornamentos com possível dupla interpretação: 6º compasso do quarto sistema da primeira página e 4º compasso do quinto sistema da segunda página; 7º compasso do quinto sistema da primeira página e 5º compasso do segundo sistema da segunda página – podem ser interpretados como sendo trilos, os dois primeiros exemplos com apogiaturas nos tons acima a preceder as notas reais e os seguintes sem apogiatura; ou, como trilos com sufixos uma vez que ocorrem sobre notas relativamente longas que antecedem cadências; o sinal de ornamentação sobre o penúltimo compasso pode ser interpretado como sendo um trilo com sufixo ou como sendo um trilo com prefixo / *Triller von unten* uma vez que ocorre imediatamente antes da cadência final (Bach 1753:80);

- Apogiaturas que valem dois terços das notas a que estão ligadas: 6º compasso do quarto sistema da primeira página e 4º compasso do quinto sistema da segunda página (Bach 1753:65);

Saliento que o *Triller von unten* de acordo com o *Versuch* de C. Ph. E. Bach surge principalmente sobre notas longas, especialmente em cadências e antes de suspensões. Este ornamento pode ocorrer em contexto de notas repetidas, em notas em movimento por grau conjunto e também em notas após um intervalo, ascendente e ou descendente (Bach 1753:54). No primeiro andamento da Sonata 3, no 5º compasso do quarto sistema da primeira página assim como no 5º compasso do segundo sistema da segunda página surge a indicação clara de *Triller von unten* a suceder uma passagem com notas repetidas. Por estes motivos, e apoiando-me integralmente nas indicações do *Versuch* e de exemplos nas Sonatas Prussianas, proponho o *Triller von unten* no momento da cadência final do andamento.

A última nota do antepenúltimo compasso da primeira parte (Lá<sup>2</sup>) da edição das Sonatas Prussianas de Rudolf Steglich não coincide com a nota na edição de 1742 (Fá#<sup>2</sup>) nem com o compasso correspondente na segunda parte do andamento.

The image displays a musical score for the second movement of Sonata No. 1, consisting of six systems of music. The first system is marked *Andante* and *piano*. The second system is marked *Recit.* and *forte*. The third system is marked *piano*. The fourth system is marked *Recit.* and *forte*. The fifth system is marked *f*. The sixth system is marked *f* and *forte*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with dynamic markings and performance instructions.

O segundo andamento da Sonata 1 coloca menos dificuldades na decisão relativamente à interpretação dos sinais para ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 3º compasso do primeiro sistema; 4º compasso do terceiro sistema; 2º e 3º compassos do quinto sistema; 1º compasso do sexto sistema;

- Trilo curto / *Prall-Triller* (Bach 1753:82): último tempo do 4º compasso do quarto sistema que surge já no início do quinto sistema; além do símbolo do trilo curto sobrepuja à partitura a ligadura;
- Trilos precedidos por uma apogiatura (Bach 1753:77): 1º compasso do sexto sistema;
- Grupeto / *Doppelschlag* (Bach 1753:86): conforme indicação clara e inequívoca do compositor no início do quarto sistema;
- *Triller von unten*: penúltimo compasso do andamento (Bach 1753:80);
- Apogiatura com metade da duração da nota a que está ligada (Bach 1753:65): 2º compasso do primeiro sistema, 3º compasso do terceiro sistema e 4º compasso do quarto sistema do andamento;
- Apogiatura composta (Bach 1753:103): 3º compasso do terceiro sistema.

De salientar que este andamento está no modo menor do tom da sonata e é uma excepção dentro das Sonatas Prussianas, uma vez que os andamentos lentos das outras cinco sonatas estão nas relativas das tonalidades dos andamentos rápidos.

Tradicionalmente – final do séc. XVII e início do séc. XVIII – Fá menor, com quatro bemóis, é vista como sendo uma tonalidade com carácter lamentoso (Lindsley 2002:59; Taruskin 2010:413) e escura (Lindsley 2002:61). C. Ph. E. Bach desde jovem, através do seu pai, contactou, por exemplo, com órgãos afinados em temperamento mesotónico ou afinados em temperamentos irregulares com tonalidades fortemente dissonantes e, por isso, poderá ter retido a associação de certas tonalidades a maiores dissonâncias (Lindsley 2002:61). Atendendo ao exposto, o carácter de Fá menor nos temperamentos irregulares e a expressividade deste andamento acentuada pelos momentos de recitativo poderão estar na base da excepção para a selecção da tonalidade do andamento lento.

C. Ph. E. Bach introduziu recitativos, com características retóricas, nas suas obras para instrumentos de tecla como atesta este andamento. De uma forma geral, os seus recitativos instrumentais são ritmicamente livres e estão na continuação da tradição das fantasias para instrumentos de tecla veiculada desde G. Frescobaldi e J. J.

Froberger, através de organistas alemães e de J. S. Bach para o filho (Hertz e Brown 2001<sup>2</sup>:191). A ideia da música enquanto arte retórica assenta na metáfora da música como linguagem (Bonds 1991:61). Apesar de esta imagem ser já encontrada na Antiguidade Clássica, na Idade Média ou na Renascença, a emancipação da música relativamente ao texto só ocorreu no séc. XVIII (Bonds 1991:61), seja texto litúrgico (missas), poemas (madrigais) ou tramas (óperas). Mesmo durante esse século continuou a discussão se a música instrumental de facto conseguia exprimir qualquer significado (Bonds 1991:62-3).

Os momentos com a indicação expressa da lavra do compositor de recitativo neste andamento não têm qualquer sinal de ornamentação. Têm um carácter de melodia acompanhada uma vez que a voz superior tem um discurso complexo e é apenas apoiada por pontuais intervenções do acompanhamento. E poderão ser vistos como uma expressão do carácter silábico de um texto (Lindsley 2002:33) e atestam o estilo vocal de C. Ph. E. Bach (Lindsley 2002:22 e 26; Berg 1975:210). Mas, não há indicação da expressão de um conteúdo programático específico nas obras de C. Ph. E. Bach (Schulenberg 1982:31), apesar de terem sido aplicados textos, não pelo próprio compositor, a obras instrumentais de C. Ph. E. Bach – por exemplo à fantasia dos *Probestücke* foi adicionado um monólogo de Sócrates. Provavelmente C. Ph. E. Bach encara as suas obras instrumentais como sendo comunicativas por si próprias não havendo necessidade de as subordinar a um texto (Fox 1983:58-9).

Há vários exemplos de andamentos lentos e rápidos nas sonatas para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach em que são adoptadas características melódicas, rítmicas, texturais e harmónicas próprias de recitativos vocais que resultam em passagens semelhantes a uma conversação (*speech-like*) e interrompem o discurso musical (Fox 1983:56). C. Ph. E. Bach refere no *Versuch* que introduz momentos de recitativo nas suas sonatas para obter o efeito de uma declamação livre à semelhança das suas fantasias (Bach 1753:123-4). Possivelmente a expressividade musical de C. Ph. E. Bach, caracterizada por vários autores como sendo *speech-like*, sendo comunicativa por si só, transcende o texto (Taruskin 2010:418). Mas, os recitativos na música instrumental não são inéditos na época de C. Ph. E. Bach (Westrup 2001<sup>2</sup>:4). Vários compositores anteriores e posteriores a C. Ph. E. Bach escreveram recitativos instrumentais (Westrup 2001<sup>2</sup>:4). Por isso, C. Ph. E. Bach não foi o primeiro compositor

a incorporar recitativos nas suas obras para instrumento de tecla – por exemplo: J. Kuhnau (1660-1722) – Sonatas Bíblicas. Mas, a origem do estilo declamatório nas obras de C. Ph. E. Bach poderá não estar na música alemã para instrumentos de tecla mas sim nos recitativos acompanhados (Head 1995:38) e nos princípios da retórica presentes na música do Período Barroco (Buelow 2001<sup>2</sup>:262).

Na minha opinião, C. Ph. E. Bach explora afectos / sentimentos nos recitativos e, penso que, os recitativos nas obras de C. Ph. E. Bach poderão ser encarados como reminiscências das práticas do Período Barroco.

Nos momentos de recitativo deste andamento surgem notas repetidas. A primeira nota poderá ser substituída pelo tom / meio-tom (dependendo da tonalidade) acima, de forma a criar uma dissonância – por exemplo: o primeiro Lá<sup>3</sup> do primeiro compasso do recitativo poderá ser substituído por um Si<sup>3</sup> bemol – ou a primeira nota poderá ser substituída pela nota que forma um intervalo de quarta perfeita descendente – isto é, o primeiro Ré<sup>4</sup> do 3º compasso do quarto sistema poderá ser substituído por um Sol<sup>4</sup>. Estes tipos de apogiaturas resultam particularmente bem neste andamento, são comuns nos recitativos durante o séc. XVIII e estão descritas as duas situações: movimento por grau conjunto e quarta perfeita descendente (Hansell 1968:232).

Pier Francesco Tosi publicou em Bolonha em 1723 o *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*, no qual declara que relativamente às apogiaturas, a inflexão melódica pode descer um grau conjunto ou passar para um tom mais distante (Hansell 1968:232-3). A edição em língua alemã do tratado de P. F. Tosi, preparada por Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, publicada em Berlim no ano de 1757, apresenta exemplos musicais que não constam na edição original mas que, apesar do hiato temporal, demonstram a intenção do autor relativamente à aplicação de apogiaturas nas cadências (Hansell 1968:233). Os exemplos de apogiaturas fornecidos caem numa das duas situações referidas acima e os dois últimos acordes do acompanhamento, dominante e tónica, surgem após a última nota da voz superior (Hansell 1968:233).

Durante a primeira metade do séc. XVIII, os recitativos podiam ser pontuados por intervenções orquestrais ou acompanhados por um conjunto instrumental mínimo – o baixo continuo, com órgão no contexto da música sacra e com o cravo na música

secular (Monson 2001<sup>2</sup>:3), neste caso designados por recitativos secos (Hansell 1968:244; Monson 2001<sup>2</sup>:2). As cadências dos recitativos com intervenção orquestral, e, em alguns contextos<sup>164</sup>, as cadências dos recitativos eram geralmente tocadas após a última nota da voz (Hansell 1968:244). Nas outras situações, as cadências dos recitativos eram tocadas com o ritmo indicado pela notação musical, isto é, com sobreposição da voz e do acompanhamento (Hansell 1968:244). Nos dois momentos de recitativo deste andamento, os acordes que os concluem não surgem em simultâneo com a voz superior mas sim após a conclusão do discurso da voz superior. Os acordes dos momentos de recitativo deste andamento apresentam cifras, que devem ser realizadas, o que faço na minha interpretação em anexo a esta dissertação. Procurei no meu acompanhamento (mão esquerda) nos momentos de recitativo deste andamento seguir os conselhos de C. Ph. E. Bach na segunda parte do *Versuch* de 1762: adequar a velocidade dos arpejos dos acordes à velocidade da declamação, se a declamação é rápida evitar arpejar, se a declamação é lenta sustentar os acordes e arpejar de forma mais lenta (Bach 1762:314-5).

---

<sup>164</sup> De acordo com Hansell, pág. 244, na música sacra.

*Vivace*

10

23

35

46

57

70

82

O terceiro andamento da Sonata 1 apresenta apenas um sinal de ornamentação, *tr*, que pode ser interpretado de duas formas: trilo, ou trilo com sufixo. Pessoalmente, defendo que trilos com sufixos são, neste andamento, musicalmente mais interessantes. De salientar que os trilos no 7º compasso do sexto sistema e 1º e 3º compassos do último sistema do andamento são precedidos por apogiaturas.

Este andamento coloca-nos algumas questões relativamente à interpretação das apogiaturas:

- Apogiaturas que poderão ser mais articuladas ou menos articuladas (Bach 1753:65-6), podendo ser muito curtas ou valer até metade da duração da nota a que estão ligadas (Bach 1753:65): 7º compasso do andamento; 8º compasso do andamento; 10º compasso do quinto sistema;
- Apogiaturas que valem dois terços do valor da nota a que estão ligadas (Bach 1753:65): 2º e 6º compassos do segundo sistema; 6º compasso do quarto sistema; 11º compasso do quinto sistema;
- Apogiaturas subentendidas: última nota do andamento, por analogia ao último compasso da primeira parte e com a duração de dois terços do valor da nota principal – neste andamento existe uma discrepância na notação do último compasso da primeira e da segunda parte. Por isso, tal como discutido anteriormente, este poderá ser um exemplo em que ocorre uma omissão na notação musical mas na qual o compositor espera que essa omissão seja subentendida pelo intérprete e por isso executada.

Como as figuras rítmicas colcheia com ponto e duas fusas que surgem por exemplo no 5º compasso do primeiro sistema e no 9º e no 11º compassos do 4º sistema, em primeiro lugar encontram-se ao longo do discurso musical, isto é, não estão em momentos cadenciais, em segundo lugar em nenhuma destas figuras C. Ph. E. Bach colocou um sinal para ornamentação que pudesse orientar no sentido de ornamentar cada vez que aparece esta figura rítmica, em terceiro lugar C. Ph. E. Bach aconselha no *Versuch* a evitar usar ornamentos em demasia e também a não colocar ornamentos em notas que já são suficientemente brilhantes por si só (Bach 1753:54) e por último o

vincado carácter rítmico desta figura associado ao movimento descendente por graus conjuntos da voz intermédia, leva-me a concluir que a interpretação neste andamento da figura rítmica colcheia com ponto duas fusas deve ser realizada tal como surge no texto musical sem acrescentar ornamentação.

Sonata 2 em Si bemol maior:

3. *Sonata 2.*

*Vivace*

7

14

19

25 *piano*

34 *fora*

40

47 Musical notation for measures 47-51. Features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music consists of a melodic line with triplets and a bass line with eighth notes. A '6' is written above the staff at the end of the system.

52 Musical notation for measures 52-56. Continues the melodic and bass lines from the previous system. Includes a yellow highlight under a measure and a red line above a note.


57 Musical notation for measures 57-62. Features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music includes a sixteenth-note run in the treble and a bass line with eighth notes. Includes a yellow highlight under a measure and a red line above a note.


63 Musical notation for measures 63-68. Continues the melodic and bass lines. Includes a yellow highlight under a measure and a red line above a note.

69 Musical notation for measures 69-75. Continues the melodic and bass lines. Includes a yellow highlight under a measure and a red line above a note.

76 Musical notation for measures 76-83. Continues the melodic and bass lines. Includes a yellow highlight under a measure and a red line above a note. The word "piano" is written below the staff.

84 Musical notation for measures 84-88. Continues the melodic and bass lines. Includes a yellow highlight under a measure and a red line above a note. The word "forte" is written below the staff.

No primeiro andamento desta sonata surgem apenas os seguintes sinais referentes a ornamentação: o Grupeto / *Doppelschlag* (conforme indicação clara e inequívoca do compositor); apogiaturas; o sinal ; e, o sinal *tr* que pode ter várias interpretações, interpretações essas que apresentei graficamente acima e discuto em seguida:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 1º compasso do terceiro sistema, 3º e 5º compassos do sétimo sistema da primeira página; 4º e 6º compassos do quarto sistema da segunda página;
- Trilos indicados com *tr* e precedidos por apogiaturas, apogiaturas essas no tom acima da nota principal ornamentada: 3º compasso do quinto sistema da primeira página; 4º compasso do sexto sistema da segunda página;
- Trilos indicados com : 4º e 6º compassos do primeiro sistema da primeira página;
- Trilos com sufixos escritos por extenso: 2º e 4º compassos do primeiro sistema, 2º compasso do terceiro sistema, 2º compasso do quinto sistema, 2º compasso do sexto sistema; 1º e 3º compassos do sétimo sistema da primeira página; 3º compasso do terceiro sistema, 3º compasso do sexto sistema e 3º compasso do sétimo sistema da segunda página;
- *Prall-triller* / Trilo curto: 1º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º e 9º compassos do quinto sistema da primeira página; 2º compasso do segundo sistema, último tempo do último compasso do segundo sistema que surge no início do terceiro sistema, 2º, 5º, 6º, 7º e 8º compassos do sexto sistema, 1º e 2º compassos do sétimo sistema da segunda página;
- Ornamentos com possível dupla interpretação: 4º compasso do sexto sistema da primeira página e 5º compasso do sétimo sistema da segunda página – podem ser interpretados como sendo trilos, ou, como trilos com sufixos; dado o andamento / velocidade deste andamento, *Vivace*, penso que estes ornamentos que antecedem o final da primeira e segunda parte da peça não devem ser interpretados como sendo trilos com prefixo / *Triller von unten*;

- Apogiaturas com duração de metade do valor da nota a que estão ligadas: 1º compasso do sexto sistema da primeira página; e 3º compasso do sétimo sistema da segunda página;
- Apogiaturas que valem dois terços do valor da nota a que estão ligadas: 6º compasso do segundo sistema e 1º tempo do 3º compasso do quinto sistema da primeira página; 5º compasso do quarto sistema e 1º tempo do 4º compasso do sexto sistema da segunda página;
- Considerando que a duração das suspensões é variável, – R. Donington no seu livro *The Interpretation of Early Music*, publicado em 1963, salienta esta questão da variabilidade da duração das suspensões e salienta, também, que cabe ao intérprete decidir a duração da suspensão, desde muito breve a longa (Donington 1963:404) – considerando, também, que entre as variáveis em performance mencionadas por C. Ph. E. Bach na primeira edição do *Versuch* encontram-se o *rallentando* e o *accelerando* (Bach 1753:117), e dado que na minha performance deste andamento procurei manter a fluência musical, interpretei os sinais de suspensão dos compassos 34 e 85 como sendo indicações de momentos especialmente expressivos e por isso privilegiei os primeiros tempos desses compassos, executando *rallentando*, e as suspensões sobre as pausas permitiram respirar com o intuito de recomeçar o discurso musical.

Na voz superior do 3º compasso do quarto sistema da segunda página surge o ritmo: semicolcheia seguida por colcheia com ponto. Na edição de R. Steglich surge o inverso: colcheia com ponto seguida por semicolcheia. Na minha interpretação optei pelo ritmo escrito na partitura setecentista. Subentende-se o Dó<sup>4</sup> suspenso no compasso 10 e o Mi<sup>4</sup> bequadro no compasso 8.

7.

*Adagio*

Musical notation for measures 7-10. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The tempo is marked *Adagio*. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*.

6

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 features a triplet of eighth notes. A yellow sticky note with a red arrow points to a note in measure 14. Dynamic markings include *f* and *p*.

11

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 features a triplet of eighth notes. A yellow sticky note with a red arrow points to a note in measure 18. Dynamic markings include *f* and *p*.

16

Musical notation for measures 21-25. Measure 21 features a triplet of eighth notes. A yellow sticky note with a red arrow points to a note in measure 23. Dynamic markings include *f* and *p*.

20

Musical notation for measures 26-30. Measure 26 features a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *f* and *p*.

26

Musical notation for measures 31-35. Measure 31 features a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *f* and *p*.

30

Musical notation for measures 36-40. Measure 36 features a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *f* and *p*.



O segundo andamento da Sonata 2, comparativamente com outros andamentos, apresenta poucos sinais de ornamentação:

- Apenas um trilo indicado com *tr* que começa com a nota superior e termina na nota principal no 4º compasso do primeiro sistema da segunda página;
- *Prall-triller* / Trilo curto: 4º compasso do segundo sistema e 3º compasso do quarto sistema da primeira página;
- Apogiaturas que poderão ser mais ou menos articuladas, até metade do valor da nota a que estão ligadas: 4º e 5º compassos do primeiro sistema e 3º e 4º compassos do sétimo sistema da primeira página; 1º e 4º compassos do primeiro sistema da segunda página;
- *Triller von unten*: penúltimo compasso do andamento; sugiro apenas este ornamento baseando-me na discussão dos capítulos 7 e 8 deste trabalho.

As apogiaturas que surgem nas semicolcheias do compasso 5 são um exemplo claro do uso descrito por C. Ph. E. Bach no *Versuch* de preencher com apogiaturas nas situações em que a melodia sobe uma segunda e em seguida regressa ao tom inicial ou ao tom abaixo (Bach 1753:66-7).

Apesar da relativa escassez de sinais de ornamentação neste andamento, há três momentos na minha interpretação desta obra em que adiciono um trilo com sufixo: nos primeiros tempos do 2º compasso, do 2º compasso do quinto sistema da primeira página

e do antepenúltimo compasso. São três momentos temáticos. O início do tema é constituído por duas células curtas que iniciam com anacrusas. A voz superior adquire maior impacto após a anacrusa se for realizado um ornamento na nota imediatamente após a anacrusa.

No antepenúltimo compasso a voz superior apresenta o ritmo: colcheia com ponto seguida por semicolcheia e a mão esquerda apresenta um acorde articulado três vezes com o ritmo: fusa seguida de semicolcheia com ponto e fusa. No entanto, a semicolcheia da voz superior está verticalmente alinhada com a última fusa da mão esquerda. Este é um exemplo de uma convenção rítmica: a sincronização das mãos.

Subentende-se  $D\acute{o}^4$  suspenido no compasso 4,  $Sol^3$  suspenido no compasso 16 e  $F\acute{a}^4$  suspenido no compasso 17. No compasso 35 possivelmente estarão omissas as seguintes alterações: atendendo à progressão harmónica, o segundo tempo deverá ter  $L\acute{a}^3$  bequadro,  $D\acute{o}^4$  bequadro e  $Mi^4$  bemol.

*Allegro  
asfai*

7 *piano* *forte*

15

22 *p* *f*

30 *f* *pp*

37 *forte*

47

The image displays a musical score for the third movement of Sonata 2, consisting of five systems of staves. The first system (measures 56-62) shows a complex melodic line with trills marked 'tr'. The second system (measures 63-71) continues the melodic development. The third system (measures 72-80) features a trill marked 'tr' and dynamic markings 'piano' and 'forte'. The fourth system (measures 81-88) includes dynamic markings 'piano' and 'forte'. The fifth system (measures 89-96) begins with the tempo marking 'Adagio' and ends with a double bar line and a fortissimo 'pp' marking.

O terceiro andamento da Sonata 2 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que começam com a nota superior e terminam na nota principal: 1º e 4º compassos do terceiro sistema, 8º compasso do quarto sistema da primeira página; 6º compasso do primeiro sistema, 5º compasso do terceiro sistema e 7º compasso do quarto sistema da segunda página;

- Trilos indicados com *tr* e precedidos por apogiaturas: 8º compasso do segundo sistema da primeira página;
- *Prall-triller* / Trilo curto: 4º compasso do quinto sistema da primeira página; 3º compasso do último sistema do andamento;
- Apogiaturas que valem metade da duração da nota a que estão ligadas: 6º compasso do segundo sistema da primeira página; 1º e 3º compassos do primeiro sistema da segunda página – de salientar que estas apogiaturas estão indicadas através de colcheias e aplicam-se a mínimas, pelo que terão a duração de uma semínima. Este é um exemplo que pode suscitar dúvidas na sua resolução e que antecede as indicações que C. Ph. E. Bach deixou no *Versuch* publicado 11 anos após as Sonatas Prussianas; no qual afirma que contrariamente à prática anterior de sistematicamente escrever as apogiaturas como colcheias independentemente da duração pretendida (como acontece neste exemplo), as apogiaturas devem ser escritas com o seu valor real para que não surjam dúvidas entre os intérpretes (Bach 1753:63-4).

A indicação “Adagio” no final do andamento poderá ser interpretada como sendo de facto uma marcação de tempo ou como sendo o equivalente ao “rallentando” utilizado por compositores posteriores (Schulenberg 1982:221-2).

Sonata 3 em Mi maior:

Sonata 3 *mf* 10.

*Poco Allegro*

8 *piano* *forte*

18 *mf*

27 *mf*

35 *mf*

43 *mf* *mf*

50 *f* *Volta*

53 *mf*

Musical notation for measures 53-64. Treble and bass staves with notes, rests, and dynamics. A yellow highlight is under the *mf* dynamic marking.

65 *mf*

Musical notation for measures 65-74. Treble and bass staves with notes, rests, and dynamics. A yellow highlight is under the *mf* dynamic marking.

75

Musical notation for measures 75-84. Treble and bass staves with notes and rests.

85 *adagio poco all.*

Musical notation for measures 85-95. Treble and bass staves with notes, rests, and dynamics. The tempo marking *adagio poco all.* is present.

96 *mf* *p.* *f.* *mf*

Musical notation for measures 96-106. Treble and bass staves with notes, rests, and dynamics. A yellow highlight is under the first *mf* marking.

107 *mf*

Musical notation for measures 107-116. Treble and bass staves with notes, rests, and dynamics. A yellow highlight is under the *mf* marking.

117 *mf* *mf*

Musical notation for measures 117-126. Treble and bass staves with notes, rests, and dynamics. A yellow highlight is under the *mf* marking.

O primeiro andamento da Sonata 3 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 4º compasso do primeiro sistema e 5º compasso do terceiro sistema da primeira página; 4º compasso do primeiro sistema e 2º e 6º compassos do quinto sistema da segunda página;
- Trilos indicados com *tr* e precedidos por apogiaturas: 4º compasso do quinto sistema da primeira página;
- *Triller von unten* aplicados sobre notas muito longas, conforme indicação clara e inequívoca do compositor, do 5º compasso do quarto sistema ao 1º compasso do quinto sistema; do 6º compasso do quinto sistema ao 2º compasso do sexto sistema da primeira página (mão esquerda); e, 5º ao 8º compasso do segundo sistema e do 9º compasso do segundo sistema ao 2º compasso do terceiro sistema (mão esquerda), do 8º compasso do quinto sistema ao 1º compasso do sexto sistema, e do 6º ao 10º compasso do sexto sistema da segunda página (mão esquerda);
- Possível dupla interpretação: os trilos marcados nos penúltimos compassos na primeira e na segunda parte podem ser interpretados como trilos ou como trilos com sufixo uma vez que se aplicam sobre notas longas. Considerando a apogiatura no penúltimo compasso, o *Triller von unten* não é aplicável;
- Grupetos: 5º compasso do segundo sistema da primeira página – conforme indicação clara e inequívoca do compositor;
- Apogiaturas que valem metade da duração da nota a que estão ligadas: 1º, 5º e 8º compassos do segundo sistema, 4º compasso do quarto sistema da primeira página; 7º e 10º compassos do primeiro sistema da segunda página - de salientar que algumas destas apogiaturas estão indicadas através de colcheias e aplicam-se a mínimas, pelo que terão a duração de uma semínima. Este é mais um exemplo anterior à opinião manifestada por C. Ph. E. Bach no *Versuch* de escrever as apogiaturas com o seu valor real (Bach 1753:63-4);

- Apogiaturas que valem dois terços das notas a que estão ligadas: 8º compasso do primeiro sistema e 1º e 9º compassos do quarto sistema da segunda página. Apesar de C. Ph. E. Bach salvaguardar a possibilidade de em determinados contextos harmônicos poder haver uma resolução antecipada (Bach 1753:67-8), os contextos harmônicos no 8º compasso do primeiro sistema e no 1º compasso do quarto sistema da segunda página permitem a execução dessas apogiaturas de acordo com a regra;
- Apogiaturas compostas: no 6º compasso do primeiro sistema, no 3º e 10º compassos do segundo sistema e no 3º compasso do terceiro sistema da primeira página – são similares aos exemplos do *Versuch* (Bach 1753:103); repetem a nota que precede a nota principal, seguem com a nota acima da nota principal e terminam na nota principal.
- Situações omissas: por analogia ao 4º compasso do quinto sistema da primeira página, falta o sinal do trilo no F<sup>4</sup> sustenido do 4º compasso do sexto sistema da segunda página. Por analogia ao penúltimo compasso do andamento, a última nota da voz superior do penúltimo compasso da primeira parte deveria ter uma apogiatura. Por analogia ao compasso 10, no compasso 99 subentende-se uma apogiatura composta;
- Outras situações: subentende-se que o Si<sup>3</sup> do 9º compasso do quarto sistema da segunda página, atendendo ao compasso que o antecede (cadência a Dó sustenido com o movimento: II-V-I), deve ser sustenido;
- Atendendo a passagens semelhantes neste andamento, à fluência do discurso musical e à variabilidade na duração da suspensão descrita por R. Donington (Donington 1963:404), interpretei o sinal de suspensão que surge no 6º compasso do quinto sistema da segunda página de forma breve;
- A indicação “Adagio” no 9º compasso do quarto sistema da segunda página deve ser interpretada como “rallentando” e a indicação “Poco Allegro” do compasso seguinte deve ser interpretada como “a tempo”.

*Adagio* 12

musical notation for measures 1-6, including a 4/2 time signature and a *piano* dynamic marking.

7

musical notation for measures 7-12, including a *forte* dynamic marking.

13

musical notation for measures 13-19, including a *mf* dynamic marking.

20

musical notation for measures 20-26.

27

musical notation for measures 27-32, including a *f* dynamic marking.

33

musical notation for measures 33-37, including a *f* dynamic marking.

38

musical notation for measures 38-44, including a *f* dynamic marking.

O segundo andamento da Sonata 3 apresenta escassos sinais para ornamentação:

- Trilo indicado com *tr* e precedido por apogiatura que poderá ou não ter um sufixo: 2º compasso do terceiro sistema;
- *Triller von unten* aplicado sobre uma nota longa e com um sufixo escrito na voz inferior no 6º compasso do quinto sistema, de acordo com a indicação do compositor;
- Apogiatras que valem até metade da duração da nota a que estão ligadas: 4º, 5º e 6º compassos do primeiro sistema, 7º compasso do segundo sistema e, 2º, 3º e 4º compassos do sexto sistema – de salientar que estas apogiatras estão indicadas através de colcheias e aplicam-se a semicolcheias, pelo que terão a duração de fusas. Este é mais um exemplo anterior às indicações que C. Ph. E. Bach deixou no *Versuch* em que as apogiatras devem ser escritas com o seu valor real – e, último compasso do andamento.

23.

*Presto*

6

12

19

25

31

38

44 *rit.* 14.

51

58

64

70 *rit.* *rit.*

76

O terceiro andamento da Sonata 3 apresenta os seguintes sinais para ornamentação:

- Trilos indicados com *tr*: 1º e 4º compassos do quarto sistema da primeira página; e, 6º compasso do primeiro sistema, 2º e 5º compassos do quinto sistema da segunda página;
- Trilos com possível dupla interpretação: 6º compasso do quinto sistema e 4º compasso do sexto sistema da primeira página – poderão ser interpretados como trilos ou como trilos com sufixo;
- Apogiaturas invariáveis e executadas de forma muito rápida: último compasso do terceiro sistema da primeira página; e, 1º e 4º compassos do quinto sistema da segunda página;
- Apogiatura que vale dois terços da nota a que está ligada: 6º compasso do segundo sistema da primeira página;
- Apogiaturas com duração variável e ligadas a notas com suspensão: 6º compasso do terceiro sistema e 2º compasso do quarto sistema da primeira página; e, 6º compasso do quarto sistema e 3º compasso do quinto sistema da segunda página.

Sonata 4 em Dó menor:

Sonata 4.

25.

*Allegro*

4

8

12

17

22

27

30

Musical notation for measures 30-34, featuring a complex melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

35

Musical notation for measures 35-37, showing a continuation of the melodic and bass lines with some changes in rhythm and dynamics.

38

Musical notation for measures 38-40, including a yellow highlight under a measure and a *p* dynamic marking. The notation is dense with many notes.

41

Musical notation for measures 41-45, featuring two yellow highlights under measures. The notation is highly complex with many beamed notes.

46

Musical notation for measures 46-48, including a red highlight under a measure and a *p* dynamic marking. The notation continues with intricate patterns.

49

Musical notation for measures 49-52, showing further development of the melodic and bass lines with various articulation marks.

53

Musical notation for measures 53-57, including a yellow highlight under a measure. The notation concludes with a final cadence.

The image shows three systems of musical notation for the first movement of Sonata No. 4. The first system starts at measure 59, the second at measure 63, and the third at measure 67. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in G major and 3/4 time. The score includes various ornaments such as trills (tr) and Prall-Triller (short trills). The ornaments are indicated by 'tr' above the notes and 'Prall-Triller' written out in some cases. The score is marked with 'f' (forte) and 'p' (piano) dynamics. The ornaments are highlighted with yellow boxes in the original image.

O primeiro andamento da Sonata 4 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 3º tempo do último compasso do quarto sistema que surge já no quinto sistema, 2º compasso do quinto sistema e 2º compasso do sexto sistema da primeira página; 2º compasso do terceiro sistema, 2º compasso do quinto sistema e 3º compasso do sétimo sistema da segunda página; e, 4º compasso do primeiro sistema da terceira página;
- Trilos com sufixos escritos por extenso: 3º compasso do quinto sistema e 1º e 5º compassos do sexto sistema da primeira página; 3º compasso do quinto sistema da segunda página; e, 1º e 3º compassos do primeiro sistema e 3º compasso do segundo sistema da terceira página;
- Trilos curtos / *Prall-Triller*: 4º compasso do terceiro sistema e 3º compasso do último sistema da primeira página; 4º compasso do quinto sistema e 1º compasso do sexto sistema da segunda página; e, 2º compasso do último sistema da terceira página (com exceção do primeiro trilo curto do andamento, a ligadura entre a nota ornamentada e a nota que a antecede foi omitida);

- Apogiaturas variáveis e aplicadas a notas com suspensão: 3º compasso do segundo sistema da primeira página; e, 5º compasso do sétimo sistema da segunda página;
- Apogiaturas que valem metade da nota a que estão ligadas: 4º compasso do sexto sistema da primeira página; 2º compasso do segundo sistema da terceira página;
- Apogiaturas invariáveis com pouca influência na duração da nota à qual estão ligadas e que podem ser mais ou menos articuladas: 4º compasso do quinto sistema da primeira página; e, 2º compasso do primeiro sistema da terceira página;
- Omissões: por analogia ao 3º tempo do compasso que surge já no quinto sistema da primeira página, no 3º tempo do último compasso do quarto sistema da segunda página falta um sinal de trilo;
- Tal como no primeiro andamento da Sonata 2 e no primeiro andamento da Sonata 3, considerando que a duração das suspensões é variável (Donington 1963:404), considerando, também, que entre as variáveis em performance mencionadas por C. Ph. E. Bach na primeira edição do *Versuch* encontram-se o *rallentando* e o *accelerando* (Bach 1753:117), e dado que na minha performance deste andamento procurei manter a fluência musical, interpretei os sinais de suspensão dos compassos 6 e 58 como sendo indicações de momentos especialmente expressivos e por isso privilegiei esses momentos, executando *rallentando*, e as pausas seguintes interpretei como momentos que permitiram respirar com o intuito de recomeçar o discurso musical. Apesar de não estarem indicados sinais de suspensão, para manter coerência no discurso e fluência musical, estendi a minha interpretação dos compassos 6 e 58 aos compassos 25 e 64.

As apogiaturas que surgem nas semicolcheias do último compasso do quinto sistema da primeira página e do segundo compasso da última página são um exemplo claro do uso descrito por C. Ph. E. Bach no *Versuch* de preencher com apogiaturas nas situações em que a melodia sobe uma segunda e em seguida regressa ao tom inicial ou segue para o tom abaixo (Bach 1753:66-7).

*Adagio*

5

12

19

25

30

36

O segundo andamento da Sonata 4 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: último compasso do quinto sistema da primeira página; e, último compasso do segundo sistema da segunda página;
- Trilos curtos / *Prall-Triller* sem ligaduras às notas antecedentes: 2º compasso do terceiro sistema, 1º e 2º compasso do quarto sistema e 4º compasso do sexto sistema da primeira página, 1º e 2º compassos do terceiro sistema da segunda página;
- Trilos que por surgirem sobre notas relativamente longas antes de cadências poderão eventualmente ser substituídos por *Triller von unten* (Bach 1753:79): penúltimo compasso do andamento;
- Trilos com duas possíveis interpretações: último compasso do terceiro sistema – pode ser interpretado como um trilo que inicia com a nota superior e terminam na nota principal ou como um trilo com sufixo;
- Apogiaturas que valem metade do valor da nota a que estão ligadas: 2º compasso do primeiro sistema, 3º e 6º compassos do terceiro sistema, 3º

compasso e segundo tempo do 5º compasso do quarto sistema, 1º compasso e segundo tempo do 3º compasso do quinto sistema e 6º compasso do sexto sistema da primeira página; segundo tempo do 2º compasso do primeiro sistema e segundo tempo do 4º compasso do segundo sistema da segunda página;

- Apogiaturas que valem dois terços do valor da nota a que estão ligadas: 1º e 4º compassos do primeiro sistema, 4º compasso e primeiro tempo do 5º compasso do quarto sistema e primeiro tempo do 3º compasso, 4º e 5º compassos do quinto sistema da primeira página; e, primeiro tempo do 2º compasso do primeiro sistema e 4º e 5º compassos do segundo sistema da segunda página. Na minha interpretação destas apogiaturas, atendendo ao contexto de ritmos pontuados, segui as indicações de C. Ph. E. Bach no *Versuch* (Bach 1753:65) e nos seus exemplos publicados em anexo ao *Versuch* - Tab. III, Fig. VI que coincidem com as indicações do *Versuch* de L. Mozart (Mozart 1756:207-8).

As figuras rítmicas colcheia com ponto e duas fusas que surgem por exemplo nos 3º e 5º compassos do segundo sistema em primeiro lugar encontram-se ao longo do discurso musical, isto é, não estão em momentos cadenciais, em segundo lugar em nenhuma destas figuras C. Ph. E. Bach colocou um sinal para ornamentação que pudesse orientar no sentido de ornamentar cada vez que aparece esta figura rítmica, em terceiro lugar C. Ph. E. Bach aconselha no *Versuch* a evitar usar ornamentos em demasia e também a não colocar ornamentos em notas que já são suficientemente brilhantes por si só (Bach 1753:54) e por último estas figuras rítmicas estão integradas e concluem de forma brilhante o motivo de carácter homofónico que é repetido ao longo do andamento. Perante isto concluo que a interpretação neste andamento da figura rítmica colcheia com ponto duas fusas deve ser realizada tal como surge no texto musical sem acrescentar ornamentação.

Atendendo às duas ligaduras entre as notas do penúltimo e último compassos do segundo sistema deste andamento, admito a possibilidade de se acrescentar a ligadura à nota da voz intermédia em situações semelhantes como por exemplo na transição do 1º para o 2º compasso do terceiro sistema, ou do 2º para o 3º compasso e do 4º para o 5º compasso do último sistema da primeira página.

*Presto* m

5

10

14

19

24

28

32

Musical notation for measures 32-35, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

36

Musical notation for measures 36-40, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

41

Musical notation for measures 41-45, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

46

Musical notation for measures 46-50, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

50

Musical notation for measures 51-53, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

54

Musical notation for measures 54-57, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

58

Musical notation for measures 58-61, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

O terceiro andamento da Sonata 4 apresenta apenas dois ornamentos indicados com o sinal *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal no 4º compasso do primeiro sistema e no 2º compasso do quinto sistema da primeira página.

Nenhum dos andamentos das seis Sonatas Prussianas, assim como a generalidade das obras para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach, apresentam títulos com a indicação de nomes de danças. No entanto apesar de poderem não estar rotulados como danças, alguns andamentos poderão apresentar padrões rítmicos regulares típicos de danças do Período Barroco (Fox 1983: 11; Schulenberg 1982:161). Este andamento é um exemplo: não tem indicação de tempo ou título de dança – apenas a indicação Presto – mas apresenta o padrão rítmico típico de uma giga.

Sonata 5 em Dó maior:

21  Sonata 5

*Poco Allegro*

7

14

21

29

37

43

52

Musical notation for measures 52-57, featuring a treble and bass clef system with various rhythmic patterns and articulations.

58

Musical notation for measures 58-64, including dynamic markings such as *p* and *f*, and a *mf* marking in the bass line.

65

Musical notation for measures 65-74, featuring dynamic markings *p*, *f*, and *mf*, and a *mf* marking in the bass line.

75

Musical notation for measures 75-81, including the tempo marking *adagio* and the dynamic marking *poco all.*

82

Musical notation for measures 82-90, featuring a *mf* marking in the bass line.

91

Musical notation for measures 91-98, including a *f* marking in the treble line.

99

Musical notation for measures 99-104, featuring a *f* marking in the treble line and a *mf* marking in the bass line.

O primeiro andamento da Sonata 5 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 6º compasso do quarto sistema da primeira página; 1º e 8º compassos do terceiro sistema e 2º e 6º compassos do quinto sistema da segunda página;
- Trilos curtos / *Prall-Triller* – sobre notas sem ligaduras às notas que as antecedem: 6º compasso do quinto sistema, 5º compasso do sexto sistema e 3º compasso do sétimo sistema da primeira página; e, 4º compasso do terceiro sistema, 5º compasso do sexto sistema e 4º compasso do sétimo sistema da segunda página;
- Grupetos sobre notas com ligaduras às notas que as antecedem, em movimento ascendente e provavelmente para facilitar a execução de um ornamento (Bach 1753:87-8) uma vez que há duas vezes na mesma mão à distância de uma terceira: 1º compasso do primeiro sistema e 1º e 7º compassos do sétimo sistema da primeira página;
- Grupeto sobre uma nota que sucede uma pausa: 6º compasso do quarto sistema da segunda página;
- Apogiaturas que valem metade do valor da nota a que estão ligadas: 2º e 6º compassos do segundo sistema, 3º compasso do quarto sistema, 2º, 5º e 6º compassos do quinto sistema, 4º e 5º compassos do sexto sistema e 6º compasso do sétimo sistema da primeira página; e, 6º compasso do primeiro sistema, 1º, 2º, 7º e 8º compassos do segundo sistema, 7º compasso do quarto sistema, 1º, 4º e 5º compassos do sexto sistema e 3º e 4º compassos do sétimo sistema da segunda página;
- Apogiaturas que valem dois terços do valor da nota a que estão ligadas: último compasso do segundo sistema, 3º compasso do quinto sistema e 2º compasso do sexto sistema da primeira página; e, 2º compasso do sexto sistema e 1º compasso do sétimo sistema da segunda página;
- Situações com possível dupla interpretação: 3º e 5º compassos do sétimo sistema da primeira página – grupeto ou trilo curto? – considerando que para

o mesmo motivo em terceiras paralelas descendentes no início da segunda secção surge primeiro o sinal do trilo e em seguida o sinal do grupeto; considerando também que o grupeto presta-se mais a movimentos ascendentes do que a descendentes (Bach 1753:115) e por último considerando que o grupeto é o ornamento que surge no tema deste andamento, no 1º compasso, a dúvida persiste, pelo que sugiro que a opção por um dos dois ornamentos cabe ao intérprete.

A indicação “Adagio” que surge no penúltimo compasso do quarto sistema pode ser interpretada como “rallentando” e o “Poco Allegro” que surge no compasso seguinte como uma indicação para seguir “a tempo”.

*Andante*

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 3/8 time and marked *Andante*. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and articulation marks. A yellow box with the letter 'W' is located above the final measure.

8

Musical notation for measures 8-15. The notation continues with treble and bass staves, featuring various rhythmic patterns and articulation marks.

16

Musical notation for measures 16-23. The notation continues with treble and bass staves, featuring various rhythmic patterns and articulation marks.

24

Musical notation for measures 24-32. The notation continues with treble and bass staves, featuring various rhythmic patterns and articulation marks.

33

Musical notation for measures 33-43. The notation continues with treble and bass staves, featuring various rhythmic patterns and articulation marks.

44

Musical notation for measures 44-52. The notation continues with treble and bass staves, featuring various rhythmic patterns and articulation marks.

53

Musical notation for measures 53-60. The notation continues with treble and bass staves, featuring various rhythmic patterns and articulation marks.

63

Musical score for measures 63-72. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 63 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bass line consists of quarter and eighth notes. Handwritten annotations include a circled '2' above the first measure, a circled 'f' above the second measure, and 'm m' above the fourth and sixth measures.

73

Musical score for measures 73-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 73 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bass line consists of quarter and eighth notes. A circled '2' is written above the first measure. Handwritten annotations include 'm m' above the fourth and sixth measures.

83

Musical score for measures 83-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 83 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bass line consists of quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'm m' above the first and fifth measures.

93

Musical score for measures 93-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 93 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bass line consists of quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'm m' above the first and fifth measures.

103

Musical score for measures 103-112. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 103 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bass line consists of quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'm m' above the first and third measures.

112

Musical score for measures 112-121. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 112 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bass line consists of quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'm m' above the first and third measures.

122

Musical score for measures 122-131. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 122 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bass line consists of quarter and eighth notes. Handwritten annotations include 'm m' above the fifth measure.

O segundo andamento da Sonata 5 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 1º, 6º e 7º compassos do quarto sistema da primeira página; e, 6º compasso do quinto sistema e 1º, 2º e 3º compassos do sexto sistema da segunda página;
- Trilo antecedido por uma apogiatura: 2º compasso do terceiro sistema da primeira página;
- Trilos curtos / *Prall-Triller* sem ligaduras às notas antecedentes: 7º compasso do primeiro sistema e 2º e 8º compassos do sexto sistema da primeira página; e, 3º compasso do primeiro sistema e 2º compasso do quinto sistema da segunda página;
- Trilos com duas interpretações possíveis: 6º e 10º compassos do primeiro sistema da segunda página – podem ser trilos que começam com a nota superior e terminam na nota real ou trilos com sufixos;
- Grupetos em melodias com movimento ascendente: 10º compasso do quinto sistema e 1º compasso do sexto sistema da primeira página; e, 2º compasso do segundo sistema da segunda página;
- Grupeto em melodias com movimento descendente: 1º compasso do primeiro sistema da segunda página;
- Apogiaturas que valem metade do valor da nota a que estão ligadas: 4º compasso do primeiro sistema, 4º compasso do segundo sistema e 4º compasso do sétimo sistema da primeira página; e, 8º e 10º compassos do segundo sistema, 8º compasso do terceiro sistema, 9º compasso do quarto sistema e 9º compasso do sétimo sistema da segunda página;
- Apogiaturas aplicadas a notas com divisão ternária mas que por questões harmónicas em vez de durarem dois terços do valor da nota a que estão ligadas, podem durar um terço: 1º compasso do segundo sistema – nesta situação na minha interpretação deste andamento optei por executar a apogiatura de acordo com a regra e durar dois terços do valor da nota principal – e 8º compasso do sétimo sistema da primeira página; e, 4º

compasso do segundo sistema da segunda página – nestas situações, e considerando o movimento em semicolcheias da mão esquerda, na minha interpretação deste andamento optei por executar a apogiatura valendo um terço do valor da nota principal;

- Apogiatura aplicada a nota com suspensão e portanto com duração variável: 1º compasso do quarto sistema da segunda página;
- Outras situações: 3º compasso do segundo sistema e 1º compasso do terceiro sistema da primeira página; e, 1º e 9º compassos do terceiro sistema e penúltimo compasso da segunda página – o símbolo marcado nesta situação é *tr* e o sinal é interpretado como um trilo que inicia na nota superior e termina na nota real ou como trilo com sufixo. No entanto, do ponto de vista auditivo, as duas notas que antecedem a nota ornamentada, permitem considerar este ornamento como sendo um trilo com prefixo inferior escrito por extenso (*Triller von unten*) e alerto que C. Ph. E. Bach exemplifica no *Versuch* para a indicação do *Triller von unten* poder surgir através de um prefixo escrito por extenso (ver Capítulo 6 – Figura N° 3). Por estes motivos sobrepus à partitura setecentista das Sonatas Prussianas o símbolo do *Triller von unten* juntamente com o símbolo do trilo e do trilo com sufixo;
- Este andamento apresenta vários compassos com pausas e dois sinais de suspensão cuja interpretação que fiz teve em consideração a proporcionalidade / compromisso entre a fluência do discurso musical e as interrupções ao discurso.

73

*Allegro*  
*assai*

8

17

25

32

38

46

The image displays a musical score for the third movement of Sonata 5, spanning measures 53 to 87. The score is written in two staves, treble and bass clef. It features various musical notations, including trills, ornaments, and dynamics such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The measures are numbered on the left side of the score.

O terceiro andamento da Sonata 5 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que começam com a nota superior e terminam na nota principal: 4º e 6º compassos do terceiro sistema, 1º compasso do quarto

sistema e 3º compasso do sexto sistema da primeira página; e, 5º e 7º compassos do terceiro sistema, 2º compasso do quarto sistema e 4º compasso do sexto sistema da segunda página;

- Trilo curto / *Prall-Triller* sem ligadura à nota antecedente: 4º compasso do sexto sistema da primeira página;
- Trilo curto / *Prall-Triller* ou trilo “simples” omitido no penúltimo compasso – apesar de no penúltimo compasso o ritmo ser uma semínima antecedita por uma apogiatura, por analogia ao efeito auditivo no penúltimo compasso da primeira secção no qual o ritmo notado são duas colcheias, tendo a última colcheia o sinal do trilo, sugiro, então, no penúltimo compasso, a execução de um trilo curto;
- Apogiatras invariáveis aplicadas a notas curtas e por isso executadas de forma rápida e que poderão ser mais ou menos articuladas: 6º e 7º compassos do primeiro sistema e 3º, 4º e 7º compassos do sétimo sistema da primeira página; 1º, 4º e 5º compassos do primeiro sistema da segunda página;
- Apogiatura aplicada a nota com divisão binária com metade da duração da nota a que está ligada: penúltimo compasso do andamento.

As apogiatras que surgem nos 6º e 7º compassos e repetidamente ao longo deste andamento são exemplos do uso descrito por C. Ph. E. Bach no *Versuch* de preencher com apogiatras nas situações em que a melodia sobre um tom e em seguida regressa ao tom inicial ou ao tom abaixo (Bach 1753:66-7).

Sonata 6 em Lá maior:

27.

Sonata 6.

Allegro

7

12

19

25

31

36

The image shows a page of handwritten musical notation for Sonata 6 in A major, measures 27 through 36. The score is written on two staves per system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Allegro' is written at the beginning of the first system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are several yellow highlight marks on the page, including a 'm' mark above measure 27, 'm' and 'f' marks below measure 19, and a 'm' mark above measure 36. The page number '269' is located at the bottom right corner.

41

Musical notation for measures 41-46. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with chords and rhythmic accompaniment. A red bracket is positioned above the upper staff, and a yellow highlight is placed above the upper staff at measure 45. A dynamic marking 'p.' is visible in the lower staff at measure 45.

47

Musical notation for measures 47-53. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking 'f.' at the beginning. The lower staff provides a bass line. A tempo marking 'poco ad. all.' is present between the staves. A yellow highlight is located above the upper staff at measure 50.

54

Musical notation for measures 54-60. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking 'f.' at measure 54. The lower staff contains a bass line with rhythmic patterns. A yellow highlight is placed above the upper staff at measure 57.

60

Musical notation for measures 60-65. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking 'f.' at measure 60. The lower staff has a bass line with rhythmic accompaniment. A yellow highlight is positioned above the upper staff at measure 63.

66

Musical notation for measures 66-71. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking 'f.' at measure 66. The lower staff contains a bass line. A yellow highlight is placed above the upper staff at measure 69.

72

Musical notation for measures 72-75. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking 'f.' at measure 72. The lower staff has a bass line with rhythmic accompaniment.

76

Musical notation for measures 76-81. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking 'p.' at measure 76. The lower staff contains a bass line. A red bracket is positioned above the upper staff, and a yellow highlight is placed above the upper staff at measure 79.

mm MU

83

Musical notation for measures 83-87. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

mm MU

88

Musical notation for measures 88-94. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

95

Musical notation for measures 95-98. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns.

99

Musical notation for measures 99-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns.

103

Musical notation for measures 103-107. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

mm

108

Musical notation for measures 108-112. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

113

Musical notation for measures 113-117. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

mm

117

120

O primeiro andamento da Sonata 6 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 1º e 3º compassos do quinto sistema e 3º compasso do sétimo sistema da primeira página; 2º e 4º compassos do terceiro sistema, 4º compasso do quarto sistema e 1º e 5º compassos do quinto sistema da segunda página; 2º compasso do sexto sistema e 4º compasso do sétimo sistema da terceira página;
- Trilos precedidos por apogiaturas: 5º compasso do primeiro sistema da primeira página; 7º compasso do segundo sistema da terceira página;
- Trilos com duas possibilidades de interpretação: 5º compasso do primeiro sistema da primeira página; 3º compasso do primeiro sistema e 7º compasso do segundo sistema da terceira página – por surgirem sobre notas relativamente longas podem ser interpretados como trilos “simples” ou como trilos com sufixos, mas saliento que dois destes casos são precedidos por apogiaturas;
- Trilos curtos / *Halber* ou *Prall-Triller* sem ligaduras às notas antecedentes: 3º compasso do primeiro sistema e 3º compasso do sétimo sistema da segunda página; 2º compasso do segundo sistema da quarta página;
- Mordente (Bach 1753:98): 3º compasso do quinto sistema da primeira página – o sinal do mordente surge pela primeira vez no conjunto destas seis sonatas;

- Apogiaturas que valem metade do valor da nota a que estão ligadas: 1º, 3º e 6º compassos do terceiro sistema, 1º tempo do 1º compasso do sétimo sistema da primeira página; 3º e 5º compassos do terceiro sistema, 2º compasso do quarto sistema da segunda página; 4º compasso do terceiro sistema, 2º e 4º compasso do quarto sistema, 2º, 3º e 4º compassos do quinto sistema, 3º compasso do sexto sistema, 2º compasso do sétimo sistema da terceira página;
- Apogiaturas invariáveis que por estarem aplicadas a notas de curta duração, são articuladas de forma muito rápida: 2º tempo do 1º compasso do sétimo sistema e 2º compasso do sétimo sistema da primeira página; e 3º compasso do sétimo sistema da terceira página;
- Apogiatura composta: 2º compasso do terceiro sistema da primeira página;
- Apogiaturas aplicadas a notas com suspensão e portanto com duração variável: 4º compasso do terceiro sistema da primeira página;
- Omissões: por analogia ao compasso correspondente da primeira parte, falta uma apogiatura invariável no segundo tempo do 2º compasso do sétimo sistema da terceira página.

Tal como referido para outros andamentos, as apogiaturas que surgem nos 1º e 2º compassos do último sistema da primeira página e no 3º compasso do último sistema da segunda página são mais um exemplo claro da descrição de C. Ph. E. Bach no *Versuch*: preencher com apogiaturas quando a melodia sobe uma segunda e em seguida regressa ao tom inicial ou ao tom abaixo (Bach 1753:66-7).

A indicação “Poco Adagio” que surge no início da segunda secção do andamento, no 3º compasso do segundo sistema da segunda página seguida pela indicação “Allegro” no compasso seguinte, poderá ser interpretada como sendo uma indicação de “rallentando” seguida de “a tempo” ou “tempo primo” e não como uma verdadeira alteração no tempo do andamento (Fox 1983:170).

Tal como no primeiro andamento da Sonata 4, também neste andamento interpreto a figura apogiatura sobre semínima com suspensão seguida por pausa, no 4º compasso do terceiro sistema da primeira página, como sendo uma indicação de um momento especialmente expressivo e por isso privilegiei a apogiatura e a sua resolução.

Interpretei a pausa como sendo um momento para respirar e recomeçar o discurso musical, tendo a preocupação de manter a proporcionalidade e a coerência na fluência do discurso musical.

No 5º compasso do quinto sistema da terceira página, a grafia na partitura setecentista não é totalmente clara uma vez que surgem dois pontos na pauta de 5 linhas com a clave de Sol na 2ª linha sobre o Lá<sup>3</sup> e o Dó<sup>4</sup>. Fazendo a correspondência com o compasso da primeira parte onde também surge esta situação, o 4º compasso do terceiro sistema da primeira página, poderá levantar-se a questão: serão os pontos apogiaturas com indicação gráfica incompleta? Ou serão pontos que acrescentam metade do valor da semínima do compasso anterior? Mas neste caso não deveria o último compasso do quinto sistema ter uma colcheia em vez da semínima?

*Adagio*

Handwritten musical score system 1, measures 1-3. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music includes a melodic line in the treble and a supporting bass line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The tempo is indicated as 'Adagio'.

4

Handwritten musical score system 2, measures 4-8. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

9

Handwritten musical score system 3, measures 9-12. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

13

Handwritten musical score system 4, measures 13-17. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

18

Handwritten musical score system 5, measures 18-23. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

24

Handwritten musical score system 6, measures 24-27. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

28

Handwritten musical score system 7, measures 28-32. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

The image displays three systems of musical notation for the second movement of Sonata 6. The first system (measures 33-37) includes a piano (*p*) dynamic marking and a trill in the second measure. The second system (measures 38-42) features a forte (*f*) dynamic marking and a trill in the fourth measure. The third system (measures 43-47) shows a trill in the third measure. The score is written for piano and includes various ornaments such as trills and mordents.

O segundo andamento da Sonata 6 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 2º compasso do terceiro sistema da primeira página;
- Trilos com duas possíveis interpretações: 4º compasso do segundo sistema da segunda página – o sinal de *tr* está sobre uma nota longa e pode ser interpretado como trilo “simples” ou como trilo com sufixo;
- Trilo curto / *Prall-Triller* com indicação da ligadura: 3º compasso do terceiro sistema da segunda página;
- Trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*: último compasso;
- Grupeto: 1º compasso do quinto sistema da primeira página;
- Apogiaturas que valem metade do valor da nota a que estão ligadas: 1º e 3º compassos do terceiro sistema, 4º tempo do 1º e 2º compassos e 5º compasso do quarto sistema, 5º compasso do quinto sistema, 1º e 2º compassos do sexto sistema da primeira página; 4º tempo do 3º e 4º compassos do primeiro sistema, 2º compasso do segundo sistema e 2º e 3º compassos do terceiro sistema da segunda página;

- Apogiatura composta: 3º compasso do sétimo sistema da primeira página;
- As apogiaturas que surgem no 3º tempo do 1º e 2º compassos do quarto sistema da primeira página e no 3º tempo do 3º e 4º compassos do primeiro sistema da segunda página podem ser interpretadas de acordo com a regra, isto é, executadas com metade do valor da nota a que estão aplicadas, ou, para manter a coerência rítmica com as apogiaturas do 4º tempo dos mesmos compassos, ser interpretadas mais curtas; ou seja, interpretar as duas apogiaturas que surgem com as figuras rítmicas colcheia semínima colcheia com a mesma duração.

Mais uma vez nas Sonatas Prussianas, as apogiaturas que surgem no 1º compasso do terceiro sistema e nos 1º e 2º compassos do quarto sistema da primeira página e nos 3º e 4º compassos do primeiro sistema da segunda página deste andamento são exemplos do preenchimento com apogiaturas nas situações em que a melodia sobe uma segunda e em seguida regressa ao tom inicial ou ao tom abaixo (Bach 1753:66-7).

Como as figuras rítmicas colcheia com ponto e duas fusas que surgem por exemplo no 3º compasso do segundo sistema e no último compasso da primeira página em primeiro lugar encontram-se ao longo do discurso musical, isto é, não estão em momentos cadenciais, em segundo lugar os ritmos pontuados (colcheia com ponto semicolcheia) são recorrentes ao longo deste andamento, em terceiro lugar em nenhuma destas figuras C. Ph. E. Bach colocou um sinal para ornamentação que pudesse orientar no sentido de ornamentar cada vez que aparece esta figura rítmica, e por último como C. Ph. E. Bach aconselha no *Versuch* a evitar usar ornamentos em demasia e também a não colocar ornamentos em notas que já são suficientemente brilhantes por si só (Bach 1753:54), concluo que a interpretação neste andamento da figura rítmica colcheia com ponto duas fusas deve ser realizada tal como surge no texto musical sem acrescentar ornamentação.

Cada uma das passagens em oitavas paralelas (compassos 6, 10, 19 e 46) mantém unidade rítmica ao longo dessa passagem. Do ponto de vista harmónico estas passagens são muito claras porque apesar de cada uma destas passagens conter apenas uma linha melódica, os motivos que constituem a linha melódica são extraídos de acordes e de escalas. Logo, mantém-se um forte sentido tonal neste tipo de passagens. Por outro lado, estas passagens têm a indicação dinâmica forte e ocorrem no registo

médio dos instrumentos de tecla. Esta é uma região geralmente rica e sonora tanto nos cravos, como nos pianofortes ou nos clavicórdios. De acordo com Pamela Fox, estes factores podem contribuir para o carácter disruptivo / interrupção do discurso musical que estas intervenções muitas vezes assumem em obras de C. Ph. E. Bach (Fox 1983:82-4) No entanto, neste andamento em particular, e na minha opinião, as passagens em oitavas paralelas não têm um carácter fortemente disruptivo mas sim propulsor e ou de transição: no compasso 46, as passagens em oitavas paralelas precedem uma cadência e têm uma função propulsora; nos compassos 6, 10 e 19 as passagens em oitavas paralelas surgem imediatamente após uma cadência como uma transição entre duas ideias.

*Allegro*

8

16

23

31

40

46

55

Musical notation for measures 55-61. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

62

Musical notation for measures 62-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A tempo change to *poco adagio* is indicated at the end of the system.

69

Musical notation for measures 69-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *p* (piano).

80

Musical notation for measures 80-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *f* (forte).

90

Musical notation for measures 90-98. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *f* (forte).

99

Musical notation for measures 99-108. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *f* (forte).

110

Musical notation for measures 110-117. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *f* (forte).

118

Musical notation for measures 118-124. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. Dynamics include *f* (forte).

127 *p* *f*

137 *p* *f*

147

158

169

178

187 *p* *f*

197 *f* *p* *f* *poco adagio* *Fine*

O terceiro andamento da Sonata 6 apresenta os seguintes sinais de ornamentação:

- Trilos indicados com *tr* que iniciam com a nota superior e terminam na nota principal: 2º compasso do terceiro sistema e 9º compasso do quinto sistema da primeira página; 8º compasso do último sistema da segunda página; e, 7º compasso do quinto sistema da terceira página;
- Apogiaturas que valem metade do valor da nota a que estão ligadas: 4º e 5º compassos do segundo sistema e 7º compasso do sétimo sistema da primeira página; 4º e 5º compassos do primeiro sistema, 11º compasso do terceiro sistema da segunda página; 3º, 8º e 9º compassos do penúltimo sistema da terceira página;
- Apogiaturas que valem dois terços do valor da nota a que estão ligadas: 7º compasso do segundo sistema da segunda página; último compasso do andamento;
- Apogiatura, por motivos harmónicos, com duração inferior à expectável considerando a regra, isto é, de acordo com a regra esta apogiatura deveria ter a duração de dois terços da nota a que está ligada: 1º compasso do quinto sistema da segunda página.

## ***Conclusão:***

Anteriormente neste capítulo apresentei propostas para a interpretação dos sinais de ornamentação das seis Sonatas Prussianas. Em seguida faço uma breve análise dos ornamentos nestas sonatas. Para efeitos de simplificação na análise dos ornamentos optei por:

- Analisar os trilos “simples” e os trilos antecidos por apogiaturas em conjunto;
- Analisar os trilos com sufixos isoladamente, incluindo as situações em que devido ao contexto melódico em que se inserem, auditivamente, resultam em trilos com sufixos – assinalados nas Tabelas apresentadas neste capítulo com “aud.”;
- Analisar os *Prall-Triller* / trilos curtos isoladamente porque são ornamentos frequentes nas Sonatas Prussianas;
- Analisar os *Triller von unten* isoladamente porque o seu símbolo específico surge na edição setecentista das Sonatas Prussianas;
- Incluir as apogiaturas variáveis e invariáveis, ou seja, as apogiaturas curtas, as que valem metade ou dois-terços do valor da nota principal e as que estão associadas a notas com suspensão no mesmo grupo para efeitos de análise; mas não incluir as apogiaturas que estão associadas a trilos; e contabilizar as apogiaturas simultâneas com resolução também simultânea como uma;
- Analisar as apogiaturas compostas de forma isolada;
- Não considerar a variedade de grupetos discutidos no *Versuch* uma vez que não parece haver reflexo dessa complexidade nas sonatas estudadas;
- Salientar a ausência de um sinal que esperaria encontrar com alguma frequência, o mordente;
- Não considerar ornamentos como o *Schleiffer* e o *Schneller* porque não surge um único exemplo destes ornamentos nas sonatas seleccionadas nesta dissertação.
- Incluir ornamentos subentendidos e ornamentos com dupla interpretação dentro de parêntesis.

Nas tabelas seguintes estão discriminados os ornamentos encontrados e a sua frequência. Entre parêntesis estão os ornamentos subentendidos ou com possível dupla interpretação. Por este motivo optei por incluir a coluna “Total de ornamentos excepto apogiaturas”. Para simplificar a interpretação em termos visuais, optei por apresentar três tabelas. A Tabela Nº 1 refere os ornamentos das Sonatas 1, 2 e 3. A Tabela Nº 2 apresenta os ornamentos das Sonatas 4, 5 e 6. E a Tabela Nº 3 apresenta o conjunto das seis Sonatas.

	Trilos				Apogiatura	Apogiatura Composta	Grupeto	Mordente	Total de ornamentos excepto apogiaturas
	Trilo	Prall-Triller	Trilo com sufixo	Triller von unten					
Sonata 1									
1º Andamento	8 (4)	2	9 aud. (4+1)	(1)	2	0	0	0	20
2º Andamento	6	1	0	1	3	1	2	0	10
3º Andamento	0	0	7	0	7 (1)	0	0	0	7
Sonata 2									
1º Andamento	9 (2)	16	10 aud. (2)	0	6	0	3	0	40
2º Andamento	1	2	0	1	7	0	0	0	4
3º Andamento	7	2	0	0	3	0	0	0	9
Sonata 3									
1º Andamento	7 (2)	0	(2)	6	9	4 (1)	1	0	16
2º Andamento	(1)	0	(1)	1	8	0	0	0	2
3º Andamento	5 (2)	0	(2)	0	8	0	0	0	7
Total	43 (11)	23	26 (12)	9 (1)	53 (1)	5 (1)	6	0	115

Tabela Nº 1 – Ornamentação nas Sonatas Prussianas 1, 2 e 3.

	Trilos				Apogiatura	Apogiatura Composta	Grupeto	Mordente	Total de ornamentos excepto apogiaturas
	Trilo	Prall-Triller	Trilo com sufixo	Triller von unten					
Sonata 4									
1º Andamento	7	5	7 aud.	0	6	0	0	0	19
2º Andamento	2 (1+1)	6	(1)	(1)	22	0	0	0	10
3º Andamento	2	0	0	0	0	0	0	0	2
Sonata 5									
1º Andamento	5	5 (2)	0	0	33	0	4 (2)	0	16
2º Andamento	8 (2+5)	5	(2+5)	(5 aud.)	12	0	4	0	24
3º Andamento	8	1 (1)	0	0	8	0	0	0	9 (1)
Sonata 6									
1º Andamento	10 (3)	3	(3)	0	21 (1)	1	0	1	17
2º Andamento	1 (1)	1	(1)	1	18	1	1	0	5
3º Andamento	4	0	0	0	12	0	0	0	4
Total	47(13)	26 (3)	7 (12)	1 (6)	132 (1)	2	9 (2)	1	106 (1)

Tabela Nº 2 – Ornamentação nas Sonatas Prussianas 4, 5 e 6.

	Trilos				Apogiatura	Apogiatura Composta	Grupeto	Mordente	Total de ornamentos excepto apogiaturas
	Trilo	Prall-Triller	Trilo com sufixo	Triller von unten					
Total	90 (24)	49 (3)	33 (24)	10 (7)	185 (2)	7 (1)	15 (2)	1	221 (1)

Tabela Nº 3 – Ornamentação nas Sonatas Prussianas 1, 2, 3, 4, 5 e 6.

Analisando a distribuição da carga de ornamentos pelos três andamentos de cada sonata, salienta-se o maior número de ornamentos do primeiro andamento de cada sonata. A Sonata 5 é uma exceção uma vez que o segundo andamento desta sonata tem maior número de ornamentos que o primeiro. A relativa escassez de ornamentos dos andamentos lentos das Sonatas Prussianas, com exceção da Sonata 5, deve-se provavelmente ao facto da linguagem musical desses andamentos ser já por si só fortemente ornamental. Os últimos andamentos das Sonatas Prussianas geralmente são os andamentos mais rápidos; alguns, como por exemplo o terceiro andamento da Sonata 4, têm carácter de dança e possivelmente por isso são pouco ornamentados.

Sem dúvida as apogiaturas e os trilos nas suas várias formas são os ornamentos mais frequentes nas Sonatas Prussianas. Estes dois ornamentos foram os primeiros a ser discutidos no *Versuch* de C. Ph. E. Bach e reflectem o apreço do compositor por eles: C. Ph. E. Bach considera as apogiaturas como sendo essenciais e realça o seu efeito melódico e harmónico (Bach 1753:52-3); para C. Ph. E. Bach os trilos também são ornamentos indispensáveis e versáteis (Bach 1753:71). Pela especificidade da sua aplicabilidade, os *Prall-Triller*, os trilos com sufixos e os trilos com prefixos, como os *Triller von oben* e os *Triller von unten*, são menos frequentes que os trilos “simples”. Não encontrei *Triller von oben* nas Sonatas Prussianas, apenas encontrei os outros tipos de trilos mencionados no *Versuch*. Relativamente a outros ornamentos descritos no *Versuch* verifica-se nas Sonatas Prussianas que as apogiaturas compostas são pouco frequentes; verifica-se, também, que das várias formas do grupeto discutidas no *Versuch*, como *prallender Doppelschlag*, *geschnellter Doppelschlag* e *Doppelschlag von unten*, apenas surgem nas Sonatas Prussianas exemplos de grupetos “simples”. Há apenas um exemplo de um grupeto aplicado sobre uma nota em movimento descendente na Sonata 5 – Andante. No conjunto das seis sonatas só aparece uma indicação de mordente. Não encontrei indicações para *Schleiffer* e *Schneller*. O ornamento *Schleiffer*, apesar de pouco frequente no conjunto das obras para instrumento de tecla tanto de C. Ph. E. Bach como também de compositores contemporâneos, surge em obras de J. S. Bach como por exemplo: *Französische Suiten*, Suite III em Si menor, Trio e *Sechs Partiten*, Partita I em Si bemol maior, Menuet II. Esperaria, por isso, encontrar pelo menos um exemplo no conjunto das Seis Sonatas Prussianas.

O capítulo sobre ornamentação no *Versuch*, publicado onze anos após as Sonatas Prussianas, é muito pormenorizado na discussão de cada um dos ornamentos e suas

diferentes formas ou variantes. Mas, essa multiplicidade não parece aplicável às Sonatas Prussianas.

Comparando as soluções para a ornamentação que eu proponho nas Sonatas Prussianas após consideração das indicações no *Versuch* de C. Ph. E. Bach com as soluções propostas por Kris Palmer para as apogiaturas e para os trilos no Concerto para Flauta em Lá menor de C. Ph. E. Bach no seu livro publicado em 2001, *Ornamentation According to C.P.E. Bach and J.J. Quantz*, concluo que apesar de as minhas propostas terem tido origem em obras para instrumento de tecla e as soluções de Kris Palmer em concertos para flauta, ambos propomos frequentemente soluções semelhantes. Não está no âmbito desta dissertação fazer um estudo comparativo de interpretações mas as várias gravações disponíveis no mercado discográfico – Aline Zylberajch (1995), Miklós Spányi (1998), Anneke Uittenbosch (1983 com reedição em 2001), Bob Van Asperan (1979 com reedições em 1992 e 2005) e Ana-Marija Markovina (2008) – são de uma forma geral fiéis ao texto musical, às indicações do *Versuch* e as opções a nível da ornamentação dos diferentes intérpretes são frequentemente semelhantes às que proponho. No entanto, Ana-Marija Markovina optou em alguns momentos por, contrariamente ao que proponho e às interpretações dos outros músicos, realizar trilos com a nota real. Markovina não interpretou as Sonatas Prussianas em cravo ou clavicórdio mas sim em piano. Os actuais pianos são instrumentos com um *touché* muito diferente dos instrumentos de tecla usados no séc. XVIII. Por isso, é compreensível que em determinados momentos as opções de Markovina estejam relacionadas com aspectos mecânicos intrínsecos ao instrumento em que gravou as sonatas. Miklós Spányi, em relação aos outros intérpretes e também à minha interpretação, acrescenta maior quantidade de ornamentação: convencional e também ornamentação livre na sua interpretação das Sonatas Prussianas. Até cerca de 1750 era expectável o intérprete acrescentar ornamentação livre a uma dada peça; mas, durante a segunda metade do séc. XVIII gradualmente vários detalhes de interpretação especificados pelo compositor foram sendo marcados nas partituras (Crickmore 1958:237-8) e os “acrescentos” dos intérpretes à partitura tornaram-se cada vez mais limitados. Nas propostas que apresentei anteriormente não sugeri ornamentação adicional porque a linguagem galante das Sonatas Prussianas, na minha opinião, não carece de mais ornamentos convencionais ou de ornamentação livre. Excepção feita para as situações em que por analogia deduzo que o compositor poderá ter omitido o

sinal de ornamentação. Se por um lado a linguagem musical das Sonatas Prussianas me sugere limitação nos acrescentos de ornamentação, livre ou convencional, por outro reconheço a liberdade interpretativa do Período Barroco que provavelmente estaria ainda em prática nas décadas de 1740 e 1750. Mas, reflectindo na importância que C. Ph. E. Bach dedica à ornamentação livre no *Versuch* – esta é muito sumariamente discutida no capítulo dedicado às cadências – penso que a adição de qualquer tipo de ornamentação ao texto musical de obras de C. Ph. E. Bach será desnecessária ou a ocorrer, deverá ser aplicada comedidamente. Esta minha opinião de respeitar os sinais de ornamentação escritos nas obras de C. Ph. E. Bach, sem adições ou com pontuais contributos, é partilhada por outros autores como Kris Palmer (Palmer 2001:34). Os vários intérpretes que mencionei anteriormente com excepção de M. Spányi, de uma forma geral respeitam os momentos indicados por C. Ph. E. Bach para ornamentar e usam sobretudo ornamentação convencional.

Em conclusão, como se verificou no presente capítulo, o sinal maioritariamente encontrado nas Sonatas Prussianas é o *tr* e este pode ter múltiplos significados. Inclusivamente em determinados contextos, o sinal *tr* sobre uma determinada nota pode admitir duas interpretações igualmente válidas (ex: *Triller* ou *Triller von unten*). Depende então do bom gosto e da capacidade técnica do intérprete e também das características do instrumento de tecla a decisão final a nível da ornamentação. E o intérprete deverá ter sempre presente que a adequada seleção e execução dos ornamentos contribuem fortemente para uma interpretação orgânica e com fluência do discurso musical dentro do estilo.

## Capítulo 12 : Propostas para a Realização de Cadências

Existem ao longo das Sonatas Prussianas várias indicações com o símbolo de suspensão. Essas indicações estão sujeitas a interpretação. Algumas suspensões surgem sobre pausas (por exemplo: Sonata 2, primeiro andamento) e outras sobre notas (por exemplo: Sonata 3, terceiro andamento) e têm um carácter suspensivo. No *Versuch*, C. Ph. E. Bach indica que as suspensões sobre pausas em andamentos rápidos não devem ser ornamentadas (Bach 1753:113). Surgem também sinais de suspensões em momentos com carácter claramente expressivo e associados a *ralentando* (por exemplo: Sonata 2, segundo andamento; Sonata 5, segundo andamento; Sonata 6, primeiro andamento). Surgem ainda sinais de suspensão que podem indicar o momento para a realização de cadências. Se o sinal de suspensão não é uma indicação inequívoca para a realização da cadência, como se identifica então? De acordo com os exemplos de cadências nos *Probestücke*, as cadências ocorrem essencialmente no final de andamentos lentos ou afectuosos. No entanto, surgem na obra de C. Ph. E. Bach exemplos de cadências em andamentos rápidos, como por exemplo nos «Concertos» publicados em 1772. Por isso, nas Sonatas Prussianas as cadências, a acontecer, ocorrerão nos andamentos rápidos ou nos andamentos lentos? As suspensões que indicam os momentos prescritos por C. Ph. E. Bach para a realização de cadências surgem nas Sonatas Prussianas, na minha opinião, exclusivamente nos andamentos lentos. As suspensões que ocorrem nos andamentos rápidos das Sonatas Prussianas têm efeitos expressivos ou suspensivos; não são cadenciais.

Ao contrário da maioria dos intérpretes cuja gravação das Sonatas Prussianas está disponível no mercado discográfico, M. Spanyi optou por ornamentar vários dos sinais de suspensão. Por exemplo, ornamenta as suspensões da giga da Sonata 3 (terceiro andamento) em Mi maior. Isto causa um efeito disruptivo no discurso, na fluência e até mesmo na coerência do andamento. A maioria dos intérpretes não parece partilhar a visão de M. Spanyi e reserva a realização de improvisos e cadências apenas para as suspensões sobre as notas do baixo com sinal de suspensão que surgem no final dos andamentos lentos.

Como referi anteriormente, cada sonata é constituída por três andamentos em sucessão: rápido – lento – rápido. Existem portanto seis andamentos lentos no conjunto das Sonatas Prussianas. No entanto, há apenas cinco indicações de suspensão para realização de cadência. Esta indicação está ausente na Sonata 5 em Dó maior. Por que motivo C. Ph. E. Bach não incluiu uma cadência neste andamento? A suspensão que surge no compasso 93 desse andamento tem um carácter expressivo e na minha opinião não é um momento para realização de uma cadência. Na minha interpretação optei por executar um trilo que rapidamente desvanece e em seguida um pequeno improviso para ligar a nota em suspensão ao acorde do compasso seguinte. A composição contínua e a sucessão magistral de pequenos motivos em variadas combinações que caracterizam a evolução orgânica e fluente deste andamento conduzem-nos até ao final de forma convincente e sem se sentir a necessidade de realização de uma cadência. Penso que por este motivo o autor indicou a suspensão apenas na última nota do andamento e com o intuito de deixar claro que este é o momento para repousar e que o discurso musical chegou ao fim. As propostas para realização de suspensões que apresento em seguida incluem sinais ornamentais convencionais e ornamentação livre. Por questões de uniformização da sinalética utilizada nesta dissertação optei por usar neste capítulo o mesmo tipo de sinais de ornamentação convencional que sobrepus às partituras setecentistas no capítulo anterior. Seguindo o exemplo das cadências constantes no manuscrito Wq 120, optei por não apresentar a resolução para a tónica, isto é, não apresentar o último compasso do andamento.

### ***Propostas de Cadências para o Segundo Andamento da Sonata 1:***

Proposta N° 1:

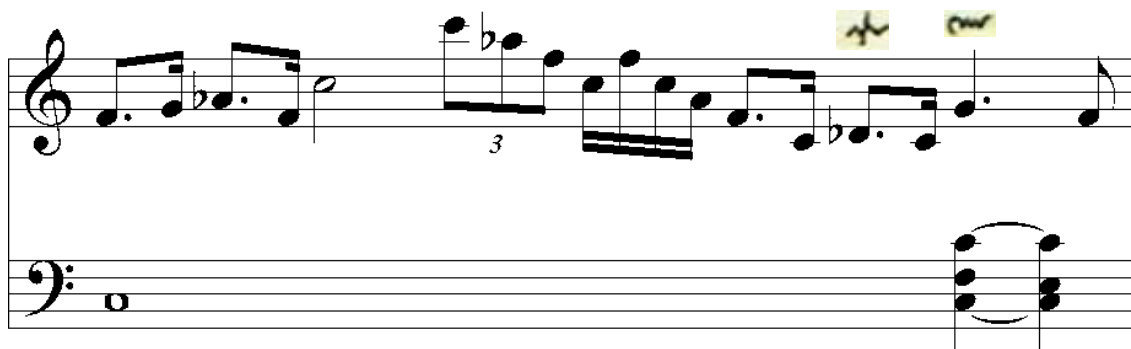


Figura N° 1 - Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 1.

Nesta proposta para elaboração da cadência no segundo andamento em Fá menor da Sonata Prussiana 1 optei por não incluir material / motivos extraídos do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, inicialmente com o acorde de quarta e sexta que resolve com um retardo 4-3 para o acorde de terceira e quinta. Inicia com notas do harpejo do acorde de quarta e sexta e uma nota de passagem em ritmo pontuado. Repousa no Dó<sup>4</sup> e segue com harpejos em movimento descendente com aceleração rítmica – colcheias em tercinas seguidas por semicolcheias – e desaceleração, alusão momentânea ao IV grau da escala (através do Ré<sup>3</sup> bemol) e a cadência termina com o acorde de terceira e quinta com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*. Relativamente à ornamentação convencional, além do trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*, incluí um mordente.

É uma cadência breve, proporcional à duração do andamento e que partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial as que seleccionarei no manuscrito Wq 120, como por exemplo: o forte carácter harmónico apesar de apresentar apenas uma voz e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* na voz superior sobre a quinta do acorde de terceira e quinta.

Proposta N° 2:

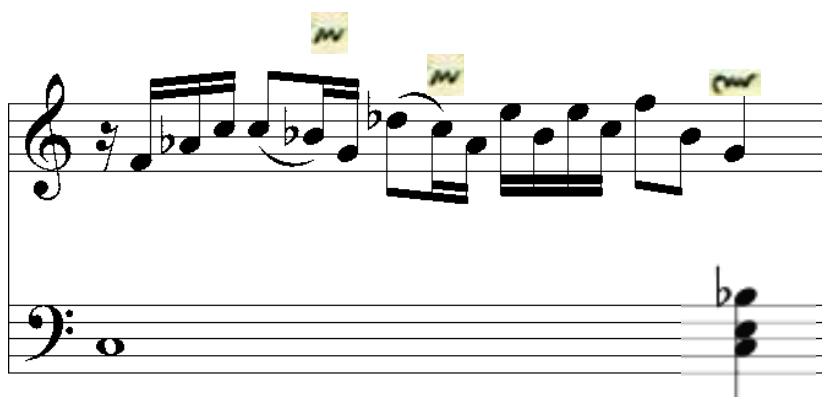


Figura N° 2 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 1.

Contrariamente à proposta anterior, optei por incluir material / motivos extraídos do andamento – o início do motivo, ao qual foi acrescentado um trilo curto / *Halber* ou *Prall-Triller*, apresentado nos compassos 17 e 18 do segundo andamento da Sonata 1 é

utilizado de forma propulsora do discurso musical. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, inicialmente com o acorde de quarta e sexta, passa pelo acorde de sétima da dominante e novamente pelo acorde de quarta e sexta e optei pela resolução para o acorde de sétima dominante, seguindo os exemplos do manuscrito Wq 120. A cadência inicia com notas do harpejo do acorde de quarta e sexta, segue com a figura melódico-rítmica que repete: colcheia ligada a uma semicolcheia à distância de uma segunda descendente com um trilo curto e semicolcheia à distância de uma terceira descendente. As notas do harpejo do acorde de sétima da dominante seguem para o acorde de quarta e sexta (com o Fá<sup>4</sup>). A cadência termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Tal como a proposta anterior, é uma cadência breve, proporcional à duração do andamento e que partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial as que seleccionei no manuscrito Wq 120, como por exemplo: o forte carácter harmónico, a repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde sétima dominante.

Proposta N° 3:

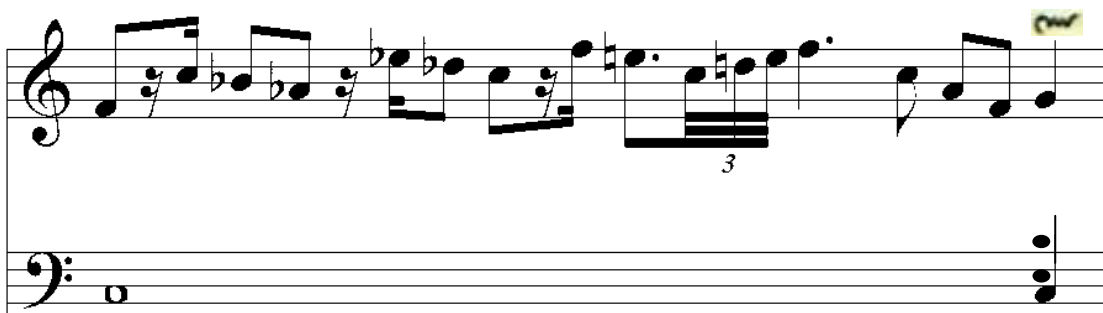


Figura N° 3 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 1.

Apesar desta proposta não incluir material / motivos extraídos do andamento, mantém claramente o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, sobre o acorde de quarta e sexta e termina com o acorde de sétima dominante. A repetição do pequeno

motivo descendente por graus conjuntos tem uma acção propulsora do discurso musical. A cadência termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Tal como as propostas anteriores, é uma cadência breve e que partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial as que seleccionarei no manuscrito Wq 120, como por exemplo: o forte carácter harmónico, organização do discurso musical com repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de sétima dominante.

### ***Propostas de Cadências para o Segundo Andamento da Sonata 2:***

Proposta N° 4:



Figura N° 4 - Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 2.

Esta proposta não inclui material / motivos extraídos do andamento, mas mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, sobre o acorde de quarta e sexta e termina com o acorde de sétima dominante. A repetição ascendente do pequeno motivo predominantemente descendente por notas do acorde de quarta e sexta e notas de passagem tem uma acção propulsora do discurso musical que segue com escala ascendente e descendente melódica. A cadência termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*. Relativamente a ornamentação convencional são utilizados dois mordentes e o trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Comparativamente às propostas de cadências para o segundo andamento da Sonata 1, esta cadência é mais longa e está em proporção à duração do segundo andamento da Sonata 2. Partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial as que seleccionei no manuscrito Wq 120, como por exemplo: o forte carácter harmónico, organização do discurso musical com repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de terceira, quinta e sétima (acorde de sétima dominante).

Proposta N° 5:

Figura N° 5 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 2.

Esta proposta não inclui material / motivos extraídos do andamento, mas mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, sobre o acorde de quarta e sexta e termina com o acorde de sétima dominante. Os harpejos ascendentes encadeiam em notas de passagem ascendentes que por sua vez ligam a harpejos e notas de passagem descendentes. A cadência termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Esta cadência é proporcional à duração do segundo andamento da Sonata 2. Partilha as semelhanças descritas anteriormente para as cadências de C. Ph. E. Bach.

Proposta N° 6:

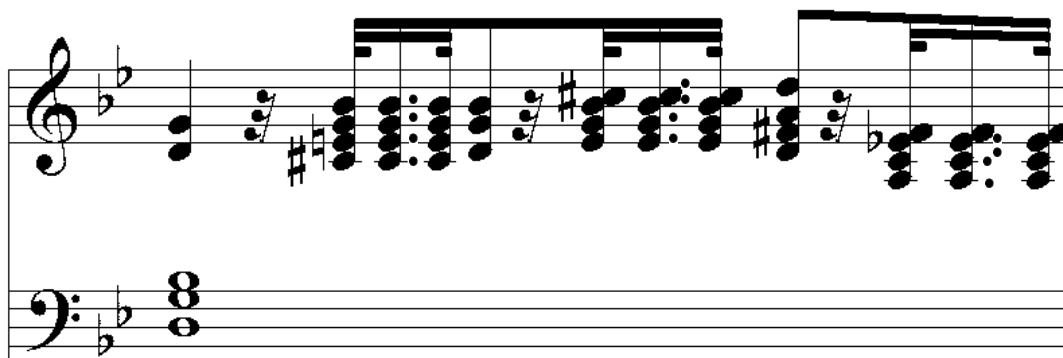


Figura N° 6 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 2.

Esta proposta inclui material / motivos extraídos do andamento – acordes pontuados no último tempo do penúltimo compasso. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, sobre o acorde de quarta e sexta, segue com acordes diminutos em ritmo pontuado que resolvem nos acordes de quarta e sexta e de terceira e quinta e a última resolução do acorde diminuto não é apresentada. É uma cadência breve e não utiliza ornamentação convencional. O recurso a acordes pode ser encontrado em cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, por exemplo na cadência do primeiro andamento do Concerto III em Mi bemol maior. A cadência deste concerto é longa, em proporção com a duração do andamento, e os acordes estão localizados numa das secções da cadência, tendo as outras secções material variado. Contrariamente à cadência do concerto, a proposta de cadência que proponho para o segundo andamento da Sonata 2 é breve, em proporção à duração deste andamento, e por isso não há necessidade de organização interna com secções de material variado e desta forma inclui apenas os acordes.

## *Propostas de Cadências para o Segundo Andamento da Sonata 3:*

Proposta N° 7:

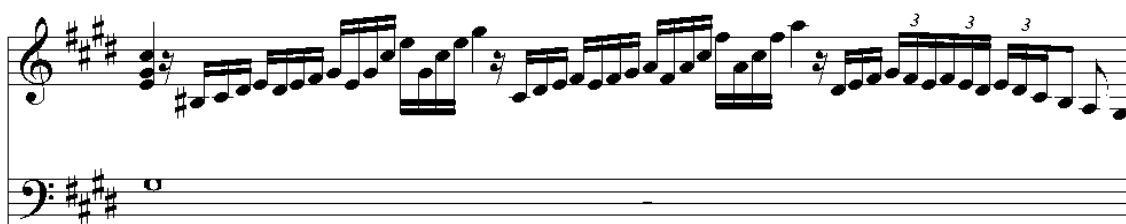


Figura N° 7 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 3.

A indicação da suspensão para realização de cadência neste andamento não surge no penúltimo ou no último compasso mas sim no antepenúltimo compasso. Após a elaboração da cadência o pequeno motivo que caracteriza o andamento – pausa de semicolcheia seguida de sete semicolcheias e mais uma nota no compasso seguinte cuja figura rítmica pode ser semicolcheia ou outra figura, em harpejo ascendente e graus conjuntos em movimento melódico descendente – é apresentado na tônica, é repetido uma oitava abaixo e só então o andamento termina. Por este motivo, as propostas de cadência que apresento para este andamento têm de ter em consideração não só o afecto / carácter do andamento como também o discurso musical que se segue.

A primeira proposta que apresento para este andamento não inclui material / motivos extraídos do andamento, mas mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre sobre o V grau da escala, acorde de quarta e sexta. Há passagem pelos acordes de IV grau (Fá sustenido menor) e de terceira e quinta sobre o V grau (Sol sustenido). As pausas de semicolcheia seguidas por três semicolcheias por graus conjuntos em movimento melódico ascendente são propulsoras do discurso musical e permitem a sua organização: notas por graus conjuntos e harpejos sobre o acorde de quarta e sexta; o mesmo motivo é repetido em Fá sustenido menor; e em seguida a pausa de semicolcheia seguida por três semicolcheias por graus conjuntos em movimento melódico ascendente liga a tercinas por graus conjuntos em movimento melódico descendente com desaceleração rítmica até repousar no Sol<sup>2</sup> sustenido. Não é utilizada ornamentação convencional nesta proposta.

Esta cadência é proporcional à duração do segundo andamento da Sonata 3. Partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial no

manuscrito Wq 120, como por exemplo o forte carácter harmónico e a organização interna.

Proposta N° 8:



Figura N° 8 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 3.

Esta proposta inclui material / motivos extraídos do andamento (compasso 8) que é repetido e mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre sobre o V grau da escala, acorde de quarta e sexta. Há passagem pelos acordes de quarta e sexta sobre o V grau, acorde diminuto que resolve no V grau da escala (Sol sustenido de sétima dominante) através de uma dissonância preparada e resolvida. Apresentei um exemplo de uma cadência de C. Ph. E. Bach com um retardo 4-3 e de outra cadência com um retardo 7-6 no Capítulo 7, o primeiro e o terceiro exemplos extraídos do *Versuch*, pelo que perante a possibilidade demonstrada nos exemplos de C. Ph. E. Bach de utilizar dissonâncias preparadas e resolvidas na elaboração das cadências, justifico a aplicação de uma dissonância preparada e resolvida nesta proposta. Não é utilizada ornamentação convencional nesta proposta. Esta cadência é breve relativamente à duração do segundo andamento da Sonata 3. Tem a particularidade de apresentar várias vozes em discurso simultâneo. Há alguns exemplos de cadências de C. Ph. E. Bach que corroboram esta prática<sup>165</sup>. Entre as semelhanças partilhadas com cadências deixadas por C. Ph. E. Bach inclui-se o forte carácter harmónico e a organização interna.

<sup>165</sup> Ver o capítulo *Verzierungen der Fermaten, Probestücke*, exemplos 2 e 3; Manuscrito Wq 120, Exemplos N° 5 e N° 7.

### Proposta N° 9:



Figura N° 9 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 3.

Esta proposta inclui material / motivos extraídos do andamento (compasso 38 a 41) e mantém o afecto / carácter do andamento. Tem a particularidade de apresentar várias vozes em discurso simultâneo. Como referi anteriormente, há alguns exemplos de cadências de C. Ph. E. Bach que corroboram esta prática. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre sobre o V grau da escala, acorde de quarta e sexta. Utiliza notas do acorde de quarta e sexta, do acorde de terceira e quinta / sétima dominante e notas de passagem. Não é utilizada ornamentação convencional nesta proposta. Esta cadência, tal como a anterior, é breve relativamente à duração do segundo andamento da Sonata 3. Entre as semelhanças partilhadas com cadências deixadas por C. Ph. E. Bach inclui-se o forte carácter harmónico e a organização interna.

Por que motivo apresentei cadências com duas ou três vozes com carácter contrapontístico para o segundo andamento da Sonata 3? Este andamento está construído, salvo algumas intervenções pontuais em contrário, com uma linguagem contrapontística a três vozes. Por conseguinte, a extensão do contraponto à cadência permite a continuação do afecto / carácter da peça.

## *Propostas de Cadências para o Segundo Andamento da Sonata 4:*

Proposta N° 10:



Figura N° 10 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 4.

Esta proposta não inclui material / motivos extraídos do andamento. Apesar de nos compassos 47 a 49 e 52 a 54 ocorrerem terceiras e sextas paralelas com articulação à colcheia, o desenho melódico utilizado nesta proposta difere dos do andamento. Do ponto de vista harmônico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, acorde de quarta e sexta. O motivo descendente por graus conjuntos de duas vozes em terceiras paralelas é repetido à distância de sextas. Em seguida o acorde diminuto resolve no IV grau da escala e a resolução do acorde de sétima dominante não é apresentada. Relativamente à ornamentação convencional é utilizado um mordente.

Esta cadência é proporcional à duração do segundo andamento da Sonata 4. Partilha as semelhanças descritas anteriormente com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach. As terceiras e sextas paralelas ocorrem em cadências de C. Ph. E. Bach, por exemplo na cadência do primeiro andamento do Concerto I em Fá maior, Wq 43.

Proposta N° 11:

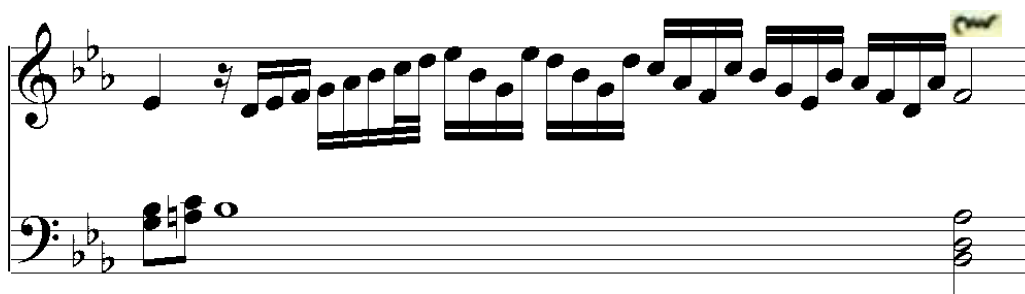


Figura N° 11 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 4.

Esta proposta também não inclui material / motivos extraídos do andamento, mas mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, acorde de quarta e sexta e termina com o acorde de sétima dominante. A escala ascendente lança os harpejos dos acordes de I grau, III grau, II grau, I grau e VII grau / V grau – acorde de sétima dominante. A cadência termina com o acorde de sétima da dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Esta cadência é proporcional à duração do segundo andamento da Sonata 4. Tal como propostas anteriores, partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial as que selecionei no manuscrito Wq 120, como por exemplo: o forte carácter harmónico, organização do discurso musical com repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de terceira quinta e sétima.

Proposta N° 12:

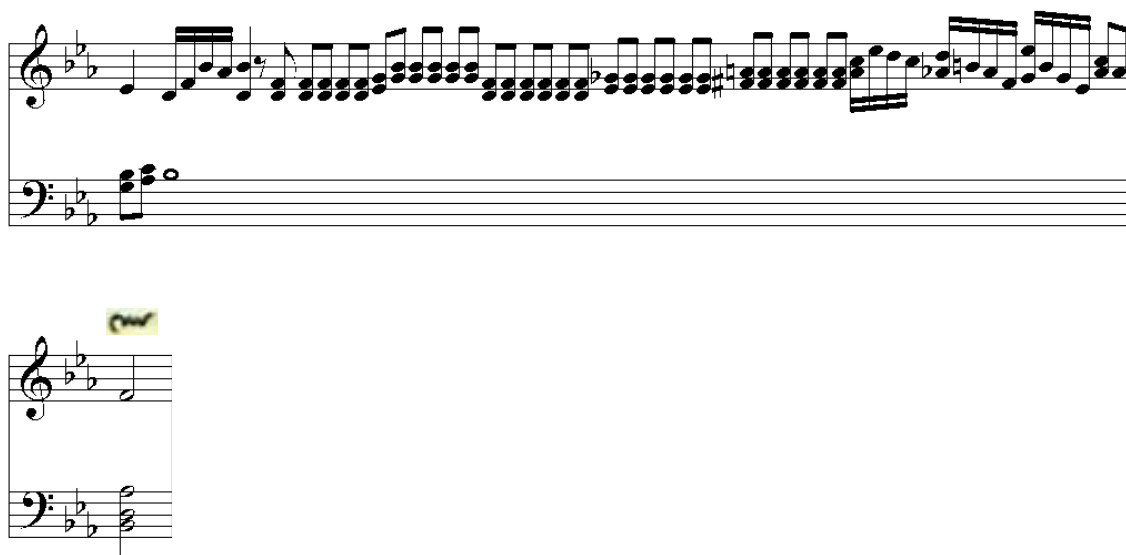


Figura N° 12 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 4.

Esta proposta inclui material / motivos extraídos do andamento – o motivo dos compassos 47 a 49; constituído por duas vozes à distância de terceiras que articulam cinco vezes a mesma nota e à sexta colcheia trocam de notas (como referi anteriormente, as terceiras e sextas paralelas ocorrem em cadências de C. Ph. E. Bach,

por exemplo na cadência do primeiro andamento do Concerto I em Fá maior, Wq 43). A proposta mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala. Inicia com o harpejo de notas do acorde de sétima dominante. Continua com o motivo extraído do andamento primeiro sobre notas do acorde de V grau, depois do acorde de I grau, em seguida de acordes diminutos que entretanto são harpejados e articulados à semicolcheia, acorde de I grau e a cadência termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Esta cadência, apesar de mais extensa que os dois exemplos anteriores, é, ainda assim, proporcional à duração do segundo andamento da Sonata 4. Tal como propostas anteriores, também partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, como por exemplo: o forte carácter harmónico, organização do discurso musical com repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de terceira quinta e sétima.

### ***Propostas de Cadências para o Segundo Andamento da Sonata 6:***

Proposta N° 13:

The image displays two systems of musical notation for Proposal 13. Both systems are in G major (one sharp). The first system consists of a treble clef staff with a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a single whole note G. The second system also has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a series of chords, including a trill on the final note of the treble staff.

Figura N° 13 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 6.

Esta proposta inclui material / motivos extraídos do andamento – inversão da primeira parte do motivo da voz superior no primeiro compasso. A proposta mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala. A inversão do motivo pontuado lança harpejos ascendentes, primeiro harpejos do acorde do I grau e depois harpejos de acorde diminuto. Após a intervenção do acorde diminuto na mão esquerda – motivo extraído dos compassos 30 e 31 – segue com o motivo inicial do andamento invertido concluindo após o acorde de quarta e sexta com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Atendendo à duração do segundo andamento da Sonata 6, esta cadência é longa. No entanto, o primeiro e o terceiro andamentos da Sonata 6 são bastante longos e tornam esta sonata na maior da colecção das Sonatas Prussianas. Por isso, a dimensão da proposta desta cadência à primeira vista poderá estar desproporcionada relativamente ao segundo andamento mas de facto quando enquadrada na globalidade da Sonata 6, soa orgânica e coerente.

Tal como propostas anteriores, também partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, como por exemplo: o forte carácter harmónico, organização do discurso musical com repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de terceira quinta e sétima. A articulação de acordes na mão esquerda no final desta proposta encontra paralelo no Exemplo N°3 dos exemplos extraídos do Manuscrito Wq 120.

Proposta N° 14:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature, and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass staff contains a whole note chord with a '6' below it. The second system also has two staves. The treble staff continues the melodic line with eighth and quarter notes, ending with a trill. The bass staff contains a whole note chord. A yellow highlight is present above the trill in the treble staff.

Figura N° 14 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 6.

Esta proposta também inclui material / motivos extraídos do andamento – o motivo do primeiro compasso. A proposta mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala. São articuladas além de notas de passagem, notas dos acordes de quarta e sexta e de sétima dominante. O motivo é apresentado três vezes e a cadência termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Esta cadência é proporcional à duração do segundo andamento da Sonata 6. Tal como propostas anteriores, partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial as que seleccionei no manuscrito Wq 120, como por exemplo: o forte carácter harmónico, organização do discurso musical com repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de terceira quinta e sétima.

### Proposta N° 15:

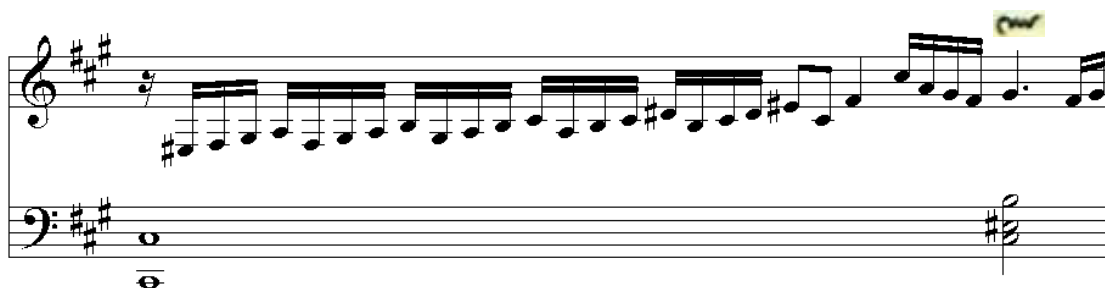


Figura N° 15 – Proposta para realização de cadência no segundo andamento da Sonata 6.

Esta proposta não inclui material / motivos extraídos do andamento mas mantém o afecto / carácter do andamento. Do ponto de vista harmónico, a cadência ocorre no final do andamento sobre o V grau da escala, acordes de quarta e sexta e sétima dominante. O motivo: três semicolcheias mais uma semicolcheia por graus conjuntos em movimento ascendente é articulado cinco vezes. A cadência termina com o acorde de sétima dominante com a quinta do acorde na voz superior com um trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten*.

Esta cadência é proporcional à duração do segundo andamento da Sonata 6. Tal como propostas anteriores, partilha semelhanças com as cadências deixadas por C. Ph. E. Bach, em especial as que seleccionarei no manuscrito Wq 120, como por exemplo: o forte carácter harmónico, organização do discurso musical com repetição de pequenos motivos e o típico trilo com prefixo ascendente / *Triller von unten* sobre a quinta do acorde de terceira quinta e sétima.

### **Conclusão:**

As apresentações das propostas de cadências são simbólicas. Não se espera uma interpretação literal da figuração rítmica, mas sim uma execução ritmicamente livre e por isso próxima do estilo associado à improvisação / fantasia. É por este motivo que por vezes durante a discussão de uma proposta refiro termos como aceleração e desaceleração do ritmo em detrimento de contrastes abruptos na figuração rítmica inerentes à notação musical e sua interpretação aritmética.

Os exemplos de cadências dos *Probestücke* e dos «Concertos» mostram que o material temático é raramente utilizado na sua construção – o Concerto IV é uma exceção porque utiliza algum material temático. Mas, uma vez que os exemplos constantes no *Versuch*, e no Manuscrito Wq 120 estão desprovidos do seu contexto e por isso desconhece-se se contêm ou não material temático, e considerando também o conselho de J. J. Quantz de incluir material temático nas cadências com o intuito de manter “a paixão prevalente” da peça (Quantz 1752:154), optei neste capítulo por alguma liberdade na realização das cadências e extraí motivos ou partes de motivos para a construção das cadências sempre que disso senti necessidade a fim de manter a coerência do discurso musical e ou o afecto / carácter do andamento. A repetição de motivos e o seu efeito propulsor confere às cadências uma organização interna melódica e rítmica. No entanto, em algumas propostas de cadências, como por exemplo na Proposta Nº 1, optei pelo estilo que encontrei em várias cadências do Manuscrito Wq 120 – auditivamente soam a “improvisações caprichosas” de duração relativamente curta. Do ponto de vista harmónico, respeitei nas minhas propostas de cadências a predominância dos acordes de quarta e sexta e terceira e quinta / sétima dominante sobre o V grau que se verifica nos exemplos de cadências deixados por C. Ph. E. Bach. A duração das propostas de cadências teve em consideração a dimensão do andamento, ou, no caso da Sonata 6, a dimensão da totalidade da sonata.

A presença, nas opções performativas de obras do Período Barroco, de um equilíbrio entre duas linhas orientadoras, a investigação a nível académico por um lado e a intuição / sensibilidade musical por outro, é referida por autores como R. Donington (Donington 1973:16 e 299). Estabelecendo um paralelo com a presente dissertação: apesar de as propostas por mim apresentadas terem tido na sua génese um aprofundado trabalho de reflexão sobre os exemplos de cadências da autoria de C. Ph. E. Bach, são o resultado da minha interpretação das obras de C. Ph. E. Bach e da minha sensibilidade.



## Conclusão

Carl Philipp Emanuel Bach foi um conceituado intérprete de instrumentos de tecla e compositor que viveu no norte da Alemanha durante o séc. XVIII. Nasceu em 1714, filho de Maria Barbara e Johann Sebastian Bach. O pai era, na altura em que C. Ph. E. Bach nasceu, músico na corte do Duque Wilhem Ernst de Weimar e a mãe, Maria Barbara, era a filha mais nova de Johann Michael Bach, também compositor e organista. Entre os irmãos de C. Ph. E. Bach destacam-se W. F. Bach e J. Ch. Bach que foram, também, músicos e compositores conceituados. Desde jovem, C. Ph. E. Bach conviveu com o contexto musical que se praticava na casa da família Bach, em Weimar, Cöthen e a partir de 1723 em Leipzig, e provavelmente também acompanhou o pai nos seus deveres na última cidade. A formação de C. Ph. E. Bach enquanto instrumentista e compositor aparentemente dependeu inteiramente do pai, J. S. Bach. A partir de 1738 e até 1768, C. Ph. E. Bach reside na cidade de Berlim e em 1740 torna-se oficialmente músico da corte de Friedrich II da Prússia.

No período em que C. Ph. E. Bach residiu em Berlim e trabalhou na corte de Friedrich II (1740 – 1768), as repercussões das ideias associadas ao Iluminismo – durante a vida de C. Ph. E. Bach ocorreram na Europa desenvolvimentos, associados à corrente do Iluminismo, em várias áreas da vida humana como por exemplo: desenvolvimentos a nível científico que permitiram a revolução industrial; a nível social com a ascensão de uma numerosa classe social, a burguesia; ou ao nível cultural com a defesa da instrução universal e a melhoria geral da qualidade de vida – eram visíveis na cidade e nos seus habitantes. Berlim era então uma cidade cosmopolita e fervilhante. Artistas, filósofos e escritores eram bem acolhidos. A influência das culturas francesa e italiana era assimilada não só ao nível da vida quotidiana mas era, também, visível a sua repercussão nas áreas artísticas. Pelo que trabalhar na corte de Friedrich II permitiu a C. Ph. E. Bach o contacto regular com artistas estrangeiros e com novas correntes de pensamento ou práticas. Foi certamente uma experiência aliciante e enriquecedora para C. Ph. E. Bach. Por isso compreende-se o empenho, a dedicação e a expectativa do compositor sobre o impacto da sua primeira obra publicada – as Sonatas Prussianas, assim designadas por serem dedicadas a Friedrich II, rei da Prússia – não só dentro do âmbito da corte de um jovem rei mas também no âmbito de uma cidade cosmopolita e

aderente às correntes iluministas como Berlim. Provavelmente com esta obra, as Sonatas Prussianas, C. Ph. E. Bach não estaria à procura de reconhecimento apenas na corte ou na cidade de Berlim, mas também noutros pontos das regiões em que se falava a Língua Alemã ou até em outros pontos da Europa.

Mas a enorme reputação que C. Ph. E. Bach teve durante a segunda metade do séc. XVIII, é posterior à composição e publicação das Sonatas Prussianas. As suas obras, com especial relevo para as obras para instrumentos de tecla, reflectem a transição musical entre dois grandes períodos da História da Música, os Períodos Barroco e Clássico. E dada a reputação de C. Ph. E. Bach e a disseminação das suas obras, incluindo o «Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla» publicado em 1753 (parte I) e 1762 (parte II), é inegável a influência que C. Ph. E. Bach exerceu sobre músicos seus contemporâneos. Considerando então a relevância deste compositor e das Sonatas Prussianas é curioso verificar a relativamente escassa dedicação por parte de musicólogos, músicos profissionais e estudantes de música, em especial de instrumentos de tecla, a compositores e obras do período de transição, no qual C. Ph. E. Bach e toda a sua obra se inserem.

Relativamente à colecção das Sonatas Prussianas, esta é constituída por seis sonatas. Cada uma das sonatas é constituída por três andamentos em sucessão: rápido – lento – rápido. Os andamentos estão nas seguintes tonalidades: Fá maior e Fá menor, Si bemol maior, Sol menor, Mi maior, Dó sustenido menor, Dó maior e Dó menor, Mi bemol maior, Lá maior e Lá menor e Fá sustenido menor. Em termos formais, as Sonatas Prussianas apresentam andamentos que respeitam as formas tradicionais, ou seja, formas adoptadas no Período Barroco como a forma binária; andamentos estruturados sobre a forma binária com reexposição do tema – esta forma, cuja terminologia não é consensual entre vários autores, é recorrente nas sonatas para instrumento de tecla que C. Ph. E. Bach compõe ao longo de toda a sua vida – e andamentos com formas que considero híbridas ou de composição contínua. A nível melódico nas Sonatas Prussianas, assim como na generalidade das suas sonatas para instrumento de tecla, destaca-se o carácter vocal e de improvisação. As vozes superiores são mais complexas, melódica e ritmicamente – observando-se uma multiplicidade considerável de figuras rítmicas dentro do mesmo andamento – do que o baixo – este mantém muitas características dos baixos do Período Barroco mas surge “mascarado”

pelas vozes superiores. Os motivos são “desenvolvidos”, por exemplo, através de sequências, ou, através de contrações ou alargamentos dos mesmos, ou alterando os planos harmónicos das passagens que ocorrem nas diferentes secções das obras. A conjugação inesperada dos vários motivos cria variedade e imprevisibilidade mas simultaneamente não só mantém a coerência e fluidez no discurso musical, como mantém o carácter / afecto do andamento. A textura predominante nas Sonatas Prussianas é a duas / três vozes ou melodia acompanhada. Do ponto de vista harmónico, na obra de C. Ph. E. Bach está presente a harmonia “habitual” no séc. XVIII, no entanto esta é utilizada de formas pouco convencionais. Nas Sonatas Prussianas observam-se modulações a tonalidades afastadas; dissonâncias, retardos e apogiaturas com forte impacto harmónico; cromatismo; acordes de sexta aumentada e napolitanos; acordes diminutos que permitem resoluções muito progressistas para o séc. XVIII; e enarmonia. As indicações dinâmicas nas Sonatas Prussianas são claras e estão presentes em maior ou menor frequência, em todos os andamentos. Estão muitas vezes associadas a motivos específicos e são utilizadas para, por exemplo, promover alterações na textura, realçar o carácter de determinados motivos, realçar modulações ou reforçar momentos de cadências.

A publicação setecentista das Sonatas Prussianas assim como a maioria das obras para instrumento de tecla de C. Ph. E. Bach, não é totalmente explícita relativamente às questões relacionadas com a ornamentação, incluindo a ornamentação convencional / simbólica. Atendendo, então, à actual informação disponível foram discutidas nesta dissertação diversas questões que sintetizo em seguida. O sinal maioritariamente encontrado nas obras de C. Ph. E. Bach é o *tr* e este pode ter várias interpretações – o símbolo *tr* sobre uma determinada nota pode admitir duas interpretações igualmente válidas (por exemplo: *Triller* ou *Triller von unten*). O capítulo dedicado à ornamentação do *Versuch* de C. Ph. E. Bach e publicado em 1753 é um capítulo extenso e complexo e que não só discute um dado ornamento em si mas também os contextos em que esse ornamento é ou não aplicável. Logo, a decisão de interpretar um determinado ornamento perante um sinal de carácter “geral” como o sinal *tr*, poderá apresentar dificuldades. Apresentei, por isso, nesta dissertação soluções para as indicações de ornamentação nas seis Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach considerando as explicações do próprio compositor.

Da análise dos ornamentos nas sonatas em estudo tendo em consideração o andamento (lento ou rápido), o tipo de ornamento e a sua frequência, concluí que o trilo nas suas diversas variantes e as apogiaturas são de facto os ornamentos mais frequentes. E a ordem da discussão dos ornamentos no *Versuch* – primeiro são discutidas as apogiaturas, em seguida os trilos, os grupetos, os mordentes, as apogiaturas compostas e por fim o *Schleiffer* e o *Schneller* – provavelmente reflecte a consciência de C. Ph. E. Bach sobre a importância / frequência dos ornamentos. Pela especificidade da sua aplicabilidade, os *Prall-Triller*, os trilos com sufixos e os trilos com prefixos, como os *Triller von oben* e os *Triller von unten*, são menos frequentes que os trilos “simples”. Relativamente a outros ornamentos descritos no *Versuch* verifica-se nas Sonatas Prussianas que as apogiaturas compostas são pouco frequentes; verifica-se, também, que das várias formas do grupeto discutidas no *Versuch*, apenas surgem nas Sonatas Prussianas exemplos de grupetos “simples”. No conjunto das seis sonatas só aparece uma indicação de mordente. Não encontrei indicações para *Schleiffer* e *Schneller*. O capítulo sobre ornamentação no *Versuch*, publicado onze anos após as Sonatas Prussianas, é muito pormenorizado na discussão de cada um dos ornamentos e suas diferentes formas ou variantes. Mas, essa multiplicidade não parece aplicável às Sonatas Prussianas.

Até meados do séc. XVIII era expectável o intérprete acrescentar ornamentação livre e ou convencional a uma dada peça; mas, durante a segunda metade do séc. XVIII gradualmente vários detalhes de interpretação especificados pelo compositor foram sendo marcados nas partituras e os “acrescentos” dos intérpretes à partitura tornaram-se cada vez mais limitados. Por este motivo, as Sonatas Prussianas estão num momento de transição entre duas práticas interpretativas distintas: o rigor relativamente à notação musical versus a liberdade da interpretação e a prática da improvisação / variação. No capítulo dedicado às propostas para a interpretação dos sinais de ornamentação constantes nas Sonatas Prussianas não sugeri ornamentação adicional porque apesar de na minha interpretação das Sonatas Prussianas, em anexo a esta dissertação, ter introduzido escassas notas de passagem, ornamentos convencionais e alterações rítmicas nas *reprises* de alguns andamentos, a ornamentação que adiciono é singela, não obscurece de forma alguma o texto musical original e é um contributo pessoal. Considerando, então, a linguagem galante das Sonatas Prussianas, na minha opinião, esta obra não carece de muitos mais ornamentos convencionais ou de ornamentação

livre e por outro lado considerando as advertências de C. Ph. E. Bach no *Versuch* que sugerem a sua preferência pelas interpretações que respeitam as indicações do compositor, não proponho no corpo do texto deste trabalho mais ornamentação. Exceção feita para as situações em que, por analogia com passagens semelhantes, deduzo que o compositor poderá ter omitido o sinal de ornamentação.

Se por um lado não sugiro o “preenchimento” das Sonatas Prussianas com ornamentos convencionais ou ornamentação livre, tendo como modelo os exemplos das *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen*, por outro lado ressalvo a possibilidade de contributos individuais pontuais (como exemplificado na minha interpretação das Sonatas Prussianas e em interpretações desta obra disponíveis no mercado discográfico por Bob Van Asperan ou Miklós Spányi) e ressalvo, também, a existência nestas sonatas de momentos que apelam à criatividade dos intérpretes. Nas suspensões em que é expectável a elaboração de uma cadência, apesar de C. Ph. E. Bach admitir no *Versuch* que o intérprete poderá tocar apenas um trilo, é exigida uma franca atitude criativa por parte do intérprete. Estes momentos tornam-se num aliciante desafio uma vez que há criatividade mas com “limites”. As cadências devem soar a improvisações com pequena duração ou pelo menos duração proporcional à duração do andamento e respeitar o afecto / carácter do andamento. Propus nesta dissertação três sugestões para as cadências de cada um dos andamentos lentos de cinco das seis sonatas, após compilação e análise prévia dos exemplos de cadências presumivelmente para instrumentos de tecla da autoria de C. Ph. E. Bach. Os exemplos de cadências dos *Probestücke* e dos «Concertos» mostram que o material temático é raramente utilizado na sua construção. Mas, uma vez que os exemplos constantes no *Versuch*, e no Manuscrito Wq 120 estão desprovidos do seu contexto e por isso desconhece-se se contêm ou não material temático, e considerando a sugestão de J. J. Quantz de utilizar excertos dos andamentos na elaboração das cadências, optei, por vezes, na realização de algumas propostas de cadências por extrair motivos ou partes de motivos para a construção das cadências. No geral as propostas de cadências que apresentei têm o seguinte carácter: pequenas “improvisações que soam de forma caprichosa”; noutras propostas estruturei as cadências com franca organização interna melódica e rítmica e ainda noutras propostas em vez de apenas uma voz solista recorri a algum grau de contraponto. Do ponto de vista harmónico, respeitei nas minhas propostas de cadências a predominância dos acordes de quarta e sexta e acordes de terceira e quinta / sétima

dominante sobre o V grau tal como se verifica nos exemplos de cadências deixados por C. Ph. E. Bach. As apresentações das propostas de cadências nesta dissertação são simbólicas, isto é, não se espera uma interpretação literal da figuração rítmica, mas sim uma execução ritmicamente livre e por isso próxima do estilo associado à improvisação / fantasia. Apesar das propostas apresentadas terem tido na sua génese um aprofundado trabalho de reflexão sobre os exemplos de cadências da autoria de C. Ph. E. Bach, são o resultado da minha interpretação das obras deste autor.

Nesta dissertação apresentei, de forma escrita e interpretativa, aspectos relacionados com a performance das Sonatas Prussianas, justificando a escolha do instrumento, do diapasão e do temperamento. Se de facto estas sonatas foram interpretadas aquando da sua publicação na presença do rei a quem foram dedicadas, certamente não foram interpretadas em clavicórdio, poderiam ter sido eventualmente interpretadas em pianoforte – mas uma vez que os pianofortes preservados, construídos por G. Silbermann e adquiridos por Friedrich II, são datados de 1746 e 1749, persiste a dúvida de como seriam os pianofortes de Silbermann no final da década de 1730 e primeiros anos da década de 1740 – mas possivelmente terão sido executadas no cravo de dois manuais construído, cerca de 1710, por M. Mietke. Este cravo pertenceu ao espólio de Friedrich II, encontra-se actualmente no Palácio Charlottenburg, Berlim, e adequa-se perfeitamente à linguagem musical das Sonatas Prussianas, correspondendo totalmente às exigências técnicas e interpretativas deste repertório. Seleccionei, então, para a minha interpretação das Sonatas Prussianas, um cravo de dois manuais segundo M. Mietke da oficina de R. von Nagel afinado Lá 415 Hz e com o temperamento Werckmeister III, um temperamento irregular, que por isso conserva diferentes características nas 24 tonalidades, mas próximo do temperamento igual. O registo sonoro esteve a cargo dos Estúdios Fortes e Rangel – CD em anexo.

Considero que os objectivos desta dissertação foram cumpridos. Espero, por isso, ter contribuído para a descodificação da complexidade a nível da ornamentação nas obras de C. Ph. E. Bach, demonstrando que essa aparente complexidade nas obras deste compositor poderá ser vista como um mito que possivelmente tem contribuído para afastar estudantes e intérpretes das obras de C. Ph. E. Bach; e espero também ter contribuído para a compreensão do processo de “construção” de cadências nas obras do

compositor. Espero sobretudo promover o estudo e a interpretação das obras não só de C. Ph. E. Bach mas também de compositores contemporâneos.



## **Lista Bibliográfica<sup>166</sup>**

### ***Anterior a 1800***

#### **Bach, C. Ph. E.**

1753 – *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Parte I, Berlin, Christian Friedrich Henning

1762 – *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Parte II, Berlin, George Ludewig Winter

#### **Bach, J. M.**

1790 – *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Cappelmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg, G. F. Schniebes (on line, Internacional Music Score Library Project - IMSLP, 21.02.2016)

#### **Batteaux, Ch.**

1746 – *Les Beaux Arts Réduits à un Même Principe*, Paris, Durand (on line, archive.org, 21.03.2016)

#### **Burney, Ch.**

1773 – *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, volume 2, London, T. Becket and Co., J. Robson e G. Robinson (on line, archive.org, 21.02.2016)

#### **Frescobaldi, G.**

1637 – “Al lettore”, *Toccate, Libro I, Toccate d’Intavolatura di Cembalo et Organo, Partite di Diverse Arie e Corrente, Balletti, Ciaccone, Passaghagli*, Roma, Niccolo Borbone (on line, IMSLP, 18.03.2016)

---

<sup>166</sup> A grafia de algumas palavras é diferente da utilizada actualmente porque respeitei a grafia original da obra que consultei.

**Goethe, J. W.**

1773 - *Götz von Berlichingen*, Darmstadt

**Hiller, J. A.**

1754 – “Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik”, *Historisch-kritische Breyträge zur Aufnahme der Musik*, Berlin

**Kirnberger, J. Ph.**

1773 – *Die Kunst der musikalischen Komposition*, Berlin & Königsberg, G. J. Decker e G. L. Hartung

1774 – *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin & Königsberg, G. J. Decker e G. L. Hartung (on line, IMSLP, 30.03.2016)

**Klinger, F. M.**

1791 – *Die Zwillinge*, Wien, Joh. Jos. Jahn (on line, archive.org, 21.02.2016)

**Klopstock, F. G.**

1775 – *Der Messias*, Berlin, C. G. Schmieder (on line, archive.org, 19.02.2016)

**Koch, H. Ch.**

1782 - *Versuch einer Anleitung zur Composition* (vol. I), Leipzig, A. F. Böhme (on line, archive.org, 26.02.2016)

1787 – *Versuch einer Anleitung zur Composition* (vol. II), Leipzig, A. F. Böhme (on line, archive.org, 26.02.2016)

1793 - *Versuch einer Anleitung zur Composition* (vol. III), Leipzig, A. F. Böhme (on line, archive.org, 26.02.2016)

**Krause, Ch. G.**

1752 – *Von der musikalischen Poesie*, Berlin, Boss (on line, Google Books, 25.02.2016)

**Lenz, J. M. R.**

1774 – *Der Hofmeister*, Leipzig, Weygandichen Buchhandlung

**Marpurg, F. W.**

1757 – *Handbuch bey dem Generalbass und der Composition*, Berlin, Gottlieb August Lange (on line, IMSLP, 25.02.2016)

1776 – *Versuch über die musikalische Temperatur*, Breslau (on line, IMSLP, 23.02.2016)

1790 – *Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere auf bequemste mitzuthellen*, Berlin (on line, IMSLP, 22.02.2016)

**Mattheson, J.**

1720 – *Réflexions sur l'éclaircissement d'un problème de musique pratique*, Hamburg, Selbstverlag

1722 – *Critica musica*, Hamburg, Selbstverlag (on line, archive.org, 23.02.2016)

**Meckenheuser J. G.**

1727 – *Die sogenannte: allerneuste, musicalische Temperatur*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

**Mersenne, M.**

1635-6 – *Harmonicorum libri, in quibus agitur de sonorum natura, causis et effectibus*, Paris, Guillaume Baudry

**Mozart, L.**

1756 – *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Johann Jakob Lotter und Sohn

**Neidhardt, J. G.**

1706 – *Beste und leichteste Temperatur des Monochordi*, Jena, Johann Bielckan (on line, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, 20.02.2016)

1724 – *Sectio Canonis Harmonici, zur völligen Richtigkeit der Generum Modulandi*, Königsberg, Ch. G. Eckarts (on line, deutsche-digitale-bibliothek.de, 20.02.2016)

1732 – *Gänzlich erschöpfte, mathematische Abtheilungen des diatonisch-chromatischen, temperirten Canonis Monochordi*, Königsberg, Blood (on line, deutsche-digitale-bibliothek.de, 20.02.2016)

### **Praetorius, M.**

1619 – *Syntagma musicum, De organographia*, (Parte 2), Wolfenbüttel, Elias Holwein (on line, IMSLP, 27.02.2016)

1620 – *Theatrum instrumentorum*, Wolfenbüttel, Elias Holwein (on line, IMSLP, 27.02.2016)

### **Quantz, J. J.**

1752 – *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voss

### **Reichardt, J. F.**

1774 – *Über die deutsche comische Oper*, Hamburg, Carl Ernst Bohn (on line, Google Books, 28.02.2016)

### **Schiller, F.**

1784 – *Kabale und Liebe*, Mannheim, Schwanische Buchhandlung (on line, archive.org, 12.02.2016)

### **Sorge, G. A.**

1744 – *Anweisung zur Stimmung und Temperatur*, Hamburg, Piscators Schriften (on line, Bayerische Staats Bibliothek, 06.04.2016)

1758 – *Anweisung Claviere und Orgeln behörig zu temperieren und zu stimmen*, Leipzig & Lobenstein, G. A. Sorge e G. F. Authenrieth (on line, Bayerische Staats Bibliothek, 06.04.2016)

### **Sulzer, J. G.**

1792 – *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2 vols.), Leipzig, Ch. F. Blankenburg (on line, Bayerische Staats Bibliothek, 04.04.2016)

**Tosi, P. F.**

1723 – *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, Lelio dalla Volpe (on line, IMSLP, 04.04.2016)

1743 – *Observations on the Florid Song; or Sentiments on the Ancient and Modern Singers*, London, Wilcox (on line, archive.org, 04.04.2016)

1757 – *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, G. L. Binter (on line, archive.org, 04.04.2016)

**Türk, D. G.**

1789 – *Klavierschule*, Leipzig & Halle, Schwickert (on line, IMSLP, 11.02.2016)

**Vogler, G. J.**

1778–81 – *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Mannheim, Bossler (on line, archive.org, 11.02.2016)

**Wagner, H. L.**

1777 – *Die Kindermörderin*, München, editor n. n. (on line, Google Books, 10.02.2016)

**Werckmeister, A.**

1681 – *Orgel-Probe*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

1687 – *Musicae mathematicae hodegus curious*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

1691 – *Musicalische Temperatur*, Frankfurt & Leipzig, Theodor Philipp Calvisius

1697 – *Hypomnemata musica*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

1698 – “Kurzer Unterricht und Zugabe, wie man ein Clavier stimmen und wohl temperieren könne”, *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus*

*Continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden*, Aschersleben, Gottlob Ernst Struntze

1700 – *Cribum musicum, oder musicalisches Sieb*, Quedlinburg & Leipzig, Theodor Philipp Calvisius

1702 – *Harmonologia musica*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

1707 – *Musicalishe Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg, Theodor Philipp Calvisius

### **Zarlino, G.**

1558 – *Le Istitutioni Harmoniche*, Venezia, G. Zarlino (on line, IMSLP, 23.04.2016)

1571 – *Dimonstrationsi Harmoniche*, Venezia, Francesco Senese (on line, IMSLP, 23.04.2016)

## ***De 1800 a 1900***

### **Bitter, C. H.**

1868 – *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Parte I (1868) e Parte II (1868), Berlin, Wilhelm Müller (on line, archive.org, 22.02.2016)

### **Bürkli, J. G.**

1839 – “Biographie von Johann Sebastian Bach und seinen Söhnen”, *Neujahrstück der Allgemeinen musik-gesellschaft in Zürich*, 27: 10-1

### **Goethe, J. W.**

1808 – *Faust. Teil I*, Tübingen

1832 – *Faust. Teil II*, Stuttgart & Tübingen

### **Gray, H.**

1858 – *Anatomy: Descriptive and Surgical*, London, John William Parker (on line, archive.org, 24.03.2016)

**Westfal, J. J. H.**

1800 – *Chronologische Verzeichnis von den sämmtlichen Werken des Herrn Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach*, Autógrafo disponível na Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> - Bruxelles

**Woolhouse, W. S. B.**

1835 – *Essay on Musical Intervals, Harmonies, and the Temperament of the Musical Scale*, London, J. Souter (on line, Google Books, 20.03.2016)

1890 – *Treatise on Musical Intervals, Temperament, and the Elementary Principles of Music*, London, C. Woolhouse (on line, Google Books, 20.03.2016)

***Posterior a 1900***

**Adlam, D.**

2005 – “The fortepiano from Silbermann to Pleyel”, *Early Music*, 33: 734-738

**Aldrich, P.**

1950 – *Ornamentation in J.S. Bach's Organ Works*, New York, Coleman-Ross

1963 – “On the Interpretation of Bach’s Trills”, *The Musical Quarterly*, 49: 289-310

**Babitz, S.**

1952 – “A Problem of Rhythm in Baroque Music”, *The Musical Quarterly*, 38: 533-65

**Bach, C. Ph. E.**

1949 – *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Parte I (1753) e Parte II (1762), New York, Norton

1965 – “Emanuel Bach’s Autobiography”, *The Musical Quarterly*, 51: 363-72

1992<sup>7</sup> – *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Parte I (1753) e Parte II (1762), Edição facsimile por Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1958<sup>1</sup>

2004<sup>2</sup> – *The Letters of C. P. E. Bach*, London, Oxford University Press, 1997<sup>1</sup>

**Baker, N. K.**

1976 – “Heinrich Koch and the Theory of Melody”, *Journal of Music Theory*, 20: 1-48

1995 – “Introduction by Baker”, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 111-35

**Bannister, L. H. et al.**

1995<sup>38</sup> – *Gray’s Anatomy, the Anatomical Basis of Medicine and Surgery*, New York, Churchill Livingstone, 1858<sup>1</sup>

**Barbour, J. M.**

1947 – “Bach and the Art of Temperament”, *The Musical Quarterly*, 43: 64-89

1951 – *Tuning and Temperament. A Historical Survey*, East Lansing, Michigan State College Press

**Bashaw, D. R.**

1980 – *The Evolution of Philosophies and Techniques of Piano Pedagogy from 1750 to 1900 Traced Through the Teachings of C. P. E. Bach, Clementi, Czerny, Chopin and Leschetizky*, Dissertação de Mestrado, California State University

**Basso, A.**

1986<sup>2</sup> – *Historia de la Musica (12 vols.): 6, La Epoca de Bach e Haendel*, Madrid, Turner Musica, 1977<sup>1</sup>

**Beach, D. W.**

1979 – Introdução à tradução de: J. Ph. Kirnberger – “The True Principles for the Practice of Harmony”, *Journal of Music Theory*, 23: 163-6

**Beach, D. W. e McClelland, R.**

2012 - *Analysis of 18th- and 19th-century Musical Works in the Classical Tradition*, New York and London, Routledge

**Belt, Ph. R. et al.**

2001<sup>2</sup> – “Pianoforte. History of the instrument. Germany and Austria, 1750-1800”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 19: 659-63

2014<sup>2</sup> – “Pianoforte. History of the instrument. Germany and Austria, 1750-1800”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (5 vols.), London, MacMillan, 1984<sup>1</sup>, 4: 74-6

**Berg, D. M.**

1975 – *The Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach: an Expression of the Mannerist Principle*, Dissertação de Doutorado, State University of New York at Buffalo

1979 – “Towards a Catalogue of the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach”, *Journal of the American Musicological Society*, 32: 276-303

2005 – Prefácio de: C. Ph. E. Bach - “*Probestücke*”, “*Leichte*” and “*Damen*” Sonatas. Los Altos, Califórnia, The Packard Humanities Institute, xi-ii

2006 – “Sources of C. P. E. Bach’s Solo Keyboard Works in the Sing-Akademie Archives”, *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 67-83

**Bernard, J. W.**

1980 – “The Principle and the Elements: Rameau’s Controversy with D’Alembert”, *Journal of Music Theory*, 24: 37-62

**Beurmann, E.**

1952 – *Die Klaviersonaten Philipp Emanuel Bachs*, Dissertação de Doutorado, Georg-August Universität Göttingen

**Bilson, M.**

1999 – “Keyboards”, *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice – Music after 1600*, New York, W. W. Norton, 223-38

**Bimberg, G.**

1989 – “Zur Rezeptionsgeschichte der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs im Russland und Spanien des 18. Jahrhunderts – Diskussionsbeitrag”, *Fragen zur Aufführungspraxis und Interpretation von Werke Carl Philipp Emanuel Bachs – ein Beitrag zum 200. Todestag: Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 12. juni 1988. Teil III: Die Entwicklung des Doppel und Gruppenkonzertes im 18. Jahrhundert bis zur Sinfonia Concertante*, Michaelstein – Blankenburg, Kultur und Forschungsstätte, 55-6

**Boalch, D. H.**

1995 – *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840*, New York, Oxford University Press

**Bond, A.**

1999 – “Origin of the Species”, *The Musical Times*, 140: 58-9

**Bonds, M. E.**

1991 – *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press

**Boomgaarden, D. R.**

1987 – *Musical Thought in Britain and Germany during the Early Eighteenth Century*, New York, Peter Lang Publishing Inc

**Bourke, J.**

1947 – “Frederick the Great as music-lover and musician”, *Music & Letters*, 28: 63-77

**Boxer, S.**

1999 – “International Sleuthing adds Insight about Bach”, *New York Times*, B: 1

**Brofsky, H.**

1979 – “Doctor Burney and Padre Martini: Writing a General History of Music”, *The Musical Quarterly*, 65: 313-45

**Brown, A. P.**

1981 – “Joseph Haydn and C. P. E. Bach: the Question of Influence”, *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference*, New York, Norton, 158-64

1986 - “Joseph Haydn and C. P. E. Bach: the Question of Influence”, *Joseph Haydn’s Keyboard Music: Sources and Style*, Bloomington, Indiana University Press, 203-29

**Buelow, G. J.**

1986 – “Bach, Haendel, Scarlatti: Tercentenary Essays”, *Music & Letters*, 67: 290-2

2001<sup>2</sup> – “Rhetoric and Music. Baroque. Musical Figures. Affects”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 262-70

2004 – *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indiana University Press

**Bukofzer, M. F.**

1983<sup>4</sup> – *Music in the Baroque Era*, London, Dent, 1947<sup>1</sup>

**Burkholder, J. P., Grout, D. J. e Palisca, C. V.**

2014<sup>9</sup> – *A History of Western Music*, New York & London, Norton, 1960<sup>1</sup>

**Busch, G.**

1998 – “Der österreichische Botschafter Gottfried van Swieten, der berliner Musikleben 1771-1777 und die Musik C. P. E. Bachs”, *Carl Philipp Emanuel Bach: Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle “Carl Philipp Emanuel Bach”*, Frankfurt (Oder), Konzerthalle “Carl Philipp Emanuel Bach”, 108-62

**Calado, I.**

2011 – *Interpretação dos Sinais de Ornamentação em Obras Seleccionadas de C. Ph. E. Bach: Sonatas Prussianas 1 e 2, Wq 48 (1742) e Sonata Para Viola da Gamba e Instrumento de Tecla, Wq 88 (1759)*, Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa

**Caplin, W. E.**

1998 – *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York / Oxford, Oxford University Press

**Caplin, W. E., Hepokoski, J. A. e Webster, J.**

2010 – *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, Leuven, Leuven University Press

**Carlson, M.**

1988 – “The Theatre as Civic Monument”, *Theatre Journal*, 40: 12-32

**Chantler, A.**

2003 – “The ‘Sturm und Drang’ Style Revisited”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 34: 17-31

**Chay, I.-S.**

1989 – *A Stylistic and Interpretative Analysis of Selected Keyboard Works of C. P. E. Bach*, Dissertação de Doutoramento, Columbia University

**Christensen, T.**

1995 – “Introduction”, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 3-24

2001<sup>2</sup> – “Alembert, Jean le Rond d’”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 1: 349-50

**Clark, S. L.**

2004<sup>2</sup> – Prefácio e Comentários de: C. Ph. E. Bach – *The Letters of C. P. E. Bach*, London, Oxford University Press, 1997<sup>1</sup>, vii-xii

**Clercx, S.**

1935 – “Carl Philipp Emanuel Bach”, *La Revue Musicale*, 16: 245-55

**Collins, M. e Seletsky, R. E.**

2001<sup>2</sup> – “Improvisation. The Baroque Period: Cadenzas”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 12: 110-1

**Cook, N.**

1992 – *A Guide to Musical Analysis*, London, J. M. Dent & Sons

2001 – “Analyzing Performance and Performing Analysis”, *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 239-61

2007 – *Music, Performance, Meaning, Selected Essays*, Aldershot, Ashgate

**Cowart, G. J.**

1984 – “Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Thought”, *Acta Musicologica*, 56: 180-221

**Crickmore, L.**

1958 – “C. P. E. Bach’s Harpsichord Concertos”, *Music & Letters*, 39: 227-41

**Czerny, C.**

1990 – “Rhythmic Flexibility”, *Authenticity in Performance: Eighteenth-century Case Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 181

**Daw, S.**

1985 – “Muzio Clementi as an Original Advocate, Collector and Performer, in Particular of J. S. Bach and D. Scarlatti”, *Bach, Haendel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, New York, Cambridge University Press, 61-74

**Deppert, H.**

1989 – “Carl Philipp Emanuel Bach und die Nachwelt”, *Musik und Kirche*, 59: 184-98

**Derr, E. R.**

1984 – “Beethoven’s Long-Term Memory of C. P. E. Bach’s Rondo in E-Flat, Wq 61/1 (1787), Manifest in the Variations in E-Flat for Piano, Opus 35 (1802)”, *The Musical Quarterly*, 70: 46-76

**Doderer, G.**

2002 – Apresentação de: Lodovico Giustini di Pistoia – *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 9-15

**Donahue, T.**

2005 – *A Guide to Musical Temperament*, Lanham, Scarecrow Press

2015 – *The Harpsichord Stringing Handbook*, Lanham, Rowman and Littlefield

**Donington, R.**

1963 – *The Interpretation of Early Music*, London, Faber and Faber

1965 – “Baroque Interpretation”, *Music & Letters*, 46: 381-2

1967 – “A Problem of Inequality”, *The Musical Quarterly*, 53: 503-23

1973 – *A Performer's Guide to Baroque Music*, London, Faber and Faber

1982 – *Baroque Music: Style and Performance: a Handbook*, New York, Norton

1989<sup>6</sup> – *The Interpretation of Early Music*, London, Faber & Faber, 1963<sup>1</sup>

2001<sup>2</sup> – “Diminution”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 7: 352

**Dowd, W.**

1984 – “The Surviving Instruments of the Blanchet Workshop”, *The Historical Harpsichord*, volume 1, Hillsdale, Pendragon Press

**Dowd, W. e Koster, J.**

2014<sup>2</sup> – “Harpsichord: 18<sup>th</sup> Century: France”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (5 vols.), London, MacMillan, 1984<sup>1</sup>, 2: 606-10

**Downs, Ph. G.**

1992 – *Classical Music, the Era of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Norton

**Drabkin, W.**

2001<sup>2</sup> – “Fortspinnung”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 9: 113

**Edler, A.**

1988 – “Carl Philipp Emanuel Bachs Wirken auf das Musikleben seiner Zeit”, *Carl Philipp Emanuel Bach: Musik und Literatur in Norddeutschland. Ausstellung zum 200. Todestag Bachs*, Heide – Holstein, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens, 20-35

**Eggebrecht, H. H.**

1955 – “Das Ausdrucks-Prinzip im Musikalischen Sturm und Drang”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 29: 323-49

**Engelke, B.**

1909 – “Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule”, *Riemann-Festschrift: Gesammelte Studien: Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*, Leipzig, Max Hesses Verlag, 456-72

**Fabian, D.**

2001 – “Authenticity and the Early Music Movement – A Historical Review”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 32: 153-67

**Fallows, D.**

2001<sup>2</sup> – “Metronome”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 16: 531-9

**Ferguson, H.**

1988<sup>2</sup> – *Keyboard Interpretation from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*, London, Oxford University Press, 1975<sup>1</sup>

**Ferris, D.**

2000 – “C. P. E. Bach and the Art of Strange Modulation”, *Music Theory Spectrum*, 22: 60-80

2006 – “Plates for Sale: C. P. E. Bach and the Story of *Die Kunst der Fuge*”, *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 202-20

**Fielden, T.**

1953 – “Tempo Rubato”, *Music & Letters*, 34: 150-2

**Fox, P. R. M.**

1983 – *Melodic Nonconstancy in the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach*, Dissertação de Doutorado, University of Cincinnati

1988 – “C. P. E. Bach’s Compositional Proofreading”, *The Musical Times*, 129: 651-5

**Franck, W.**

1949 – “Musicology and its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818)”, *The Musical Quarterly*, 35: 588-601

**Fritsch, P.**

2001<sup>2</sup> – “Silbermann. String Keyboard Instruments”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 23: 385-6

**Fubini, E.**

1973 – *Musica e Linguaggio nell'Estetica Contemporanea*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi

1986 – *Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Torino, EDT/Musica

1991<sup>2</sup> – *Gli Enciclopedisti e la Musica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1971<sup>1</sup>

1992<sup>2</sup> – *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Musica, 1976<sup>1</sup>

### **Fuller, D.**

1980 – “Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach by Frederick Neumann”, *Journal of the American Musicological Society*, 33: 394-402

1995 – “Ornamentation”, *Guide de la Musique Baroque*, Poitiers, Fayard, 587-611

2001<sup>2</sup> – “Registration. Harpsichord: Written Evidence”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 113-7

### **Gáinza, J. J. G.**

1992 – *Afinacion y Temperamento en la Musica Occidental*, Madrid, Alianza Música

### **Garden, G.**

2001<sup>2</sup> – “Diminution”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 7: 352

### **Gatty, R.**

1912 – “Tempo Rubato”, *The Musical Times*, 53: 160-2

### **Gefen, G.**

1993 – *Les Musiciens et la Franc-Maçonnerie*, Paris, Librairie Arthème Fayard

### **Gerhard, A.**

1995 – “Flowing and Expressive: Thomas Moore als Bearbeiter eines Rondos Carl Philipp Emmanuel Bachs”, *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, Tutzing, H. Schneider, 303-17

**Germann, S.**

1985 – “The Mietkes, the Margrave and Bach”, *Bach, Haendel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, New York, Cambridge University Press, 119-48

2002 – “Harpichord Decoration – A Conspectus”, *The Historical Harpsichord*, volume 4, Hillsdale, Pendragon Press, 1-214

**Good, E. M.**

2005 – “What did Cristofori call his invention?”, *Early Music*, 33: 95-7

**Gradenwitz, P.**

1937 – “Mid-18<sup>th</sup> Century Transformations of Style”, *Music & Letters*, 18: 265-75

**Grimm, H.**

1985 – “Freie und gezügelte Phantasie: zur Ästhetik einer Gattung des 18. Jahrhunderts und ihre Zurücknahme”, *Musik und Gesellschaft*, 35: 592-7

**Grout, D. J.**

1946 – “German Baroque Opera”, *The Musical Quarterly*, 32: 574-87

**Grout, D. J. e Palisca, C. V.**

1997<sup>2</sup> – *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva, 1988<sup>1</sup>

2001<sup>6</sup> – *A History of Western Music*, New York & London, Norton, 1960<sup>1</sup>

**Gustafson, B.**

2001<sup>2</sup> – “Reprise”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 198-9

**Hadden, J. C.**

1902 – *Joseph Haydn*, London, J. M. Dent and Company

**Hagedorn, V.**

1999 – “Der verschollene Bach: spektakulärer Notenfund in Kiew – muss die Musikgeschichte neu geschrieben werden?“, *Die Zeit*, 33: 36

**Hager, N. B.**

1978 – *Rhythm and Voice Leading as a Facet of Style: Keyboard Works of J. S. Bach, C. P. E. Bach and Mozart*, Dissertação de Doutorado, City University of New York

**Haimo, E.**

1988 – “Haydn’s Altered Reprise”, *Journal of Music Theory*, 32: 335-51

**Hall, D. E.**

1973 – “Objective Measurement of Goodness-of-fit for Tunings and Temperaments”, *Journal of Music Theory*, 17: 274-91

**Hansell, S. H.**

1968 – “The Cadence in 18<sup>th</sup> Century Recitative”, *The Musical Quarterly*, 54: 228-48

**Harding, R. E. M.**

1978<sup>2</sup> – *The Piano-Forte. Its History traced to the Great Exhibition of 1851*, Tenterden, Gresham Books, 1933<sup>1</sup>

**Harrison, B.**

1997 – *Haydn’s Keyboard Music: Studies in Performance Practice*, London, Oxford University Press

**Haynes, B.**

1995 – *Pitch Standards in the Baroque and Classical Periods*, Dissertação de Doutorado, University of Montreal

**Head, M. W.**

1995 – *Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach*, Dissertação de Doutorado, Yale University

**Heartz, D**

2001<sup>2</sup> – “Enlightenment”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 8: 250-2

**Heartz, D. e Brown, B. A.**

2001<sup>2</sup> – “Empfindsamkeit”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 8: 190-2

2001<sup>2</sup>a – “Galant”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 9: 430-2

2001<sup>2</sup>b – “Sturm und Drang”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 24: 631-3

**Heartz, D. e Cook, E.**

2001<sup>2</sup> – “Diderot, Denis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 7: 320-21

**Hefling, S. E.**

2001<sup>2</sup> – “Dotted rhythms”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 7: 515-8

**Heimes, K. F.**

1973 – “The Ternary Sonata Principle before 1742”, *Acta Musicologica*, 45: 222-48

**Helm, E. E.**

1966 – “Six Random Measures of C. P. E. Bach”, *Journal of Music Theory*, 10: 139-52

1972 – “The ‘Hamlet’ Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach’s Music”, *The Musical Quarterly*, 58: 277-98

1981 – “To Haydn from C. P. E. Bach: Non-tunes”, *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference*, New York, Norton, 382-5

1981a – “Remarks: Berlin”, *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference*, New York, Norton, 339-40

1989 – *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven, Yale University Press

**Hepokosky, J. e Darcy, W.**

2006 – *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press

**Hess, A. G.**

1953 – “The Transition from Harpsichord to Piano”, *The Galpin Society Journal*, 6: 75-94

**Hill, J. W.**

2005 – *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, W. W. Norton

**Hoffmann-Erbrecht, L.**

1957 – “Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753-1763”, *Musikforschung*, 10: 466-79

**Hoyt, P. A.**

2001<sup>2</sup> – “Rhetoric and Music. After 1750”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 272-3

**Howell, T.**

1992 – “Analysis and Performance: the Search for a Middleground”, *Companion to Contemporary Musical Thinking* (2 vols.), London, Routledge, 2: 692-714

**Hubbard, F.**

1992 – *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge, Harvard University Press

**Hudson, R.**

2001<sup>2</sup> – “Rubato”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 832-5

2004<sup>2</sup> – *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*, New York, Oxford University Press, 1994<sup>1</sup>

**Huray, P.**

1990 – *Authenticity in Performance: Eighteenth-century Case Studies*, Cambridge, Cambridge University Press

**Johnson, S. Ph.**

1979 – *Thematic and Tonal Structures in the First Movements of the Württemberg Sonatas of C. P. E. Bach*, Dissertação de Mestrado, Faculty of California State University

**Karp, C.**

1999 – “Pitch”, *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice – Music after 1600*, New York, W. W. Norton, 147-68

**Kassler, J. C.**

1972 – “Burney’s Sketch of a Plan for a Public Music School”, *The Musical Quarterly*, 58: 210-34

**Kellner, H. A. e Meyer, Ch.**

1994 – “Le Tempérament Inégal de Werckmeister / Bach et l’Alphabet Numérique de Henk Dieben”, *Revue de Musicologie*, 80: 283-98

**Kintzler, C.**

2001<sup>2</sup> – “Rousseau, Jean-Jacques”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.) London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 801-5

**Kirkpatrick, R.**

1976 – “C. P. E. Bach’s Versuch reconsidered”, *Early Music*, 4: 384-92

1981 – “On Playing the Clavichord”, *Early Music*, 9: 293-305

1983 – “Fifty Years of Harpsichord Playing”, *Early Music*, 11: 31-41

**Kirnberger, J. Ph.**

1979 – “The True Principles for the Practice of Harmony”, *Journal of Music Theory*, 23: 163-226

**Koch, H. Ch.**

1995 – “Introduction”, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 139-43

1995a – “The Aim and the Inner Nature of Compositions and above all, the Way in which they Arise. Music and Feeling”, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 144-57

1995b – “The Aim and the Inner Nature of Compositions and above all, the Way in which they Arise. The Primary Matter of Music: Melody and Harmony”, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 157-9

1995c – “The Aim and the Inner Nature of Compositions and above all, the Way in which they Arise. The Order of Composing”, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 159-60

**Kochevitsky, G. A.**

1996 – *Performing Bach's Keyboard Music*, New York, Pro/Am Music Resources

**Komlós, K.**

1995 – *Fortepianos and their Music: Germany, Austria and England, 1760-1800*, New York, Oxford University Press

**Kong, J. L.**

1986 – *A Comparison of the Technical and Interpretive Qualities of the Piano and Harpsichord, Accompanied by Performance Editions of the Chromatic Fantasy and Fugue (BWV 903) by Johann Sebastian Bach*, Dissertação de Doutorado, University of Oregon

**Kottick, E. L.**

2003 – *A History of the Harpsichord*, Bloomington, Indiana University Press

**Kramer, R.**

1985 – “The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism and Practice”, *Journal of the American Musicological Society*, 38: 551-92

2006 – “Diderot’s *Paradoxe* and C. P. E. Bach’s *Empfindungen*”, *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 6-24

**Kreitner, K.**

2001<sup>2</sup> – “Ornaments. Middle Ages and Renaissance”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.) London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 18: 708-9

**Krickeberg, D.**

1989 – “Beobachtungen zur Verwendung des Clavichords und anderer Instrumente im 18. Jahrhundert, besonders in Berlin”, *Fragen zur Aufführungspraxis und Interpretation von Werke Carl Philipp Emanuel Bachs – ein Beitrag zum 200. Todestag: Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 12. Juni 1988*, Michaelstein – Blankenburg, Kultur und Forschungsstätte, 65-8

**Krones, H.**

1990 – “Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des 18. Jahrhunderts”, *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 529-44

1998 – “Zur Carl Philipp Emanuel Bach im Wien des frühen 19. Jahrhunderts“, *Carl Philipp Emanuel Bach: Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle “Carl Philipp Emanuel Bach”*, Frankfurt (Oder), Konzerthalle “Carl Philipp Emanuel Bach”, 464-80

**Kubota, L.**

1986 – “Über die musikalische Empfindsamkeit“, *Musikforschung*, 39: 139-48

**Kurzwelly, A.**

1914 – “Neues über das Bachbildnis der Tomasschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs“, *Bach-Jahrbuch*, 11: 1-37

**Lee, D. A.**

1971 – “Christoph Nichelmann and the Early Clavier Concerto in Berlin“, *The Musical Quarterly*, 57: 636-55

**Leisinger, U.**

2001<sup>2</sup> – “Carl Philipp Emanuel Bach“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 2: 387-408

2006 – “C. P. E. Bach and C. C. Sturm: Sacred Song, Public Church Service and Private Devotion“, *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 116-48

**Libin, L.**

2003<sup>2</sup> – “The Instruments“, *Eighteenth-century Keyboard Music*, New York, Routledge, 1994<sup>1</sup>, 1-32

**Lindley, M.**

1980 – “Mersenne on Keyboard Tuning“, *Journal of Music Theory*, 24: 167-204

1985 – “J. S. Bach’s Tunings“, *The Musical Times*, 126: 721-26

1999 – “Tuning and Intonation”, *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice – Music after 1600*, New York, W. W. Norton, 169-85

2001<sup>2</sup> – “Temperaments”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 25: 248-68

2001<sup>2a</sup> – “Equal Temperament”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 8: 275-6

**Lindsley, W. T.**

2002 - *Conservative and Progressive Elements, and Vocal and Key Characteristics in the First Two Movements of C. P. E. Bach's Prussian Sonata N° 1 in F major, H. 24*, Dissertação de Mestrado, University of Louisville

**London, J.**

2001<sup>2</sup> – “Rhythm”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 277-309

**Longyear, R. M.**

1965 – “Musical Portraits in ‘Sturm und Drang’ Drama”, *Music & Letters*, 46: 39-49

1969 – “Binary Variants of Early Classic Sonata Form”, *Journal of Music Theory*, 13: 162-85

1971 – “The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form”, *Journal of Music Theory*, 15: 182-229

**MacArdle, D. W.**

1957 – “Beethoven and the Bach Family”, *Music & Letters*, 38: 353-8

**Malloch, W.**

1991 – “Bach and the French Overture”, *The Musical Quarterly*, 75: 174-97

**Marks, P. F.**

1972 – “The Rethorical Element in Musical *Sturm und Drang*: Christian Gottfried Krause’s *Von der musikalischen Poesie*”, *Music Review*, 33: 93-107

**Marques, H. O.**

1996<sup>2</sup> – *Dicionário de Termos Musicais*, Lisboa, Editorial Estampa, 1986<sup>1</sup>

**Martin, S.**

2002 – “The Case of Compensating Rubato”, *Journal of the Royal Music Association*, 127: 95-129

**Marx, H. J.**

1988 – “Carl Philipp Emanuel Bach – Ein Classiker der Tonkunst?”, *Musica*, 42: 528-37

**Mayer-Brown, H. e Sadie, S. (ed. Lit.)**

1999 – *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice – Music after 1600*, New York, W. W. Norton

**McPherson, R. A. et al.**

2007<sup>21</sup> – *Henry’s Clinical Diagnosis and Management by Laboratory Methods*, Philadelphia, Saunders Elsevier, 1908<sup>1</sup>

**Mekeel, J.**

1960 – “The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg”, *Journal of Music Theory*, 4: 169-93

**Melnikas, L.**

1989 – “Die Rezeption des musikalischen Erbes von Carl Philipp Emanuel Bach im Russland und in der Sowjetunion”, *Fragen zur Aufführungspraxis und Interpretation von Werke Carl Philipp Emanuel Bachs – ein Beitrag zum 200. Todestag: Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 12. Juni 1988. Teil III: Die Entwicklung des Doppel und Gruppenkonzertes im 18.*

*Jahrhundert bis zur Sinfonia Concertante*, Michaelstein – Blankenburg, Kultur und Forschungsstätte, 51-5

**Melton, J. H.**

2003 – *Absolutism and the Eighteenth-Century Origins of Compulsory Schooling in Prussia and Austria*, New York, Cambridge University Press

**Mendel, A.**

1955 – “On the Pitches in Use in Bach’s Time - II”, *The Musical Quarterly*, 41: 466-80

1998 – “Dietrich Ewald von Grothuss – C. P. E. Bach Korrespondent in Litauen”, *Carl Philipp Emanuel Bach: Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle “Carl Philipp Emanuel Bach” in Frankfurt (Oder)*, Frankfurt (Oder), Konzerthalle “Carl Philipp Emanuel Bach”, 438-42

**Meyer, L. B.**

1989 – *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia, University Pennsylvania Press

**Miller, L. E.**

1995 – “C. P. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon: Composition and Improvisation in late 18<sup>th</sup> Century Germany”, *Early Music*, 23: 65-81

**Mintz, D.**

1954 – “Some Aspects of the Revival of Bach”, *The Musical Quarterly*, 40: 201-21

**Mitchell, W. J.**

1949 – Introdução de: C. Ph. E. Bach (1753, 1762) - *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Part I (1753) and Part II (1762), New York, Norton, 1-23

**Monson, D. P.**

2001<sup>2</sup> – “Recitative: 1. Up to 1800 – ii Performance”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 1-3

**Montagu, J.**

1979 – *The World of Baroque & Classical Musical Instruments*, New York, The Overlook Press

1995 – “Instruments”, *Guide de la Musique Baroque*, Poitiers, Fayard, 521-34

2007 – *Origins and Development of Musical Instruments*, Lanham, Scarecrow Press

**Mozart, L.**

1948 – *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, London, Oxford University Press

**Neumann, F.**

1966 – “External Evidence and Uneven Notes”, *The Musical Quarterly*, 52: 448-64

1970 – “Ornament and Structure”, *The Musical Quarterly*, 56: 153-61

1977 – “Facts and Fiction about Overdotting”, *The Musical Quarterly*, 63: 155-85

1981 – “The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion”, *The Musical Quarterly*, 67: 305-47

1982 – *Essays in Performance Practice*, Rochester, University of Rochester Press

1983 – *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton, Princeton University Press

1993 – *Performing Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York, Schirmer Books

**Newman, A.**

1992 – “Inequality (Inégales): A New Point of View”, *The Musical Quarterly*, 76: 169-83

1995 – *Bach and the Baroque: European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J. S. Bach*, Mid Glamorgan – South Wales, Pendragon Press

**Newman, W. S.**

1965 – “Emanuel Bach’s Autobiography”, *The Musical Quarterly*, 51: 363-72

1983<sup>4</sup> – *The Sonata in the Baroque Era*, New York, W. W. Norton, 1963<sup>1</sup>

1983<sup>4</sup>a – *The Sonata in the Classic Era*, New York, W. W. Norton, 1963<sup>1</sup>

**Oleskiewicz, M.**

2000 – “The Flutes of Quantz: their Construction and Performing Practice”, *The Galpin Society Journal*, 53: 201-20.

**Ornoy, E.**

2002 – *Between Theory and Practice: Ideologies and Performance Conventions in Early Music Movement*, Dissertação de Doutoramento, The Hebrew University of Jerusalem

2006 – “Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances”, *Early Music*, 34: 233-47.

2007 – “An Empirical Study of Intonation in Performances of J. S. Bach’s Sarabandes: Temperament, Melodic Charge and Melodic Intonation”, *Orbis Musicae*, 14: 37-76

2008 – “Recording analysis of J. S. Bach’s G minor Adagio for Solo Violin”, *Journal of Music and Meaning*, 6: 2-14

**Ottenberg, H.**

1990 – “C. P. E. Bach im Spiegel der zeitgenössischen Musikpresse”, *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 159-73

1991<sup>2</sup> – “C. P. E. Bach and Carl Friedrich Zelter”, *C. P. E. Bach Studies*, London, Oxford University Press, 1988<sup>1</sup>, 185-216

1991<sup>3</sup> – *Carl Philipp Emanuel Bach*, London, Oxford University Press, 1982<sup>1</sup>

**Palisca, C. V.**

1981<sup>2</sup> – *Baroque Music*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1968<sup>1</sup>

**Palmer, K.**

2001 – *Ornamentation According to C. P. E. Bach and J. J. Quantz*, local n. n., Kris Palmer

**Pauly, R.**

1965 – *Music in the Classic Period*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall

**Persaud, T. V. N.**

1997 – *A History of Anatomy: the Post-Vesalian Era*, Springfield, Charles C. Thomas Publisher

**Pestelli, G.**

1986<sup>2</sup> – *Historia de la Musica (12 vols.): 7, La Epoca de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner Musica, 1977<sup>1</sup>

**Petty, W. C.**

1995 – *Compositional Techniques in the Keyboard Sonatas of Carl Phillip Emanuel Bach: Re-imagining the Foundations of a Musical Style*, Dissertação de Doutorado, Yale University

1999 – “Koch, Schenker and the Development Section of Sonata Forms by C. P. E. Bach”, *Music Theory Spectrum*, 21: 151-73

**Pilková, Z.**

1998 – “Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in den böhmischen Sammlungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts”, *Carl Philipp Emanuel Bach: Musik für Europa. Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 im Rahmen der 29.*

*Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle "Carl Philipp Emanuel Bach" in Frankfurt (Oder)*, Frankfurt (Oder), Konzerthalle "Carl Philipp Emanuel Bach", 425-31

**Plamenac, D.**

1949 – "New Light on the Last Years of Carl Philipp Emanuel Bach", *The Musical Quarterly*, 35: 565-87

**Plebuch, T.**

2006 – "Dark Fantasies and the Dawn of the Self: Gerstenberg's Monologues for C. P. E. Bach's C Minor Fantasia", *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 25-66

**Pohl, C. F.**

1970 – *Joseph Haydn*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel

**Poletti, P.**

2006 – "Temperament and Intonation in Ensemble Music of the Late 18<sup>th</sup> Century: Performance Problems Then and Now", *Music of the Past – Instruments and Imagination*, Bern, Peter Lang, 109-32

**Pollens, S.**

1995 – *The Early Pianoforte*, New York, Cambridge University Press

**Popinigis, D.**

1989 – "Die Rezeption des Schaffens C. P. E. Bachs in Gdansk in der zweiten Hälfte 18. Jahrhunderts", *Fragen zur Aufführungspraxis und Interpretation von Werke Carl Philipp Emanuel Bachs – ein Beitrag zum 200. Todestag: Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 12. Juni 1988. Teil III: Die Entwicklung des Doppel und Gruppenkonzertes im 18. Jahrhundert bis zur Sinfonia Concertante*, Michaelstein – Blankenburg, Kultur und Forschungsstätte, 57-8

**Powell, A. e Lasocki, D.**

1995 – “Bach and the Flute: the Players, the Instruments, the Music”, *Early Music*, 23: 9-29

**Powers, D.**

2002 – *C. P. E. Bach: a Guide to Research*, New York, Garland

**Praeger, F.**

1982 – “On the Fallacy of the Repetition of Parts in the Classical Form: 1”, *Proceedings of the Musical Association*, 9: 1-5

**Prout, E.**

1982 - “On the Fallacy of the Repetition of Parts in the Classical Form: 2”, *Proceedings of the Musical Association*, 9: 5-9

**Pulver, J.**

1912 – “Friedrich Wilhelm Marpurg”, *The Musical Times*, 53: 375-7

**Quantz, J. J.**

1963 – “Quantz on National Styles in Music”, *The Musical Quarterly*, 49: 163-87

1966 – *On Playing the Flute (1752)*, New York, Schirmer Books

**Rasch, R.**

1985 – “Does Well-Tempered Mean Equal-Tempered?”, *Bach, Haendel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, New York, Cambridge University Press, 293-310

**Ratner, L. G.**

1949 – “Harmonic Aspects of Classic Form”, *Journal of the American Musicological Society*, 2: 159-68

1956 – “Eighteenth-Century Theories of Musical Periodic Structures”, *The Musical Quarterly*, 42: 439-54

1980 – *Classic Music: Expression, Form and Style*, London, Schirmer Books

**Read, G.**

1965 – “Some Problems of Rhythmic Notation”, *Journal of Music Theory*, 9: 153-62

**Reilly, E. R.**

1963 – “Quantz on National Styles in Music”, *The Musical Quarterly*, 49: 163-87

1966 – Introdução e Prefácio de: J. J. Quantz – *On Playing the Flute* (1752), New York, Schirmer Books, ix-xxxiv

**Restle, K.**

1991 – *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers*, München, Editio Maris

**Richards, A.**

2006 – “Introduction”, *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1-5

2006a – “An Enduring Monument: C. P. E. Bach and the Sublime”, *C. P.E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 149-72

**Riley, M.**

2002 – “Civilizing the Savage: Johann Georg Sulzer and the Aesthetic Force of Music”, *Journal of the Royal Music Association*, 127: 1-22

**Ripin, E. M.**

1967 – “The Early Clavichord”, *The Musical Quarterly*, 53: 518-38

**Ripin, E. M. e Pollens, S.**

2001<sup>2</sup> – “Pianoforte. History of the instrument. Origins to 1750”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 19: 656-9

**Ripin, E. M. et al.**

2001<sup>2</sup> – “Clavichord. 18<sup>th</sup> Century Germany”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 6: 4-18

2001<sup>2a</sup> – “Harpsichord. 18<sup>th</sup> Century Germany and other European Countries”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 11: 30-5

2014<sup>2</sup> – “Clavichord”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (5 vols.), London, MacMillan, 1984<sup>1</sup>, 1: 584-94

2014<sup>2a</sup> – “Harpsichord. 18<sup>th</sup> Century: Germany”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (5 vols.), London, MacMillan, 1984<sup>1</sup>, 2: 612-14

2014<sup>2b</sup> – “Pianoforte. History of the instrument. Origins to 1750”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (5 vols.), London, MacMillan, 1984<sup>1</sup>, 4: 71-3

### **Rocha, E.**

2010 – *Manuel Rodrigues Coelho “Flores de Música”. Problemas de Interpretação*, Dissertação de Doutorado, Universidade de Aveiro

### **Rothgeb, J.**

1983 – “Thematic Content: a Schenkerian View”, *Aspects of Schenkerian Theory*, New Haven, Yale University Press, 39-60

### **Rosen, Ch.**

1987 – *Formas de Sonata*, Barcelona, Editorial Labor SA

1987<sup>2</sup> – *The Classical Style, Haydn, Beethoven, Mozart*, London, Faber and Faber, 1972<sup>1</sup>

1988<sup>2</sup> – *Sonatas Forms*, New York, W. W. Norton, 1980<sup>1</sup>

### **Rowen, R. H.**

1947 – “Some 18<sup>th</sup> Century Classifications of Musical Style”, *The Musical Quarterly*, 43: 90-101

### **Sadie, S.**

1963 – “18<sup>th</sup> Century Keyboard”, *The Musical Times*, 104: 503

1995 – “L’Idée d’Authenticité”, *Guide de la Musique Baroque*, Poitiers, Fayard, 613-31

1995a – “France. Dictionnaire Biographique. Paris et Versailles”, *Guide de la Musique Baroque*, Poitiers, Fayard, 159-214

### **Schering, A.**

1993 – “Carl Philipp Emanuel Bach und das redende Prinzip in der Musik”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Mainz, Schott, 389-406

### **Schott, H.**

1971 – *Playing the Harpsichord*, London, Faber and Faber

1985 – “From Harpsichord to Pianoforte: a Chronology and Commentary”, *Early Music*, 13: 28-38

1995 – “Styles Nationaux”, *Guide de la Musique Baroque*, Poitiers, Fayard, 575-85

### **Schott, H. (ed. Lit.)**

1983 – *The Historical Harpsichord*, volume 1, Hillsdale, Pendragon Press

1989 – *The Historical Harpsichord*, volume 2, Hillsdale, Pendragon Press

1989a – *The Historical Harpsichord*, volume 3, Hillsdale, Pendragon Press

2002 – *The Historical Harpsichord*, volume 4, Hillsdale, Pendragon Press

### **Schubart, Ch. F. e Schubart, L. A.**

1977 – *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, Reclam

### **Schulenberg, D. L.**

1982 – *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Dissertação de Doutorado, State University of New York at Stony Brook

1988 – “Performing C. P. E. Bach: Some Open Questions”, *Early Music*, 16: 542-51

2001<sup>2</sup> – “Ornaments. German Baroque“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 18: 726-33

2003<sup>2</sup> – “Carl Philipp Emanuel Bach“, *Eighteenth-century Keyboard Music*, New York, Routledge, 1994<sup>1</sup>, 191-229

2005 – Introdução de: C. Ph. E. Bach – “*Probestücke*“, “*Leichte*” and “*Damen*” *Sonatas*, Los Altos – California, The Packard Humanities Institute, xiii-xxi

2006<sup>2</sup> – *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York, Routledge, 1992<sup>1</sup>

2014 – *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Rochester, University of Rochester Press

### **Schünemann, G.**

1941 – *Die Singakademie zu Berlin 1771-1941*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag

### **Selfridge-Field, E.**

2005 – “The invention of the fortepiano as intellectual history”, *Early Music*, 33: 81-97

### **Sheldon, D. A.**

1975 – “The Galant Style Revisited and Re-Evaluated”, *Acta Musicologica*, 47: 240-70

### **Smyth, D.**

1993 – “Balanced Interruption and the Formal Repeat”, *Music Theory Spectrum*, 15: 76-88

### **Steglich, R.**

1915 – “Karl Philipp Emanuel Bach und der dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit”, *Bach-Jahrbuch*, 12: 39-145

1971 – Prefácio de: J. S. Bach – *Englische Suiten*, München, G. Henle Verlag, 3-4

### **Stephens, Ch.**

1982 - "On the Fallacy of the Repetition of Parts in the Classical Form: 3", *Proceedings of the Musical Association*, 9: 9

**Stevenson, R.**

1950 - "The Rivals - Hawkins, Burney and Boswell", *The Musical Quarterly*, 36: 67-82

**Stewart, M.**

1973 - "Playing Early Pianos - a Lost Tradition?", *Early Music*, 1: 93-5

**Stoljar, M. M.**

1985 - *Poetry and Song in Late Eighteenth Century Germany: a Study in the Musical 'Sturm und Drang'*, London, Croom Helm

**Sullivan, A.**

2005<sup>2</sup> - *The Seventh Dragon: the Riddle of Equal Temperament*, Bloomington, Unlimited Publishing, 1985<sup>1</sup>

**Sulzer, J. G.**

1995 - "Aesthetics Foundations", *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 25-7

1995a - "Creative Process", *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 28-33

**Sutcliffe, D.**

2003 - *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Style*, Cambridge, Cambridge University Press

**Taruskin, R.**

2010 - *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York, Oxford University Press

**Terry, M.**

1969 – “C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal, a Clarification“, *Journal of the American Musicological Society*, 22: 106-15

**Todd, R. L.**

1980 – “Joseph Haydn and the *Sturm und Drang*: a Re-evaluation”, *Music Review*, 41: 172-96

**Torre Franca, F.**

1918 – “La Fortuna di Ph. E. Bach nell’Ottocento”, *Rivista Musicale Italiana*, 25: 402-47

**Troeger, R.**

1987 – *Technique and Interpretation on the Harpsichord and Clavichord*, Bloomington, Indiana University Press

**Van der Meer, J. H.**

1978 – “Die klangfarbliche Identität der Klavierwerke Carl Philipp Emanuel Bachs”, *Medelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, A. F. D. Letterkunde*, 41:131-76

**Veihan, J. C.**

1979<sup>2</sup> – *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era: 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Paris, Alphonse Leduc, 1977<sup>1</sup>

**Verba, C.**

1993 – *Music and the French Enlightenment. Reconstruction of a Dialogue 1750-1764*, Oxford, Clarendon Press

**Wade, R. W.**

1988 – “Newly-found Works of C. P. E. Bach”, *Early Music*, 16: 523-32

**Wagner, G.**

1979 – “Motivgruppierung in der Expositionsgestaltung bei C. Ph. E. Bach und Beethoven: zur Kompositionsgeschichtlichen Kontinuität im 18. Jahrhundert“, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1978*, Berlin, 43-71

1999 – “Carl Philipp Emanuel Bach”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Kassel, Barenreiter, 1312-58

**Webber, G.**

1995 – “Europe du nord”, *Guide de la Musique Baroque*, Poitiers, Fayard, 219-32

**Werkmeister, W.**

1936 – *Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts*, Dissertação de Doutorado, Georg-August Universität Göttingen

**Westrup, J.**

2001<sup>2</sup> – “Recitative. Instrumental Recitative”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 21: 4-5

**Will, R.**

2006 – “Reason and Revelation in C. P. E. Bach’s Resurrection Oratorio”, *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 84-115

**Williams, P.**

1968 – “The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650-1750”, *The Musical Quarterly*, 54: 503-23

1999 – “Keyboards”, *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice – Music after 1600*, New York, W. W. Norton, 26-43

2004 – “Sound Practice”, *The Musical Times*, 145: 107-11

**Wolf, U.**

1995 – “Die Musikaliensammlung des wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Hess (1739-1804) und ihre Bachiana”, *Bach-Jahrbuch*, 81: 195-201

**Wollenberg, S.**

1988 – “Changing Views of C. P. E. Bach”, *Music & Letters*, 69: 461-4

**Wollny, P.**

1993 – “Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin”, *The Musical Quarterly*, 77: 651-88

2001<sup>2</sup> – “Levy (née Itzig), Sara”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, MacMillan, 1980<sup>1</sup>, 14: 615

2005 – Prefácio de: C. Ph. E. Bach – *Sei Concerti per il Cembalo Concertato*, Los Altos, California, The Packard Humanities Institute, ix-x

**Wotquenne, A.**

1905<sup>2</sup> – *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904<sup>1</sup>

**Wraight, D.**

2006 – “Recent Approaches in Understanding Cristofori’s Fortepiano”, *Early Music*, 34: 635-44

**Yearsley, D.**

2006 – “C. P. E. Bach and the Living Traditions of Learned Counterpoint”, *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 173-201

**Yeston, M.**

1975 – “Rubato and the Middleground”, *Journal of Music Theory*, 19: 286-301

**Youngren, W. H.**

1989 – “Ups and Downs: an Almost Great Composer and his Curious Place in History”,  
*Atlantic*, 263: 105-7

**Zahn, R.**

1991 – *Musikpflege in Hamburg um 1800: der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bach und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenckes*, Hamburg, Verlag Verein für Hamburgische Geschichte

## Fontes Musicais

### *Publicações anteriores a 1900*

#### **Bach, C. Ph. E.**

1742 – *Sei Sonate per Cembalo, che all' Augusta Maestà di Frederico II Rè di Prússia*  
*D. D. D. l'Autore*, Nuremberg, B. Schmid

1753 – *Achtzehn Probe-Stücke in sechs Sonaten*, Berlin, Christian Friedrich Henning

1772 – *Sei Concerti per il Cembalo Concertati*, Hamburg, C. Ph. E. Bach

1779 – *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*, Leipzig, Breitkopf

1895 – *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (6 volumes), Leipzig, Breitkopf und Härtel

#### **Bach, J. S.**

1860 – *Sechs Sonaten für Clavier und Violine*, Leipzig, Breitkopf und Härtel (on line, IMSLP, 28.03.2016)

#### **Couperin, F.**

1716 – *L'Art de Toucher le Clavecin*, Paris, F. Couperin (on line, IMSLP, 28.03.2016)

1717 – *Pièces de Clavecin*, vol. II, Paris, F. Couperin (on line, IMSLP, 28.03.2016)

#### **Graun, K. H. e Ramler, K. W.**

1760 – *Der Tod Jesu*, Leipzig, Breitkopf (on line, IMSLP, 28.03.2016)

#### **Mozart, W. A. e Schachtner, J. A.**

1881 – *Zaide*, Leipzig, Breitkopf und Härtel

#### **Rameau, J.-Ph.**

1736 – *Les Indes Galantes*, Paris, J.-Ph. Rameau (on line, IMSLP, 28.03.2016)

### ***Manuscritos***

#### **Bach, C. Ph. E.**

17?? – *Cadenzen von C. P. E. Bach*, Autógrafo disponível na Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> - Bruxelles

#### **Bach, J. S.**

17?? – *Das Wohltemperierte Klavier I und II*, (on line, IMSLP, 12.07.2011)

17?? – *Sechs Sonaten für Clavier und Violine* (on line, IMSLP, 28.03.2016)

#### **Haydn, J.**

1788 – *Sonata Hob. XVI:37*, Bernhard Zinck (copista) (on line, IMSLP, 28.03.2016)

### ***Publicações Posteriores a 1900***

#### **Bach, C. Ph. E.**

1988 – *Die Sechs Preußischen Sonaten für Klavier*, R. Steglich, Kassel, Bärenreiter

1989 – *Pièces Characteristiques*, C. Hogwood, New York, Oxford University Press

1992 – *Sechs Sonaten fürs Clavier mit Veränderten Reprisen*, fac-simile, J. Saint-Arroman, Courlay, J. M. Fuzeau

2005 – “Achtzhen Probe-Stücke in Sechs Sonaten”, “*Probestücke*”, “*Leichte*” and “*Damen*” *Sonatas*, D. Schulenberg, Los Altos, Califórnia, The Packard Humanities Institute

2005a – *Sei Concerti per il Cembalo Concertati*, D. A. Lee, Los Altos – Califórnia, The Packard Humanities Institute

**Bach, J. S.**

1971 – *Englische Suiten*, R. Steglich, München, G. Henle Verlag

1979 – *Sechs Partiten*, R. Steglich, München, G. Henle Verlag

1984 – *Französische Suiten*, R. Steglich, München, G. Henle Verlag

**Bach, W. F.**

1947 – *Sonata for Viola and Harpsichord (or Pianoforte)*, Y. Pessl, London, Oxford University Press

**Blasco de Nebra, M.**

1987 – *Seis Sonatas para Teclado de Manuel Blasco de Nebra*, M. I. C. Servan, Madrid, Sociedad Española de Musicología

**Böhm, G.**

1985 – *Sämtliche Werke für Klavier / Cembalo*, K. Beckmann, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel

**D'Anglebert, J.-H.**

1975 – *Pièces de Clavecin*, 2 volumes, K. Gilbert, Paris, Heugel

**Froberger, J. J.**

1979 – *Oeuvres Complètes pour Clavecin*, H. Schott, Paris, Heugel

**Händel, G. F.**

2000 – *Klavierwerke I, erste Sammlung von 1720, Die acht großen Suiten*, T. Best, Kassel, Bärenreiter

**Rameau, J.-Ph.**

2000 – *Pièces de Clavecin*, E. R. Jacobi, Kassel, Bärenreiter

**Scarlatti, D.**

1978 – *Domenico Scarlatti, Sonate per Clavicembalo*, 8 volumes publicados desde 1978 (estão previstos 10 volumes), E. Fadini, Milano, Ricordi

**Seixas, C.**

1965 – *80 Sonatas para Instrumentos de Tecla*, M. S. Kastner, Lisboa, Fundação Gulbenkian

**CD**

**Bach, C. Ph. E.**

1995 – *Prussian Sonatas*, Aline Zylberajch, editora Ligia Digital Lidi

1998 – *Prussian Sonatas*, Miklós Spányi, editora Bis

2001<sup>2</sup> – *Prussian Sonatas*, Anneke Uittenbosch, editora Etcetera, 1983<sup>1</sup>

2005<sup>3</sup> – *Prussian Sonatas*, Bob Van Asperan, editora Teldec, 1979<sup>1</sup>, 1992<sup>2</sup>

2008 – *The Prussian Sonatas*, Ana Marija Markovina, editora Genuin

**Bach, J. S.**

1974 – *Sonatas for Violin and Harpsichord*, Gustav Leonhardt e Sigiswald Kuijken, editora Harmonia Mundi

1985 – *Sonaten für Violine und Cembalo*, Reinhard Goebel e Robert Hill, editora Archive Produktion

2003<sup>2</sup> – *English Suites*, Gustav Leonhardt, editora Virgin Classics, 1985<sup>1</sup>

2003 – *English Suites*, Christophe Rousset, editora Ambroisie

## Anexo

### Gravação das Sonatas Prussianas de C. Ph. E. Bach por Isabel Calado

Sonata 1		
1. Poco Allegro		4:47
2. Andante		2:38
3. Vivace		2:26
Sonata 2		
4. Vivace		6:02
5. Adagio		3:43
6. Allegro Assai		2:29
Sonata 3		
7. Poco Allegro		5:57
8. Adagio		4:36
9. Presto		3:07
Sonata 4		
10. Allegro		7:23
11. Adagio		4:20
12. Presto		3:16
Sonata 5		
13. Poco Allegro		6:15
14. Andante		5:07
15. Allegro Assai		3:15
Sonata 6		
16. Allegro		5:11
17. Adagio		4:09
18. Allegro		4:20