



**Universidade de Brasília**

**Programa de Pós-Graduação em Música – Música em  
Contexto**

***A Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen:  
contextualização, análise e adaptação para cravo de  
cópia histórica.**

Pedro Ribeiro Cardoso

Orientador: Prof. Dr. Flávio Santos Pereira

Coorientador: Prof. Dr. Carlo Vinícius Rosa Arruda

Brasília

2019

**PEDRO RIBEIRO CARDOSO**

***A SUITE DE CLAVECIN* DE ALEX. VOORMOLEN:  
CONTEXTUALIZAÇÃO, ANÁLISE E ADAPTAÇÃO PARA  
CRAVO DE CÓPIA HISTÓRICA.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Programa de Pós-graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília. Área de concentração: Performance e Criação Musical

Linha de pesquisa: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical: linha A

**Orientador:** Prof. Dr. Flávio Santos Pereira

**Coorientador:** Prof. Dr. Carlo Vinícius Rosa Arruda

**BRASÍLIA  
2019**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RC268s      Ribeiro Cardoso, Pedro  
              A Suite de Clavecin de Alex. Voormolen: contextualização,  
              análise e adaptação para cravo de cópia histórica. / Pedro  
              Ribeiro Cardoso; orientador Flávio Santos Pereira. --  
              Brasília, 2019.  
              314 p.

              Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --  
              Universidade de Brasília, 2019.

              1. Cravo. 2. Suite. 3. Voormolen. 4. Interpretação  
              Musical. I. Santos Pereira, Flávio, orient. II. Título.

**PEDRO RIBEIRO CARDOSO**

***A SUITE DE CLAVECIN DE ALEX. VOORMOLEN:***  
**CONTEXTUALIZAÇÃO, ANÁLISE E ADAPTAÇÃO PARA**  
**CRAVO DE CÓPIA HISTÓRICA.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Programa de Pós-graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília. Área de concentração: Performance e Criação Musical. Linha de pesquisa: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical: linha A

**Orientador:** Prof. Dr. Flávio Santos Pereira

**Coorientador:** Prof. Dr. Carlo Vinícius Arruda

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Flávio Santos Pereira

Universidade de Brasília (UnB)

---

Prof. Dr. Carlo Vinícius Arruda

Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi (CEMRF)

---

Profa. Dra. Beatriz Carneiro Pavan

Instituto Federal de Goiás (IFG)

---

Profa. Dra. Helena Jank

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Aprovada em: \_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019



Aos cravistas dos séculos XX e XXI.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Leo, a minha mãe Ana, a minha avó Eugênia e ao meu avô Darcy por todo apoio, incentivo, amor e carinho desde sempre.

Ao meu orientador, Flávio Santos Pereira, por acreditar no meu potencial e me incentivar a fazer o mestrado. Obrigado pela orientação, atenção e dedicação durante esta jornada.

Ao meu coorientador, Carlo Arruda, pela amizade, generosidade, atenção e paciência sem as quais este trabalho dificilmente ganharia a dimensão e a profundidade que tomou.

Ao meu irmão, Tomás Cardoso, e ao meu amigo Pedro Gomes pela imprescindível ajuda na revisão e formatação desta dissertação.

Aos meus amigos e mestrandos Edgard Felipe, Ely Janoville, Rafael Bacellar e Thiago Gomes, pelas tardes e noites de discussão de ideias e produção acadêmica intensa.

Aos professores Cecilia Aprigliano, Fernando Lopes e Karla Dias que tanto me ensinaram, ajudaram e incentivaram ao longo de todos esses anos.

Ao professor Marcelo Fagerlande, por seu papel central, juntamente aos cravistas Clara Albuquerque e Eduardo Antonello, na minha formação cravística, ao organizarem e promoverem a “Semana do Cravo da UFRJ”.

Aos músicos e amigos Átila de Paula, Diogo Queiroz, Fernando Almeida, Gilberto Gauche, Jaime Ninice, Kino Lopes, Ladson de Matos, Raquel Chiarelli, Rodrigo Hoffman e Vinícius Passos, pela amizade e inspiração.

Ao Lucio Hossaka, pelo incentivo, companheirismo, carinho e paciência durante a elaboração desta dissertação.

Agradeço especialmente a minha professora, Ana Cecília Tavares, a quem devo grande parte da minha formação no cravo, por todo ensinamento, inspiração e carinho ao longo de todos esses anos.

“All the good music has already been written by  
people with wigs and stuff.”

Frank Zappa

## RESUMO/ABSTRACT:

Alexander Voormolen (1895-1980), compositor holandês relativamente desconhecido, escreveu em 1921 a sua *Suite de Clavecin*, para piano. Nesta dissertação, busca-se investigar a tradição na qual se insere a obra, bem como o pioneirismo de Voormolen em um cenário de “renascimento” do cravo e de redescoberta do seu repertório. Propõe-se possibilidades na adaptação da *Suite de Clavecin*, de escrita tipicamente pianística, para execução em cravo de cópia histórica. Para tanto, faz-se uma análise formal e harmônica, balizando aspectos históricos do gênero *suite* e dos movimentos da *Suite de Clavecin*. Situa-se, assim, a obra na tradição francesa do início do século XX, ao mesmo tempo em que se contextualiza a sua inspiração no repertório para teclas dos séculos XVII e XVIII. Expõe-se a busca de Voormolen – paralela à de seu mentor Maurice Ravel (1875-1937) na peça *Le tombeau de Couperin* (1918) – por sintetizar linguagens musicais antigas e modernas, indo em direção a um estilo composicional de orientação francesa.

Palavras-chave: Cravo; Suite; Voormolen; Interpretação musical; Adaptação.

## ABSTRACT

In 1921, Alexander Voormolen (1895-1980), a relatively unknown Dutch composer, wrote his *Suite de Clavecin* for piano. This dissertation seeks to investigate the tradition in which the work inserts itself, as well as the pioneering spirit of Voormolen in the context of the harpsichord's revival and rediscovery of its repertoire, proposing possibilities in the adaptation of the piece, of typically pianistic writing, to be played on a 'historic replica' harpsichord. For this purpose, a formal and harmonic analysis is made, highlighting historical aspects of the *suite* genre and the movements of the *Suite de Clavecin*. This work situates the *Suite de Clavecin* within the French tradition of the early twentieth century while contextualizing its inspiration in the keyboard repertoire of the seventeenth and eighteenth centuries. This exposes Voormolen's quest – parallel to his mentor's, Maurice Ravel (1875-1937), in *Le tombeau de Couperin* (1918) – to synthesize ancient and modern musical languages, moving towards a French-oriented compositional style.

Keywords: Harpsichord; Suite; Voormolen; Musical Interpretation; Adaptation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Cravo Pleyel <i>Grand Modèle de Concert</i> . 1927.....	17
Figura 02. Réplica de uma espineta de 1637, de Girolamo Zenti.....	23
Figura 03. Representação mais antiga do cravo. Alemanha, 1425.....	26
Figura 04. Réplica do modelo de Pascal Taskin de 1769.....	30
Figura 05. Frontispício da primeira edição do Concerto Italiano, BWV 971.....	44
Figura 06. Melodia principal ( <i>forte</i> ) e acompanhamento ( <i>piano</i> ). .....	45
Figura 07. Efeito de <i>solo (piano)</i> e <i>tutti (forte)</i> . .....	45
Figura 08. Efeito de eco. ....	46
Figura 09. Fotografia de Alex. Voormolen, por Godfried de Groot, 19–. ....	72
Figura 10. <i>Dance for Harpsichord</i> , dedicado para a cravista Woodhouse. ....	83
Figura 11. Exemplo da orientação francesa na <i>Suite de Clavecin</i> . ....	87
Figura 12. Edição de Giuseppe Buonamici da sonata K. 446.....	96
Figura 13. : Transcrição livre de Ignaz Friedman da sonata K. 446 .....	96
Figura 14. Edição <i>Urtext</i> feita por Kenneth Gilbert da sonata K. 446. ....	96
Figura 15. Edição <i>Urtext</i> feita por Pierre Gouin da sonata K. 446.....	97
Figura 16. <i>Siciliéne</i> , do <i>Sixième Concert. Les goût-réunis</i> . ....	98
Figura 17. <i>Sicilienne</i> de Voormolen. <i>Suite de Clavecin</i> . ....	98
Figura 18. Retrato de Lucie, por Jan Toorop, 1905.....	107
Figura 19. <i>Overture I</i> , do <i>Six Overtures</i> , TWV 32: 5-10, c.1-7.....	111
Figura 20. <i>Overture I</i> , de Telemann, c.16-18 .....	112
Figura 21. <i>Overture I</i> , de Telemann, c.19-29. ....	112
Figura 22. <i>Overture I</i> , de Telemann, c.75-84. ....	113
Figura 23. Seção menor ‘a’, da seção A. <i>Overture</i> , c.1-4.....	116
Figura 24. Sinal gráfico do ornamento <i>cadence</i> . ....	116
Figura 25. Ocorrência do grupeto na peça <i>Sonatina pro Clavicembalo</i> . ....	117
Figura 26. Figuração anacrústica de três notas na <i>allemande</i> . ....	118
Figura 27. Figuração de três notas incorporada na estrutura rítmica. ....	119
Figura 28. Seção menor ‘b’, da seção A. <i>Overture</i> , c.5-8.....	120
Figura 29. Seção menor ‘b <sup>1</sup> ’, da seção A. <i>Overture</i> , c.13-16. ....	120
Figura 30. Seção menor ‘c’, da seção B. <i>Overture</i> , c.17-20.....	121
Figura 31. Seções menores ‘d’ e ‘d <sup>1</sup> ’. <i>Overture</i> , c.21-24 e c.29-32.....	122
Figura 32. Seção A <sup>1</sup> . <i>Overture</i> , c.33-40.....	123

Figura 33. Exemplo de ritmos característicos da <i>gigue</i> francesa.....	127
Figura 34. Exemplo de anacruses características da <i>gigue</i> francesa. ....	127
Figura 35. <i>Gigue</i> francesa em ‘3’, com entradas imitativas. ....	128
Figura 36. <i>Gigue</i> francesa em Sol menor. ....	128
Figura 37. Figurações mais comuns da <i>giga</i> italiana.....	129
Figura 38. Exemplo de <i>giga</i> italiana.....	130
Figura 39. Figurações mais comuns na <i>gigues</i> de J. S. Bach. ....	130
Figura 40. Exemplo de uma <i>Giga</i> italiana de J. S. Bach. ....	131
Figura 41. Exemplo da diversidade de golpes de arco na <i>gigue</i> .....	132
Figura 42. Articulações na <i>gigue Le Moucheron</i> .....	133
Figura 43. Seções A, A <sup>1</sup> e A <sup>2</sup> . <i>Gigue</i> , c.1-8; c.12-24; c.65-72. ....	137
Figura 44. Uso do <i>laissez vibrer</i> no <i>Le tombeau de Couperin</i> . ....	138
Figura 45. Seções B, B <sup>1</sup> . <i>Gigue</i> , c.9-16; c.57-64. ....	139
Figura 46. Seções C, C <sup>1</sup> . <i>Gigue</i> , c.25-32; c.73-80. ....	140
Figura 47. Seções D, D <sup>1</sup> . <i>Gigue</i> , c.33-40; c.49-56.....	141
Figura 48. Seções E, E <sup>1</sup> . <i>Gigue</i> , c.41-48; c.81-88. ....	142
Figura 49. Seções F, F <sup>1</sup> . <i>Gigue</i> , c.89-96; c.97-104.....	143
Figura 50. Seção G. <i>Gigue</i> , c.105-112.....	144
Figura 51. Seções H, H <sup>1</sup> . <i>Gigue</i> , c.113-120; c.121-128.....	145
Figura 52. Seção I. <i>Gigue</i> , c.129-136. ....	146
Figura 53. Seção J. <i>Gigue</i> , c.137-144.....	146
Figura 54. Exemplo das figurações mais comuns nas <i>siciliennes</i> . ....	154
Figura 55. <i>Siciliana</i> da Sonata para flauta e cravo <i>obbligato</i> , c.1-3.....	154
Figura 56. <i>Siciliéne</i> , do <i>Septième Concerti</i> , c.1-2. ....	155
Figura 57. Seção A. <i>Sicilienne</i> , c.1-4.....	159
Figura 58. Seção A. <i>Sicilienne</i> , c.5-7; c.8/9.....	160
Figura 59. Seção B. <i>Sicilienne</i> , c.10-13.....	161
Figura 60. Seção B. <i>Sicilienne</i> , c.14-17.....	162
Figura 61. Seção A <sup>1</sup> . <i>Sicilienne</i> , c.18-25. ....	163
Figura 62. Seção b <sup>1</sup> . <i>Sicilienne</i> , c.26-29. ....	164
Figura 63. Seção a <sup>2</sup> . <i>Sicilienne</i> , c.30-33. ....	165
Figura 64. Cadência arcaica na <i>Forlane</i> do <i>Le tombeau de Couperin</i> . ....	166
Figura 65. <i>Toccata Prima, Toccate e partite d’involatura, Libro 2</i> . ....	171
Figura 66. <i>Prelude (a l’imitation de Mr. Froberger)</i> . ....	172
Figura 67. <i>Toccata</i> para órgão de J. S. Bach. ....	174

Figura 68. Seção menor ‘a’, da seção A. <i>Toccatina</i> , c.1-2. ....	180
Figura 69. Seção menor ‘b’, da seção A. <i>Toccatina</i> , c.3-4. ....	181
Figura 70. Seção menor ‘c’, da seção A. <i>Toccatina</i> , c.5-6. ....	182
Figura 71. Seção menor ‘a <sup>t</sup> ’, da seção A. <i>Toccatina</i> , c.7. ....	182
Figura 72. Seções menores ‘d’ e ‘d’ <sup>1</sup> ’, das seções A’ e A <sup>1</sup> . <i>Toccatina</i> , c.14-15/30-31. ....	184
Figura 73. Seção menor ‘e’, da seção B’. <i>Toccatina</i> , c.16-19. ....	185
Figura 74. Seção menor ‘f’, da seção B’. <i>Toccatina</i> , c.20-21. ....	186
Figura 75. Seção menor ‘g’, da seção B’. <i>Toccatina</i> , c.22-25. ....	188
Figura 76. Seções menores ‘a <sup>1</sup> ’ e ‘b <sup>1</sup> ’, da seção A <sup>1</sup> . <i>Toccatina</i> , c.26-29. ....	189
Figura 77. Seção menor ‘h’, da seção C. <i>Toccatina</i> , c.42-45. ....	190
Figura 78. Seção menor ‘i’, da seção C. <i>Toccatina</i> , c.46-49. ....	191
Figura 79. Seção menor ‘j’, da seção D. <i>Toccatina</i> , c.50-51. ....	192
Figura 80. Seção menor ‘k’, da seção D. <i>Toccatina</i> , c.52-54. ....	193
Figura 81. <i>Ouverture</i> , c.1-2. ....	197
Figura 82. Os dois únicos acordes arpejados indicados na <i>Ouverture</i> , c.8. ....	199
Figura 83. Os dois primeiros compassos da seção B. <i>Ouverture</i> , c.17-18. ....	202
Figura 84. Antecipação escrita como <i>acciaccatura</i> . <i>Ouverture</i> , c.5-6. ....	204
Figura 85. Omissão das ligaduras na reexposição da seção A. ....	207
Figura 86. Articulação em <i>legato</i> . <i>Gigue</i> , c.25-28. ....	208
Figura 87. Seção sem indicação de <i>staccato</i> ou ligadura. <i>Gigue</i> , c.41-48. ....	209
Figura 88. Articulação específica às seções F e F <sup>1</sup> . <i>Gigue</i> , c.89-92. ....	209
Figura 89. Exemplo hipotético de adaptação da articulação. <i>Gigue</i> , c.15-16. ....	210
Figura 90. Exemplo hipotético de adaptação da articulação. <i>Gigue</i> , c.19-23. ....	211
Figura 91. Exemplo de dinâmicas adaptáveis. <i>Gigue</i> , c.129-130. ....	213
Figura 92. Diminuendo de 7 compassos e dinâmica <i>f</i> . <i>Gigue</i> , c.25-32. ....	214
Figura 93. Construção da textura para o acorde final. <i>Gigue</i> , c.142-144. ....	214
Figura 94. Potenciais primeiros pontos de arpejo. <i>Gigue</i> , c.1-4. ....	216
Figura 95. Necessidade do uso do <i>plaqué</i> . <i>Gigue</i> , c.1-4. ....	217
Figura 96. Exemplo de indicação de arpejo. <i>Gigue</i> , c.40. ....	218
Figura 97. Outro possível ponto de arpejo. <i>Gigue</i> , c.89-90. ....	218
Figura 98. Acorde final da <i>Gigue</i> , c.144. ....	219
Figura 99. Exemplos de ligadura a cada três colcheias. <i>Sicilienne</i> , c.1-2. ....	227
Figura 100. Ligaduras não tão funcionais no cravo. <i>Sicilienne</i> , c.3-5. ....	227
Figura 101. Ligadura ao tempo forte e articulação. <i>Sicilienne</i> , c.17-18. ....	228



Figura 102. Destaque para o ritmo alterado. <i>Sicilienne</i> , c.30. ....	229
Figura 103. Indicação e possíveis pontos de arpejo. <i>Sicilienne</i> , c.5-7.....	230
Figura 104. Indicação <i>marqué</i> , acentos e <i>tenuto</i> . <i>Sicilienne</i> , c.26-27.....	231
Figura 105. Único ornamento escrito na peça. <i>Sicilienne</i> , c.33.....	233
Figura 106. Possível ponto de ornamentação. <i>Sicilienne</i> , c.4.....	235
Figura 107. Ligaduras internas. <i>Toccatina</i> , c.1. ....	239
Figura 108. Ligaduras de dois tempos. <i>Toccatina</i> , c.5-6.....	239
Figura 109. Exemplos de ligaduras de dois tempos. <i>Toccatina</i> , c.22-23. ....	241
Figura 110. Exemplos de <i>laissez vibrer</i> . <i>Toccatina</i> , c.26-27.....	243
Figura 111. <i>Laissez vibrer</i> e cruzamento de mãos. <i>Toccatina</i> , c.3.....	244
Figura 112. Sugestão de utilização dos manuais. <i>Toccatina</i> , c.42. ....	247
Figura 113. Sugestão de modificação no arpejo. <i>Toccatina</i> , c.42. ....	247
Figura 114. Figuração acéfala de sete fusas, das Variações Goldberg, BWV 988.....	248
Figura 115. Destaque para o uso da polirritmia. <i>Toccatina</i> , c.14.....	252
Figura 116. Destaque para a densidade da textura. <i>Toccatina</i> , c.36-37. ....	254
Figura 117. Nota mais aguda da <i>Suite de Clavecin</i> . <i>Toccatina</i> , c.53. ....	255

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01. Formulação de títulos por períodos, em porcentagem, do repertório para teclas na Inglaterra, de 1750 a 1800. ....	37
Quadro 02. Peças de compositores brasileiros dos séculos XX e XXI inspiradas pelo antigo gênero da <i>suite</i> e similares, para formação de cravo solo ou em conjunto. ....	68
Quadro 03. Algumas ocorrências do gênero da <i>Sicilienne</i> nos séculos XIX e XX. ..	100
Quadro 04. Comparativo entre a <i>suite</i> ‘clássica’ e a <i>Suite</i> de Voormolen. ....	104
Quadro 05. Seções da <i>Ouverture</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen. ....	115
Quadro 06. Seções da <i>Gigue</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen, agrupadas pela similaridade das figurações. ....	136
Quadro 07. Seções da <i>Sicilienne</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen. ....	157
Quadro 08. Lista das <i>toccatinas</i> disponibilizadas pelo site IMSLP. ....	176
Quadro 09. Seções da <i>Toccatina</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen. ....	178
Quadro 10. Caráter e possibilidades de registração, por seções da <i>Ouverture</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen. ....	203
Quadro 11. Dinâmicas e possível registração por seções da <i>Gigue</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen. ....	221
Quadro 12. Possibilidades de registração pensadas por seções da <i>Sicilienne</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen. ....	237
Quadro 13. Possibilidades de registração e indicações de dinâmica por seções da <i>Toccatina</i> , da <i>Suite de Clavecin</i> de Alex. Voormolen. ....	249

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PROBLEMATIZAÇÃO	3
OBJETIVOS	4
JUSTIFICATIVA	4
METODOLOGIA	4
1. REFERENCIAL TEÓRICO	7
1.1 ADAPTAÇÃO	7
1.2 A QUESTÃO DO INSTRUMENTO	15
1.3 EM BUSCA DE UM MODELO DE CRAVO DE CÓPIA HISTÓRICA	25
1.4 NOTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E PAPEL DO INTÉRPRETE	34
1.5 RECURSOS EXPRESSIVOS CRAVÍSTICOS	40
2. O GÊNERO DA <i>SUITE</i>	50
2.1 INTRODUÇÃO	50
2.2 OS FATORES DE UNIDADE EM UMA <i>SUITE</i>	52
2.3 SOBRE A <i>SUITE</i> “CLÁSSICA”	57
2.4 A <i>SUITE</i> NOS SÉCULOS XIX E XX	63
3. ALEX. VOORMOLEN E A <i>SUITE DE CLAVECIN</i>	71
3.1 ALEX. VOORMOLEN	71
3.2 O “DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO HOLANDÊS”	73
3.2.1 TRADUÇÃO DO “DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO HOLANDÊS”	73
3.3 COMENTÁRIOS E CONTEXTUALIZAÇÃO	77
4 A <i>SUITE DE CLAVECIN</i> DE ALEX. VOORMOLEN	87
4.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS:	87
4.1.1 A ORIENTAÇÃO FRANCESA	87
4.1.2 ESTILO NEOCLÁSSICO	88
4.1.3 TIPO E ORDENAMENTO DA <i>SUITE DE CLAVECIN</i>	91
4.1.4 DIÁLOGOS COM A <i>SUITE</i> “CLÁSSICA”	103
4.2 OUVERTURE	108
4.2.1 A <i>OUVERTURE</i> FRANCESA	108
4.2.2 A <i>OUVERTURE</i> DE VOORMOLEN	114
4.3 <i>GIGUE</i>	124
4.3.1 A <i>GIGUE</i> TRADICIONAL	124
4.3.2 A <i>GIGUE</i> DE VOORMOLEN	134
4.4 SICILIENNE	147

4.4.1	A <i>SICILIENNE</i> TRADICIONAL	147
4.4.2	A <i>SICILIENNE</i> DE VOORMOLEN	156
4.5	TOCCATA	168
4.5.1	A <i>TOCCATA</i> TRADICIONAL	168
4.5.2	A <i>TOCCATINA</i> DE VOORMOLEN	175
5	ADAPTAÇÃO DA <i>SUITE DE CLAVECIN</i>	195
5.1	<i>OUVERTURE</i>	195
5.1.1	LIGADURAS E ARTICULAÇÃO	195
5.1.2	ORNAMENTO E ARPEJO	198
5.1.3	REGISTRAÇÃO	200
5.1.4	OUTROS COMENTÁRIOS	203
5.2	<i>GIGUE</i>	205
5.2.1	ARTICULAÇÃO E LIGADURAS	205
5.2.2	<i>CRESCENDO</i> E <i>DIMINUENDO</i>	212
5.2.3	ARPEJOS	215
5.2.4	REGISTRAÇÃO	219
5.2.5	INDICAÇÃO DE ANDAMENTO, CARÁTER E BPM	222
5.3	<i>SICILIENNE</i>	224
5.3.1	ANDAMENTO, CARÁTER E BPM	224
5.3.2	LIGADURAS, ARTICULAÇÕES E ARPEJOS	226
5.3.3	ORNAMENTAÇÃO	231
5.3.4	REGISTRAÇÃO	235
5.4	<i>TOCCATINA</i>	238
5.4.1	LIGADURAS E ARTICULAÇÃO	238
5.4.2	<i>LAISSEZ VIBRER</i> E CRUZAMENTO DE MÃOS	242
5.4.3	REGISTRAÇÃO	245
5.4.4	ANDAMENTO, FACILIDADE DE DEDILHADO E TESSITURA	251
6.	CONCLUSÃO	256
7.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	267
8.	ANEXOS	281
	ANEXO I	281
	ANEXO II	294

## INTRODUÇÃO

Ingressei no curso básico de cravo da Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) em 2009, sob orientação da cravista Ana Cecília Tavares, com quem eu estudei até a minha formatura no curso técnico em 2016. Nesse meio tempo, graduei-me como bacharel no curso de Composição Musical pela Universidade de Brasília (UnB), onde, sob orientação dos professores Sérgio Nogueira e Flávio Santos Pereira, meu interesse por composição, análise e música do século XX se tornou ainda mais forte. Foi nesse contexto que descobri a *Suite de Clavecin*, que se revelaria um rico objeto de estudo, interessante em tantos níveis, tanto tecnicamente, para se interpretá-la, quanto composicional, analítico e histórico.

A *Suite de Clavecin*, escrita em 1921 pelo compositor holandês Alexander Voormolen, não é uma peça tão conhecida pelos instrumentistas dedicados ao cravo histórico quanto por aqueles dedicados ao repertório para cravo das primeiras décadas do século XX. A peça chamou a minha atenção a primeira vez há alguns anos quando a ouvi, por acaso, na interpretação da cravista holandesa Annelie de Man publicada em um CD de peças para cravo dos séculos XX e XXI pertencente à coletânea *Ladder of Scape*. A *Suite de Clavecin* se destaca por combinar a forma da *suite* antiga de danças dos séculos XVII e XVIII com uma linguagem fortemente orientada por compositores franceses do início do século XX, como Ravel e Debussy. Explorar a exuberância harmônica e as interessantes estruturas inspiradas nas formas antigas que eu já estudava enquanto cravista, assim como o desafio técnico de tocar uma peça em uma linguagem harmônica antigo ao qual estava acostumado, me inspiraram a estudar essa peça como minha pesquisa de mestrado.

De fato, a *Suite de Clavecin*, com sua posição histórica peculiar – escrita no começo do século XX – oferece muitas possibilidades de abordagens para estudos mais profundos. É considerada a primeira peça holandesa para cravo do século XX, tendo sido escrita antes de algumas peças consideradas pioneiras para o instrumento, como *El retablo de maese Pedro*, de 1923, de Manuel de Falla, por exemplo. A essa época, a palavra “cravo” podia se referir ao “cravo industrial”, produzido por firmas de construção de piano para “aprimorar” o cravo histórico, fato que gera uma problemática sobre a instrumentação e a interpretação de muitas das composições para cravo escritas no

período. Qual o tipo de cravo estava no imaginário de Voormolen quando ele escreveu essa peça? O fato de que a partitura foi editada para piano, logo contendo muitas marcações pianísticas, assim como alguns outros elementos que, a princípio, não são próprios ao cravo, demanda que o intérprete faça escolhas e adapte a peça para que a *suite* para cravo se torne, a bem dizer, mais cravística. Para mim, esse complexo panorama, aliado à vontade de conhecer mais sobre o instrumento, sua história, repertório, assim como o desejo de aprimorar os estudos teóricos e práticos foram motivos que me inspiraram a escolher a *Suite de Clavecin*, de Alex. Voormolen, como tópico de pesquisa.

Dado esse panorama, pretendo, com este trabalho, explorar tais questões partindo, por um lado, do referencial teórico que embasa esta dissertação – relativo aos principais objetos e conceitos trabalhados, como *adaptação*, *cravo industrial*, *cravo de cópia histórica*, *recursos expressivos cravísticos* e o papel da notação e do intérprete, por exemplo –, e partindo, por outro, da minha experiência enquanto compositor, cravista e intérprete do repertório dos séculos XVII e XVIII, mediada também pelo processo de elaboração e pesquisa deste trabalho. Neste sentido, pretendo, com esta dissertação, investigar o conceito de adaptação; discutir questões relacionadas à instrumentação da peça, assim como as implicações que a escolha de um outro instrumento pode trazer ao ato de compor; trazer à tona aspectos relevantes relacionados à interpretação e à notação a partir de novas visões musicológicas do tema; introduzir, discutir e referenciar os recursos expressivos cravísticos; discutir a história do gênero da *suite*, a fim de entender como a *Suite de Clavecin* dialoga com o gênero cravístico; analisar, por fim, os movimentos da peça de Voormolen, discutindo e propondo possibilidades na adaptação da peça para cravo de cópia histórica.

## PROBLEMATIZAÇÃO

No prefácio da *Suite de Clavecin*, escrita para piano, Alex. Voormolen traz a seguinte advertência: “esta peça pode ser tocada, mesmo com um sentimento de preferência, tanto no cravo quanto na espineta”<sup>1</sup> <sup>2</sup>. Sabendo que o tipo de cravo em voga no momento da composição dessa peça era o cravo industrial<sup>3</sup>, questionamos: qual tipo de cravo Voormolen tinha em mente à época em que a peça foi escrita? Qual a implicação da escolha do instrumento para a interpretação da peça? De que forma a escolha do instrumento pode ter moldado a própria composição?

Tendo escolhido o cravo histórico para a interpretação da peça, como adaptá-la? Como fazer a *Suite de Clavecin* soar, nesse instrumento, de forma expressiva? Afinal, quais são os recursos expressivos do cravo histórico? De que forma é possível aproveitar as marcações *pianísticas* escritas na partitura na adaptação? O que deve ser considerado e o que é pertinente para a execução de uma peça ao cravo? Quais são os limites entre um cravo industrial, uma espineta, um cravo de cópia histórica e um piano?

Uma vez que essa peça se inspira no gênero da *suite* de danças, de que forma aproveitar os elementos estilísticos históricos da *suite* na adaptação e na interpretação da obra? O que caracteriza a típica *suite* para cravo e em que medida Voormolen se ateu às ordens, títulos e formas das *suites* históricas para esse instrumento? Quais dessas características aparecem na composição de Voormolen? De que forma, enfim, que a *Suite de Clavecin* dialoga com o gênero da *suite*?

Em relação aos aspectos históricos, quais são os prováveis motivos para que Alex. Voormolen tenha considerado a espineta como um possível instrumento para a realização da peça? Quais foram possivelmente as inspirações desse compositor e por que, no século

---

<sup>1</sup> Cette petite Suite retrospective peut être tout aussi bien jouée, même avec un sentiment de preference, sur clavecin ou espinette.

<sup>2</sup> Para esta dissertação, todas as traduções serão realizadas pelo autor do trabalho, dispensando a expressão “tradução nossa” a cada nova citação direta. No caso da utilização de textos já traduzidos, os referidos tradutores constarão nas referências bibliográficas.

<sup>3</sup> O cravo industrial, também conhecido como cravo moderno ou cravo contemporâneo, é um tipo de instrumento musical produzido por algumas fábricas de piano no final do século XIX, como as firmas Pleyel e Erard. Com o intuito de “modernizar” o cravo histórico, algumas características presentes na construção do piano foram adaptadas ao cravo, como a estrutura mais pesada e densa, o cepo de bronze, no qual as cordas eram fixadas, a dimensão das teclas e o mecanismo dos “pinos”, para sustentar a afinação (GATTI, 2014, p.37-38).

XX, escrever uma *suite* com inspiração histórica? Quais figuras históricas foram marcantes, em um contexto próximo a Voormolen, para a volta do interesse no cravo e no repertório antigo? No tocante à interpretação, em que medida podemos adaptar a *Suite de Clavecin* para o cravo de cópia histórica aproveitando os conhecimentos acerca da interpretação de peças dos séculos XVII e XVIII? Até que ponto deve-se permanecer fiel à partitura?

## OBJETIVOS

- 1 Investigar o conceito de adaptação.
- 2 Discutir questões relacionadas à instrumentação.
- 3 Levantar, na bibliografia, questões relacionadas à notação e à interpretação.
- 4 Identificar e discutir os recursos expressivos cravísticos.
- 5 Realizar estudo histórico sobre as características do gênero da *suite*.
- 6 Analisar a *Suite de Clavecin* à luz do gênero da *suite*.
- 7 Discutir a adaptação da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen para cravo de cópia histórica.

## JUSTIFICATIVA

- 1 A existência de pouca bibliografia sobre a adaptação para cravo, de modo geral, e, especificamente, sobre a obra *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.
- 2 Esta pesquisa não encontrou referências sobre Alex. Voormolen em língua portuguesa.
- 3 Importância do momento histórico para a volta do cravo às salas de concerto.
- 4 Motivações pessoais: maior entendimento dos aspectos cravísticos, suas aplicações na interpretação, adaptação e composição de peças para cravo.

## METODOLOGIA

No primeiro capítulo introduzimos alguns dos principais autores e conceitos que servem de referencial teórico a este trabalho. Discorreremos sobre o conceito de adaptação, apresentando a visão de autores de diferentes áreas, como Jean Piaget, da pedagogia, e



Tasso Lima et al., da biologia, para então expor as muitas utilizações que o termo encontra no campo da música, incluindo o sentido utilizado ao longo da dissertação. Abordamos também as questões relativas às diferenças entre o cravo industrial e o cravo de cópia histórica, para então discutir os modelos de cravo de cópia histórica para que pudéssemos, em capítulo posterior, propor e discutir a adaptação da peça. Acerca desses tópicos, destacamos os autores Nikolaus Harnoncourt (1988), Ann Bond (1997), Beatriz Pavan (2009) e Arruda (2017). Em sequência, discutimos questões relativas à notação, à interpretação e ao papel do intérprete por meio da visão dos autores Carl Dolmetsch (1958), Peter Walls (2002), Nicholas Cook (2006), John Rink (2007) e Catarina Domenici (2012). No último tópico do capítulo, tratamos dos fatores expressivos no cravo, que serão retomados no capítulo da adaptação da peça. Os autores que se destacam nessa seção são Linda Khadavi (1983), Nivia Zumpano (2013), Patrícia Gatti (2014) e Jennifer MacRitchie e Giulia Nuti (2015).

No segundo capítulo, partindo da exposição feita por David Fuller (2001), no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, expomos um breve histórico do gênero da *suite* para que, em capítulo subsequente, discutamos de que forma a *Suite de Clavecin* pode ser entendida enquanto uma *suite* e de que modo, em particular, dialoga com as *suites* dos séculos XVII e XVIII. Além do histórico da *suite*, discutimos os fatores de unidade em uma *suite* e a *suite* “clássica”. À parte o verbete de Fuller (2001), principal referência desse capítulo, outros autores citados foram Yella Pessl (1947) Donald Grout e Claude Palisca (2007) e Julio Bas (2010).

No terceiro capítulo, a fim de contextualizar a *Suite de Clavecin* e Alex. Voormolen, dada a incipiência bibliográfica sobre o tema, apresentamos dois recortes biográficos sobre Voormolen e uma subsequente seção na qual comentamos e discutimos figuras chave que podem ajudar a entender o contexto subjacente à composição da peça. Em um primeiro momento expomos uma visão biográfica sobre Voormolen por Leo Samama e Jos Wouters (2001) e pelo artigo do site holandês *Muziek Encyclopedie*, para, em um segundo momento, transcrever o verbete de Eduard Reeser, do *Biografisch Woordenboek van Nederland 3*. Para a seção de comentários e contextualização, partindo da exposição de Reeser, utilizamos como referência os trabalhos de Nancy Bricard (2003), David Kjar (2011), Arruda (2012) e Chih-Yi Chen (2013), assim como o relatório do *Wanda Landowska and Denise Restout Papers* (2016).

No quarto capítulo, discutimos a *Suite de Clavecin*. O capítulo é dividido em duas partes. Na primeira, discorremos a respeito de tópicos de pertinência relativos à peça, como sua orientação francesa, o estilo neoclássico e as relações da peça de Voormolen com as *suites* do passado, considerando o ordenamento da peça e sua relação com a *suite* “clássica”. Alguns dos autores citados nessa primeira parte são Jane Chapman (1991), Arnold Whittall (2001) e Meredith Little (2001), assim como Fuller (2001) e Arruda (2012). Na segunda parte, para cada um dos movimentos da *Suite de Clavecin*, apresentamos primeiramente um histórico do gênero utilizado para então fazer tanto uma análise comparativa – expondo as diferenças e semelhanças entre os usos que Voormolen faz dos gêneros e os usos comuns feitos nos séculos XII e XIII, principalmente no repertório para cravo – quanto, paralelamente, uma análise dos aspectos harmônicos, melódicos e formais de cada peça da *Suite de Clavecin*. Como referências para o estudo do primeiro movimento, a *Ouverture*, utilizamos os trabalhos dos autores William Malloch (1991), James Anthony e George Waterman (2001) e Nicholas Temperley (2001). Para o segundo movimento, a *Gigue*, utilizamos como referência os trabalhos de Ray McIntyre (1965), Saint-Arroman (1988), Rita Yansen (2006) e Randall Wilkens (1990). Como referência para tratar da *Sicilienne*, utilizamos principalmente os trabalhos de Little (2001) e Raymond Monelle (2006). Já para a *Toccatina*, utilizamos os trabalhos de Gerard Lillis (1994), John Caldwell (2001) e Ana Cecília Tavares (2006), além de outros já citados.

No quinto e último capítulo, partindo, por um lado, da experiência deste pesquisador enquanto cravista e, por outra, das reflexões advindas a partir do processo de pesquisa realizado durante a elaboração desta dissertação, buscamos discutir e sugerir possibilidades na adaptação da *Suite de Clavecin* – uma peça caracterizada pela presença de elementos da escrita pianística – para um cravo de cópia histórica de dois manuais. Dentre os assuntos discutidos, frisamos o uso das ligaduras, o papel da articulação, dos ornamentos, dos arpejos e o uso da regulação. Para esse capítulo, utilizamos como referência, por exemplo, os trabalhos de Joyce Lindorff (1982), Jukka Tiensuu (1997) e Clara Albuquerque (2008).

# 1. REFERENCIAL TEÓRICO

## 1.1 ADAPTAÇÃO

No verbete da *Wiktionary*, a palavra ‘adaptar’ vem do verbo em latim *adaptare*, que se traduz como ajustar, acomodar. Muito utilizado em pesquisas no campo evolutivo da biologia, o verbo ‘adaptar’ pode ser entendido como o modificar de um texto para torná-lo mais apropriado a um público ou meio de comunicação<sup>4</sup>. Pode ser entendido também como uma forma de acomodar, alterar ou remodelar uma coisa à outra, fazendo caber. Por sua vez, o dicionário *online* Michaelis apresenta as seguintes concepções: fazer acomodar à visão; tornar apto; tornar-se adequado, harmonizar-se; conveniente a; modificar uma obra de arte para outro veículo de comunicação; criar nova orquestração ou arranjo<sup>5</sup>.

Tasso Lima et al. (2017, p.1) em seu artigo ‘Avaliação semântica do conceito de adaptação evolutiva em livros didáticos de Biologia do ensino médio’, demonstra, a partir das 274 unidades de registro da utilização da palavra “adaptação” ou derivativos encontradas por ele em livros didáticos de biologia do ensino médio, que existe “uma lacuna semântica na distinção de adaptação como característica ou como processo evolutivo por seleção natural”. Para os autores, somente a partir das décadas de 1930 e 1940, com a ampla aceitação da teoria da seleção natural, introduzida por Charles Darwin (1809-1882) e Alfred Russel Wallace (1823-1913), foi atribuído ao conceito de ‘adaptação’ um papel central e marcadamente ambíguo. Conforme Futuyama:

[...] ADAPTAÇÃO Um processo de mudança genética de uma população, devido à seleção natural, pelo qual o estado médio de um caráter é aperfeiçoado com relação a uma função específica ou pelo qual se acredita que uma população se torna mais ajustada para alguma característica seletiva proporcionada pelo seu aumento do desempenho de alguma função (FUTUYMA apud LIMA et al., 2017, p.2).

Para Lima et al., o conceito de adaptação incorpora três ideias, articulando adaptação como característica e como processo:

---

<sup>4</sup> Disponível em <<https://pt.wiktionary.org/wiki/adaptar>>. Acesso em 02 de mai. 2018.

<sup>5</sup> Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=IV9Y>>. Acesso em 02 de mai. 2018.

(1) a seleção natural atua, necessária e diretamente, na produção de qualquer característica funcional, (2) a seleção natural é um processo que leva uma estrutura orgânica a um estado ótimo em relação ao ambiente, e (3) a seleção natural promove o aumento da aptidão darwiniana média da população (*fitness*). Nesses termos, o conceito mistura processo e característica, evidenciando uma confusão entre a evolução por seleção natural, que produz as adaptações, e a adaptação como característica. Assim, o que se deveria ser entendido como característica (o resultado da seleção) passa a ser concebido como um processo que tornaria os organismos cada vez melhores na solução de um problema criado pelo ambiente externo, cujo resultado final seria o estado de estar adaptado. (LIMA et al., 2017, p.3)

No caso da teoria da Epistemologia Genética de Jean Piaget, o conceito de adaptação é: “[...] a modificação cognitiva de esquemas de comportamento quando se confrontam com o meio envolvente”<sup>6</sup>. Neste sentido, adaptação pode ser entendida como a modificação e o desenvolvimento de padrões para que satisfaçam as condições de existência em um outro meio. Laura E. Berk (2006) enxerga o conceito de adaptação de Piaget da seguinte forma: Adaptação envolve a construção de esquemas por meio do contato direto com o ambiente, com o contexto. A adaptação consiste de duas atividades complementares: *assimilação* e *acomodação* (grifo nosso).

Durante a *assimilação*, usamos nossos esquemas correntes na interpretação do mundo externo, por exemplo: a criança que repetidamente deixa cair um objeto está assimilando este ato ao seu sistema de ‘deixar cair coisas’. Na *acomodação*, criamos esquemas, ou ajustamos esquemas velhos, após notar que nosso modo atual de pensar não captura o ambiente externo de forma satisfatória: a criança que deixa um objeto cair de diferentes formas está modificando seu sistema de ‘deixar cair’ a partir das variadas propriedades de um objeto.

Segundo Piaget (apud BERK, 2006, p.221) o equilíbrio entre assimilação e acomodação varia com o tempo. Quando uma criança não muda muito, ela está mais assimilando do que acomodando. Piaget chama de desconforto cognitivo, ou *disequilibrium*, quando assimilação e acomodação não estão equilibrados; e de *equilibrium* o estado de conforto e estabilidade, entre os dois extremos, produzido por esquemas mais efetivos. Utilizando o conceito de Piaget, pode-se pensar a adaptação da *Suite* de Voormolen da seguinte forma: A adaptação seria a construção de uma estratégia

---

<sup>6</sup> Disponível em <<https://www.direitodeaprender.com.pt/artigos/os-conceitos-de-piaget-e-teoria-da-diferenciacao>>. Acesso em 02 de jun. 2018.

por intermédio da experiência de fazer o contato da obra com o meio, o cravo, utilizando-se de construções mentais já formuladas sobre interpretação ao cravo (assimilação) a partir de uma construção mental a se ajustar (acomodação), criando novos padrões em busca de um equilíbrio entre o objeto, a *Suite de Clavecin*, e o instrumento. Na área da música, a palavra “adaptação” é usada em diversos contextos, mas em geral, é no sentido de acomodação, remodelar algo em outro meio. Entre os trabalhos pesquisados neste referencial teórico, foi possível achar referências de adaptação, desde: adaptação de compositores a outros idiomas musicais, adaptação da técnica ao mudar de instrumento, até adaptação timbrística. Alguns trabalhos usam ‘adaptação’ como correlato à transcrição, ou no sentido de acomodar uma peça de um instrumento em outro, o que está mais próximo do sentido usado nesta dissertação.

No trabalho sobre transcrição de peças orquestrais para cravo de João Rival, “*Keyboard transcriptions of orchestral works by M. Marais and J. Ph. Rameau*”, o autor argumenta que dentre o vasto repertório francês escrito nos séculos XVII e XVIII pode-se encontrar muitas peças ‘traduzidas’ de um instrumento para outro, da orquestra para o cravo e do cravo para outros instrumentos (RIVAL, 2014, p.4). Rival explica que esses exemplos musicais estão em uma linha tênue que envolve vários aspectos diferentes, combinando composição e instrumentação para expressar ideias musicais. O autor ressalta a frequência com que um cravista se deparava com a necessidade de transcrever ou adaptar uma peça para o teclado com a finalidade de acompanhamento, para uma realização mais consciente do baixo contínuo, por exemplo, ou para compreendê-la mais profundamente. Rival cita alguns casos de peças compostas e adaptadas no século XVIII, como: *Les Tendres Plaintes*, da coleção *Pièces de clavecin* (1724) de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), adaptada do cravo para orquestra; algumas peças do *Les Indes Galantes* (1736), do mesmo compositor, foram inteiramente adaptadas da orquestra para o cravo (RIVAL, 2014, p.19-20). Segundo Rival, o hábito de adaptar peças de cravo para orquestra se fez muito presente nos trabalhos de J. Ph. Rameau.

Dentre os trabalhos pesquisados na área de música que se referem à palavra ‘adaptação’ ou algum dos seus derivados, destacam-se as teses de Patrícia Gatti (2014), Chau-Yee Lo (2004), Nivia Zumpano (2013), a dissertação de Carlo Arruda (2012), os artigos de Jennifer MacRitchie e Giulia Nuti (2015), Howard Schott (1986), Audrey Rutt (2017), os livros de Ann Bond (1997), John Rink (2002) e Bruce Haynes (2007). Bond (1997, p.177) alega que o compositor Georg Philipp Telemann (1681-1767), devido a sua

habilidade técnica e a sua facilidade de adaptação aos estilos musicais nacionais (francês e italiano), era capaz de trabalhar com extrema rapidez. Além disso, Bond (1997, p.49) afirma que os modelos de cravo flamengo e germânico são os mais adaptáveis em timbre (*tone*). Por sua vez, o cravista holandês Gustav Leonhart (apud GATTI, 2014, p.52) comentou, sobre os modelos de cravo, que o instrumentista muitas vezes terá que adaptar o programa de concerto ao instrumento disponível.

Muitos dos trabalhos pesquisados elaboram sobre adaptações feitas na construção ou reforma dos instrumentos. Sobre isso, Gatti (2014, p.82) salienta:

Ao longo dessa trajetória particular do cravo, na tentativa de atender aos diferentes contextos de práticas musicais, o instrumento foi sendo “redesenhado” em adaptações físicas e ajustes técnicos indispensáveis, mantendo-se reconhecível no seu formato exterior e no seu timbre. Buscou-se, nessas adaptações, o que melhor convinha à música do seu tempo e aos seus intérpretes, seja se aproximando, ou seja, se distanciando do instrumento histórico projetado, aos moldes do que se consagrou por “cravo” em meados do século XVIII, e como tal é hoje mais reconhecido, os quais também guardaram entre si diferenças estruturais por contextos culturais específicos (GATTI, 2014, p.82).

No mesmo sentido, MacRitchie e Nuti (2015, p.3) fazem referências a adaptações organológicas na construção de cravos no século XVIII, quando observam que “mais de uma dúzia de instrumentos que foram construídos ou adaptados durante o reinado de Louis XVI sobreviveram”<sup>7</sup>. As autoras também citam um cravo construído após os anos 2000, cujas intensidades sonoras foram estudadas por Henry Penttinen em 2006, com características adaptadas de cravos históricos construídos na Itália e no sul da Alemanha. Haynes (2007, p.151), discorre que os instrumentos musicais podem ser abordados em termo de adaptação darwiniana, de forma que os instrumentos estão sendo constantemente modificados para melhor se adaptarem à música de seu tempo<sup>8</sup>: “*luthiers* são receptivos às demandas dos instrumentistas, e essas demandas são a causa imediata das mutações”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Just over a dozen harpsichords that were built or adapted during the reign of Louis XVI survive.

<sup>8</sup> Arruda (2017, p.67-68) chama atenção para o fato de que diversos experimentos de caráter deontológicos foram realizados em relação ao cravo na França do século XVIII. O autor cita: modificações para tornar o cravo portátil, a inclusão de aparatos que facilitam a mudança de registros e a criação de um “cravo óptico”, entre outros.

<sup>9</sup> Instrument makers are very receptive to the demands of players, and these demands are the immediate cause of mutations.

Para Lo (2004, p.vi), a sobrevivência de um instrumento musical, assim como a sobrevivência de uma espécie, em analogia à evolução darwinista, “depende da capacidade de adaptação, de ser parte integral de um ambiente maior, da sua habilidade de diversificar seu repertório e se deparar com novos desafios”<sup>10</sup>. Mark Kroll (apud ARRUDA, 2012, p.87) sublinha que obras que não puderem ser adaptadas, tenderão a desaparecer. O compositor alemão Arnold Schoenberg (1874-1951) embora não fale em adaptação, parece ir no mesmo sentido de Lo e Kroll:

Muito provavelmente, somente os instrumentos mais usáveis serão preservados a longo prazo. A história mostrou: a viola *d’amore*, o oboé *da caccia*, o oboé *d’amore*, a viola *da gamba*, os vários tipos de alaúde, a trompa natural, o trompete natural e muitos outros desapareceram. Em parte, porque eram menos usáveis, em parte, porque eles não poderiam ser desenvolvidos mais profundamente (SCHOENBERG, 1984, p.322)<sup>11</sup>.

Não obstante valha questionar quais parâmetros fazem um instrumento ser mais ou menos “usável”, e se a questão de que “eles não poderiam ser desenvolvidos mais profundamente” (SCHOENBERG, 1984, p.322) é algo intrínseco às limitações físicas do instrumento ou à inventividade do compositor, Schoenberg faz um ponto relevante ao relacionar a sobrevivência dos instrumentos musicais à pertinência e utilização dos mesmos.

Alguns trabalhos discorrem sobre a adaptação técnica que instrumentistas devem realizar ao trocarem de instrumento. Bond (1997, p.91)<sup>12</sup> afirma que não é fácil para pessoas mais velhas e com mais experiências em instrumentos como o piano e o órgão se adaptarem aos mecanismos de dedilhado do cravo. Gatti (2014, p.105) faz referência ao fato de que a pianista Alda Pimenta Hollnagel (1917-1970), uma das primeiras intérpretes e incentivadoras do cravo no Brasil, adaptou seus conhecimentos pianísticos e organísticos para a execução ao cravo.

---

<sup>10</sup> The survival of an instrument, like the survival of a species, depends upon its ability to adapt, to be an integral part of a larger environment, and for its ability to diversify its repertoire and meet new challenges.

<sup>11</sup> Very probably only the most usable instruments will be preserved in the long run. History shows this: the viola *d’amore*, oboe *da caccia*, oboe *d’amore*, *gamba*, the various types of lute, the natural horn, natural trumpet and many others have disappeared, partly because they were less usable, partly because they could not be further developed.

<sup>12</sup> It is not easy for older people with experience of playing the piano or organ to adapt to the mechanisms of early harpsichord fingering.

A autora salienta que, durante o século XX, notadamente até a década de 1970, tanto no Brasil quanto no exterior, a execução ao cravo vinha das mãos de pianistas ou organistas, adaptando-se a seus interesses no cravo. Gatti (2014, p.115) alega que esta adaptação técnica se deve ao: “desaparecimento histórico da ‘figura do cravista’ como instrumentista especializado no séc. XX”. Zumpano (2013, p.94), ao discutir sobre recursos técnicos no cravo, mais especificamente sobre a rotação da mão em exercícios diários, diz que a autora Nancy Metzger adaptou este recurso da prática comum pianística. Sobre isso, Zumpano (2013, p.94) alerta que a mecânica dos dois instrumentos é completamente distinta, e que: “[...] nem todo recurso técnico aplicável ao piano produz os efeitos esperados no cravo, e vice-versa”. Zumpano também se refere à ‘adaptação’ aos diferentes sistemas de dedilhado (p.78), observando que, para alunos iniciantes familiarizados com as técnicas do piano, adaptar o dedilhado moderno às exigências da articulação talvez seja uma melhor opção do que fazer com que estes alunos adotem prontamente os dedilhados antigos<sup>13</sup> (p.87).

Entre as muitas outras utilizações do termo ‘adaptação’ pesquisadas no referencial teórico desta dissertação, destacam-se: o adaptar do ritmo (TINHORÃO apud GATTI, 2014, p.144); a adaptação de gêneros como polcas-lundu, maxixes e choros aos costumes dos salões brasileiros do início do século XX (GATTI, 2014, p.152); a adaptação linguística do termo *yeah, yeah, yeah* (iê-iê-iê) para o português pelo movimento denominado “Jovem Guarda” (GATTI, 2014, p.155); a notável adaptabilidade da retórica para Haynes (2007, p.166)<sup>14</sup>; e mecanismo estilístico adaptado da tradição do alaúde<sup>15</sup> para o cravo e pelos cravistas dos séculos XVII e XVIII, que, segundo Rutt (2017, p.38), é responsável por parte do sucesso do instrumento.

Outras pesquisas se aproximam mais do sentido de adaptação adotado neste trabalho, que é o de adaptar uma peça de um instrumento para outro e, no caso particular da *suite* de Voormolen, do piano para o cravo de cópia histórica. Gatti (2014, p.115) chama este processo de “transposição”, quando uma obra originalmente escrita para cravo é executada no piano ou vice-versa. A autora também afirma que, tratando-se da musicalidade brasileira, recentemente o cravo tem sido explorado em composições,

---

<sup>13</sup> Também são conhecidos como “dedilhados aos pares”.

<sup>14</sup> Rhetoric is remarkably adaptable.

<sup>15</sup> O uso de estilos improvisativos, ritmos de danças, efeitos sonoros, progressões harmônicas, símbolos de ornamentação e texturas quebradas provenientes da tradição do alaúde.



arranjos e adaptações, feitas por músicos como André Mehmari e Marcelo Fagerlande (GATTI, 2014, p.170). Por sua vez, Lo (2004, p.82) usa o termo ‘adaptação’ no mesmo sentido empregado neste trabalho, quando disserta que a cravista Annelie De Man adaptou a peça *Toccare* do compositor Ton Bruynèl (1934-1998), do piano para o cravo; e quando se refere às adaptações para o cravo de peças originalmente escritas para piano, feitas pela cravista Sylvia Marlowe (LO, 2004, p.106).

Alguns autores dissertam sobre adaptações de peças escritas para cravo industrial ao cravo histórico. Sobre as peças para cravo industrial de Reiner Bredemeyer (1929-1995), Gerd Domhart (1945-1997), Gerhard Rosenfeld (1931-2003), Siegfried Thiele (1934-), Viktor Kalabis (1923-2006), Vaclav Kucera (1929-2017) e Edison Denisov (1929-1996), Schott (1986, p.396) nota que: “reinterpretá-las em um cravo histórico sempre envolverá algum nível de adaptação, mas é um esforço que vale a pena”<sup>16</sup>. Lo (2004, p.2) afirma que é possível adaptar a música de um tipo de cravo para o outro, mas que nem todo o repertório é intercambiável.

Clara Albuquerque (2008, p.79) corrobora com os escritos de Lo quando enfatiza que a maior parte do repertório escrito para cravo industrial pode ser adaptada para o cravo histórico desde que as intenções do compositor sejam seguidas da forma mais próxima possível, o que só acontece, segundo a autora, se as dinâmicas e coloridos forem seguidos. Arruda (2012), em sua dissertação, estabelece como um dos objetivos de seu trabalho “adaptar a obra *6 Stücke für Cembalo* de Claudio Santoro (1919-1989) – composta para cravo industrial – para cravo historicamente copiado” (p.1), objetivo semelhante ao deste trabalho. Arruda (2012, p.5) salienta que as possíveis adaptações da obra em questão são pensadas para um instrumento atualmente mais acessível que o cravo industrial, o cravo historicamente copiado: “Uma vez que o cravo industrial se encontra escasso no Brasil, adequações foram feitas para não haver necessidade de manter esta obra em arquivo” (ARRUDA, 2012, p.87).

Arruda comenta que várias das indicações feitas por Santoro em seu *6 Stücke für Cembalo* podem ser adaptadas para o cravo histórico. Segundo o autor, o que se poderia perceber em relação à utilização dos pedais de mudança de registro na peça em questão, é que: “o compositor teve a preocupação de utilizá-los em pequenos trechos, onde pode

---

<sup>16</sup> Reinterpreting them on the classic instrument will involve some adaptation, but it is worth the effort.

totalmente ser adaptado por um instrumento onde não há pedais” (ARRUDA, 2012, p.118). Já sobre os trechos mais extensos que envolvem pedais, Arruda afere que esses podem ser ignorados por motivos organológicos do cravo histórico. Um exemplo interessante de adaptação extraído da dissertação de Arruda (2012, p.119) é um trecho de *Mutationen I* de Santoro, em que o compositor utiliza notas atípicas, segundo Arruda, nos modelos de cravos históricos produzidos atualmente. Arruda sugere uma *scordatura* na nota Fá<sup>5</sup><sup>17</sup>, a fim de dispor o Solb<sup>5</sup> requerido pelo compositor.

A adaptação e transcrição de repertório era uma prática corrente nos séculos XVII e XVIII. O estilo *brisé*<sup>18</sup>, por exemplo, típico do repertório dos cravistas franceses desses séculos, foi formado a partir de transcrições e adaptações do repertório do alaúde. Muito mais do que uma cópia do repertório original, essas imitações se expandiram, gerando uma linguagem complexa e idiomáticamente adaptada (RUTT, 2017, p.29). Até o século XIX, partituras eram adaptadas rotineiramente conforme as demandas de cada ocasião (RINK et al., 2002, p.3-4). Todos os sete concertos para cravo de J. S. Bach (BWV 1052-8), por exemplo, são considerados transcrições de peças originalmente escritas para outros instrumentos. Peter Walls (RINK et al., 2002, p.30) chama a atenção para o fato de que “a história das gêneses e revisões de inúmeras das obras de [J. S.] Bach testemunham sua prontidão em adaptá-las às circunstâncias, de mudar de ideia e explorar alternativas”<sup>19</sup>. No tópico ‘Arte do possível’<sup>20</sup>, Walls (RINK et. al, 2002, p.31) aponta que os intérpretes devem ser encorajados pela aparente prontidão com que os compositores se adaptavam às circunstâncias. Analogicamente, Rutt (2017, p.37) indica a flexibilidade de cravistas como Jean-Henri d’Anglebert (1629-1691), Jacques

---

<sup>17</sup> Para este trabalho será utilizado o sistema português de numeração das oitavas, conforme descrito por Med (1996, p.266), sendo o Dó central, o Dó<sup>3</sup>.

<sup>18</sup> O estilo *brisé*, originalmente presente na literatura de alaúde solo, é primeiramente percebido na música do alaudista francês Antoine Francisque (1570-1605), posteriormente sendo desenvolvido por compositores como Robert Ballard (1575-1654), René Mesangeau (1568-1638) e Pierre Gaultier (1599-1681). O estilo *brisé* para alaúde tem como características as linhas de baixo em tempos fortes, texturas ‘quebradas’ (arpejadas), balanço entre passagens floridas e harmônicas, com ornamentação moderada. Outros elementos marcantes do estilo são as frases assimétricas, sínopes, antecipações e retardos. Este estilo foi adotado e transformado por cravistas franceses, que tornaram o estilo *brisé* em um idioma cravístico (RUTT, 2017, p.27-28).

<sup>19</sup> The history of the genesis and revisions of numerous Works by Bach testifies to his willingness to adapt to circumstance, to change his mind or to explore alternatives.

<sup>20</sup> Art of possible.

Champion Chambonnières (c.1601-1672), François Couperin (1668-1733) e Gaspard Le Roux (1660-1707) em adaptar e misturar (*blend*) tradições<sup>21</sup>.

A partir das acepções de ‘adaptação’ supracitadas, pode-se pensar que o termo aparece, neste trabalho, primeiramente como a adaptação para o cravo historicamente copiado, de uma peça originalmente escrita para piano, ‘traduzindo’ a peça em outro meio instrumental. A adaptação, no caso da *Suite de Clavecin*, de Voormolen, também pode-se pensar como uma forma de aliar a peça às circunstâncias do presente, ‘tirando a peça do arquivo’ e, concomitantemente, tornar o cravo um instrumento mais ‘usável’. Talvez as adaptações, assim como as novas composições, sejam principalmente formas de aumentar a pertinência do instrumento. Se for para o cravo “sobreviver” e ter uma voz integral no desenvolvimento musical contemporâneo, conforme elaborado por Lo (2004, p.1-2): “cravistas devem estar comprometidos em criar, tocar e promover novo repertório que está a se desenvolver”<sup>22</sup>.

## 1.2 A QUESTÃO DO INSTRUMENTO

No prefácio da *Suite de Clavecin*, há uma advertência do compositor Alex. Voormolen: “Aviso do compositor. Esta pequena *Suite* voltada ao passado pode ser igualmente bem tocada, até com um sentimento de preferência, no cravo ou espineta” (VOORMOLEN, 1921)<sup>23</sup>. A edição da peça de Voormolen, aparentemente genérica na indicação do instrumento – uma *suite* de cravo para piano, que também pode ser tocada no cravo ou na espineta – torna-se ainda mais curiosa sabendo-se que ela foi escrita em um contexto em que um ‘cravo’ poderia ser tanto um cravo industrial, quanto um cravo histórico. Ironicamente, essa polivalência instrumental parece homenagear as peças para teclado do passado, como aquelas anteriores ao século XV, quando os compositores faziam pouca distinção estilística entre os instrumentos de teclado, e as peças não tinham um instrumento específico previamente designado (RUTT, 2017, p.28; RIPIN et al., 1989, p.199), ou até mesmo as peças dos séculos XVII e XVIII sem instrumentação

---

<sup>21</sup> Segundo a autora, os compositores e cravistas franceses D’Anglebert, Chambonnières, Couperin e Le Roux desenvolveram a tradição estilística do estilo *brisé*, entre outros elementos, inspirados na forma como os alaudistas executavam o ornamento *port de voix*. Rutt (2017, p.37) afirma que, a partir de 1670, os cravistas passaram a fazer o *port de voix* no tempo forte, e não antecipado, assim como faziam os organistas.

<sup>22</sup> If the harpsichord is to survive, harpsichordists must be committed to creating, playing and promoting new repertoire which must evolve.

<sup>23</sup> Avertissement du compositeur. Cette petite Suite retrospective peut être tout aussi bien jouée, même avec un sentiment de preference, sur clavecin ou espinette.

definida. Edições editorialmente versáteis, para ‘cravo ou piano’, eram muito comuns na metade do século XVIII (HESS, 1953, p.75) e, de certa forma, Voormolen reavivou essa tendência, porém não no sentido do desuso do cravo, como no final do século XVIII, mas no sentido da reinserção do cravo nos meios musicais europeus do final do século XIX e início do XX.

Segundo Bond (1997, p.45), o ‘renascimento do cravo’, no final do século XIX<sup>24</sup>, esteve intimamente associado ao nome da cravista franco-polonesa Wanda Landowska (1879-1959). Seu instrumento, um cravo Pleyel, aqui categorizado como um ‘cravo industrial’, encabeçava o pensamento de sua época: homenagem ao passado, mas sem recriação literal (HAYNES, p.39). O Pleyel de Landowska<sup>25</sup>, assim como os outros cravos industriais, com sua estrutura pesada de ferro, cordas de alta tensão e pedais, lembrando mais um ‘piano pinçado’ do que um cravo histórico (CHAPMAN, p.547), deu novo fôlego ao “cravo”, mas também trouxe uma identidade enganosa para o instrumento (LO, p.ix). Esse “renascimento”, iniciado com a construção modificada do mesmo, fez com que, em 1929, a sonoridade do cravo industrial fosse tomada como “o som do cravo” (ARRUDA, 2012, p.19). Bond (1997, p.45) alega que as características do cravo Pleyel de Landowska resultaram em um instrumento formidável, mas que não se assemelhava mais, todavia, ao cravo histórico. Subsequentemente, segundo a autora, o instrumento ganhou um apelido pouco gentil, porém adequado: “*pianochord*”, combinação de piano com a finalização da palavra ‘cravo’ em inglês: *harpsichord*.

---

<sup>24</sup> A *Exposition Universelle Internationale de Paris* de 1889 é considerada um marco no desenvolvimento do cravo industrial. Alguns anos após os fabricantes Tomasini, Erard e Pleyel apresentarem seus novos cravos “modernos” na “*Exposition*”, construtores na Alemanha (1899), Inglaterra (1896) e Estados Unidos (1909) iniciaram a construção dos seus próprios instrumentos (ARRUDA, 2017, p.140).

<sup>25</sup> Wanda Landowska supervisionou a construção de um cravo na oficina da Pleyel, Wolff, & Cie, uma Fábrica de pianos fundada em Paris em 1807. A parceria, iniciada em 1912, resultou no “modelo Landowska” – *Grand Modèle de Concert* – um cravo industrial com dois manuais (GATTI, p.37). Segundo Johnson (2013, p.207), Landowska, que tocava exclusivamente nos cravos da Pleyel desde 1903, requisitou um modelo maior que poderia ser usado nos seus próximos recitais, cada vez mais proeminentes. Na preparação para a construção do *Grand Modèle de Concert*, Landowska levou o M. Lamy, engenheiro chefe da Pleyel, para conhecer diversas coleções de instrumentos históricos, assim juntando ideias e inspirações para a construção do instrumento. Apesar disso, observa Johnson, o resultado final dizia mais das necessidades do presente do que das fantasias do passado.



**Figura 01:** Cravo Pleyel *Grand Modèle de Concert*. 1927.

**Fonte:** Disponível em

<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/PleyelGrandModeleDeConcert.JPG>>

Acesso em 11 set. 2018.

Para Nikolaus Harnoncourt, a sonoridade pouco consistente, e até mesmo áspera, dos instrumentos “redescobertos” no início do século XX, se deve à falta de grandes modelos e de uma tradição contínua (HARNONCOURT, 1988, p.91). Para o autor, os erros mais graves de fabricação de instrumentos ocorreram com o cravo na época. Nem os músicos sabiam como um cravo deveria soar, o que fez com que alguns músicos intelectualmente independentes, segundo Harnoncourt, rejeitassem o “cravo”. Sobre isso, o autor comenta:

Os fabricantes rapidamente descobriram o novo mercado e o crescente número de amadores que se abasteciam de flautas doces e *gambas* e posteriormente de *cromornes* (sic), *cornetos*, trombones barrocos e muitos outros instrumentos “antigos”. Como instrumento

acompanhador, o piano doméstico já não estava mais em questão, era necessário ter um cravo. A nascente indústria de cravos – a demanda foi imediatamente enorme – não se ateve aos antigos instrumentos ainda preservados, pois não se desejava renunciar aos conhecimentos e experiências da moderna construção de pianos. Assim, foram construídos instrumentos de teclado de todos os tamanhos e preços, construídos como pianos, mas com cordas pinçadas por plectra de couro bastante duro e posteriormente feitas também de diversos materiais sintéticos (HARNONCOURT, 1988, p.91-92).

Harnoncourt (1988, p.92) escreve que a sonoridade dos cravos industriais está para a dos cravos históricos assim como “a de um violino de brinquedo feito de plástico está para a de um Stradivarius”. Como não havia critérios, a sonoridade dos cravos industriais era prontamente aceita: “os ouvintes passaram a classificar seus sons estridentes e pouco consistentes como ‘sonoridade original’”. O uso das aspas na palavra “cravos” demonstra o quanto Harnoncourt preteriu o cravo industrial em relação ao seu correlato histórico<sup>26</sup>. Para Haynes (2007, p.12), que questiona o uso do termo “barroco” no nomes dos instrumentos “renascidos”, como o “violino barroco”, ou “fagote barroco”, como se os instrumentos da orquestra sinfônica de hoje representassem a norma absoluta (*real norm*), o cravo só não é chamado de “piano barroco” por possuir um nome separado, e a sonoridade do Pleyel de Landowska o desanima: “pequena, nasal, um ‘balde de parafusos’; o oposto de voluptuoso, um som que se sustenta por um tempo que parece artificialmente longo e mesmo assim com pouco desenvolvimento [...]” (HAYNES, 2007, p.39)<sup>27</sup>. David Kjar (2011, p.82), no mesmo sentido de Harnoncourt e Haynes, descreve a sonoridade do Pleyel de Landowska como praticamente indescritível: “um híbrido de cravo, fortepiano, dulcimer martelado e um miniteclado Casio”<sup>28</sup>. Kottick (apud ARRUDA, 2012, p.17), por sua vez, conclui que, não obstante seu som ser esqualido e decepcionante, a lenda de Landowska e seu Pleyel era tão poderosa que convenceu as pessoas de que estavam ouvindo algo especial.

Foi Landowska e esse tipo de instrumento que inspiraram compositores como Manuel de Falla (1876-1946), no seu *Concerto per Clavicembalo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello* (c.1923-26) e Francis Poulenc (1899-1963), no *Concert champêtre* (1927-28), escreverem peças para ‘cravo’. O cravo industrial, criado no final

---

<sup>26</sup> Estes instrumentos foram batizados de “cravos” [...].

<sup>27</sup> [...] tiny, nasal, a “bucket of bolts”; the opposite of voluptuous, a sound that sustains for what seems an artificially long time yet with little development [...].

<sup>28</sup> [...] a hybrid of a harpsichord, pianoforte, hammered dulcimer, and mini-Casio keyboard.

do século XIX, visava uma “modernização do som” (ARRUDA, 2017, p.22) e serviu como uma “evolução” ao cravo histórico, tentando corrigir alguns aspectos considerados problemáticos, como estabilidade da afinação, construção, sonoridade e possibilidades timbrísticas (GATTI, 2014, p.38-39). A autora Jane Chapman (1991, p.547) discorre que o “instrumento moderno de pedais”, o cravo industrial, a depender do modelo, pode dispor de até 36 colorações timbrísticas, muito mais do que as possíveis em um cravo histórico<sup>29</sup>. A autora aponta que os muitos pedais do cravo industrial possibilitam uma mudança rápida entre os registros, o que não é possível em cravos históricos operados manualmente.

Sobre a nomenclatura de “cravo industrial”, em alguns dos trabalhos mencionados, como o de Lo (2004), este tipo de cravo é designado como cravo moderno. Para este trabalho, será seguido o raciocínio de Arruda (2017, p.22), segundo o qual seria incorreto utilizar o termo “cravo moderno”, já que os dois tipos de instrumentos passaram pelas salas de concerto do século XX em momentos diferentes. Neste sentido, Arruda aponta que nomear o “cravo industrial” de “cravo moderno” pode gerar ambiguidade de pensamento, uma vez que também poder-se-ia considerar correto chamar de moderno o cravo de cópia histórica. Arruda cita autores que, por sua vez, chamam o cravo industrial de “cravo contemporâneo”, como Ralph Kirkpatrick (1911-1984) e Joyce Lindorff (?-), e destaca que o mesmo argumento se aplica à utilização desse termo (apud Arruda, 2017, p.22):

Como existem cravos construídos por indústrias e também por artesãos, os respectivos instrumentos serão denominados “cravo industrial” e “cravo historicamente copiado”. Cravos historicamente copiados são instrumentos que possuem características idênticas ou similares aos chamados instrumentos históricos (ARRUDA, 2017, p.23).

Os cravos industriais possuíam toque e timbres próprios, permitindo possibilidades distintas de mudanças de registro e de utilização, o que, em última instância, conduz a uma notação diferente, e possivelmente mais próxima à do piano, referente ao quesito de dinâmica e quantidade de marcações na partitura. Para Lo (2004, p.2), grande parte do repertório escrito para o ‘cravo de pedais’, do início do século XX

---

<sup>29</sup> Arruda (2017, p.122) alega que o construtor e compositor Peter Johann Milchmeyer (1750-1813) haveria construído, em 1780, um cravo de três manuais, onze registros e cerca de duzentos e cinquenta mudanças sonoras, contrariando o apontado por Chapman.

até o final da década de 1950, não é idiomática para cravo histórico, mas sim para o piano. O estilo desse repertório é basicamente conservador ou derivativo no caráter, utilizando-se de conotações históricas e estilísticas, sem tentar dar uma voz distinta e contemporânea ao instrumento. Linda Khadavi (1983, p.ii), após estudo detalhado de sessenta e três composições, datando de 1919 até 1980, demonstrou a existência de uma escrita similar à do piano. No mesmo sentido, Arruda (2017, p.307) conclui que:

O primeiro repertório para cravo industrial parecia ainda não possuir uma linguagem característica para o instrumento, no qual os compositores perceptivelmente pareciam compor obras para piano no cravo. Não havia então, na época, intérpretes suficientes para divulgar as reais características do instrumento a ponto dos compositores poderem diferenciá-los. Portanto, suas composições baseavam-se em “arpejos e mudanças de registros” (ARRUDA, 2017, p.307).

Lo (2004, p.2) chama a atenção para o fato de que, no decorrer do século XX, dois tipos de repertório emergiram para cravo: um para o cravo industrial, predominante até a década de 1960; e outro, a partir da mesma década, para o instrumento de cópia histórica. Para a autora, o repertório para cravo industrial fazia uso de numerosos registros, cujas mudanças eram assinaladas na partitura. Já o repertório para cravo histórico concentrava-se no uso de diferentes técnicas cravísticas para as diferenciações de cores e articulação. O primeiro estilo a emergir, escrito para cravo industrial, tipicamente trazia associações às músicas dos séculos XVII e XVIII – explícita ou implicitamente aludindo às especificações formais desses períodos – enquanto o segundo explorava aspectos da sonoridade do cravo histórico. Nesse sentido, poderíamos pensar que o cravo industrial é o cravo que Voormolen tinha em mente quando compôs a peça, apesar de não constar na partitura nenhuma referência explícita a esse fato como, por exemplo, na indicação para uso dos pedais e mudança de registros.

Acerca da diferença dos repertórios para cravo no século XX, Arruda (2012, p.21) é ainda mais específico: segundo o autor, composições anteriores a 1923 remetiam aos moldes históricos das músicas do século XVIII, talvez por ainda não haver, à época, uma tradição de escrita contemporânea para o instrumento. Outros autores, todavia, veem este assunto por outra perspectiva. Pavan (2009, p.40), por exemplo, alega que compositores mais interessados no público preferem compor em estilo minimalista ou neoclássico<sup>30</sup> já

---

<sup>30</sup> Os compositores da corrente “neoclássica”, em voga no período entre guerras (1918-1939), buscavam retornar aos princípios estéticos do período clássico, como equilíbrio e clareza, como uma forma de



que, segundo a autora, “Obras assim conseguem aceitação imediata da plateia e até mesmo mais execuções”.

Independentemente do estilo de escrita, por volta da década de 1960, o cravo industrial começou a entrar em desuso<sup>31</sup>, cedendo espaço para o retorno dos cravos históricos e suas cópias. Kottick (apud ARRUDA, 2017, p.157) assinala que os cravos industriais foram construídos por quase setenta e cinco anos e que existe “uma considerável literatura da música do século XX escrita expressamente para eles”. Há, nas últimas décadas, um esforço por parte de cravistas e pesquisadores para adaptar o repertório escrito para cravo industrial para o cravo de cópia histórica. Autores brasileiros, como Arruda (2012) e Beatriz Pavan (2009) trouxeram esforços neste sentido.

Khadavi (1983, p.12-13) aponta que tocar música escrita para o cravo industrial no cravo histórico, ou vice-versa, pode colocar o intérprete em uma “séria discrepância de forma de tocar, intenção musical e reginação”<sup>32</sup>, sendo que mesmo os compositores podem não estar atentos às diferenças entre os tipos de cravos, em particular, os registros e as formas de alterná-los, que são consideravelmente distintas no cravo industrial e no histórico. Apesar das diferenças entre os cravos, a autora lista uma série de qualidades que não são necessariamente exclusivas a um tipo de instrumento, mas que podem ser usadas inclusive como critério para escrever para ou tocar ao ‘cravo’: entre elas, o decaimento rápido do som, o seu transiente inicial, a qualidade timbrística, o toque e a facilidade de dedilhado. Chapman (1991, p.547) disserta que a maior parte das peças para cravo de György Ligeti (1923-2006), Iannis Xenákis (1922-2001) e Luciano Berio (1925-2003) são para cravo industrial, o que causa dificuldades para instrumentistas que preferem, conforme descrito pela autora, a melhor qualidade de som e de toque que o instrumento histórico oferece. Chapman afirma que os cravos industriais que ela tocou “parecem pianos e tendem a ter uma sonoridade magra, com muito pouco caráter. Michael

---

reação ao movimento romântico. Em relação à forma, muitos compositores se inspiraram na música do século XVIII. Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism\\_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Neoclassicism_(music))>. Acesso em 19 de jul. 2018.

<sup>31</sup> Segundo Arruda (2012, p.19), o momento definitivo para o despertar da hegemonia dos modelos de cravo historicamente copiados em relação aos cravos industriais se deu no festival de Bruges em 1968, 79 anos após a *Exposition Universelle Internationale de Paris* (1889). Kottick (apud ARRUDA, 2012, p.18) alegou que os cravos historicamente copiados produziam mais som, eram mais graciosos, fáceis de afinar e manter, possuindo uma sonoridade mais útil e atraente, assim como suas disposições relativamente simples serviam melhor que os modelos industriais, e talvez por esses motivos, os modelos industriais caíram em desuso.

<sup>32</sup> [...] serious discrepancies of playing style, musical intent and registration.

Finnissy [1946-] os descreve como soando ‘sintético’<sup>33</sup>. Chapman alega que para uma peça ser bem-sucedida neste tipo de instrumento, é necessário tocar rápido e freneticamente (*frantically*), com muitas mudanças de registro, deixando pouco tempo para os ouvintes se atentarem para a real qualidade sonora desses instrumentos<sup>34</sup>. Sobre a questão da escolha entre o cravo industrial e o cravo histórico, Chapman (1991, p.547) afirma que o toque e a qualidade do som são os fatores mais importantes na escolha do instrumento, mesmo que isso signifique perder as cores e o drama das intrincadas mudanças de registro do cravo industrial. Já para Arruda (2017, p.158), uma volta ao cravo industrial pode ser oportuna, desde que se saiba para qual instrumento se está compondo:

Um “retorno” ao cravo industrial poderá ser algo de grande valia para a música contemporânea atual, admitindo que os compositores saibam para qual tipo de instrumento estão escrevendo: escrever para o cravo industrial pensando em técnicas composicionais para piano, ou mesmo para cravo de cópia histórica pode ser tão confuso quanto alguém pensar que física e educação física se tratam da mesma coisa (ARRUDA, 2017, p. 158).

A textura geral da peça de Voormolen é mais enxuta que a de uma peça típica para piano, o que vai ao encontro das escritas cravísticas tradicionais dos séculos XVII e XVIII, como as das *suites*. Texturas *pianísticas* são comumente mais densas, como observado por Carlos Figueiredo (2017, p.15), podendo apresentar um maior número de vozes e dobramentos. De modo similar, Khadavi (1983, p.xii) assinala que compositores não familiarizados com o cravo podem pensar que a escrita para piano, com sua textura pesada, marcações de dinâmica, e chegadas em notas distantes, que precisam do uso do pedal de sustentação, é transferível ao cravo. Sobre essa questão, Voormolen parece ter tido algum cuidado, consciente ou não, para deixar a execução da peça viável em um cravo de cópia histórica. Não existe, por exemplo, a necessidade do acionamento do pedal de sustentação por motivo de salto (KHADAVI, 1983). O uso da linguagem das danças da *suite* aliada à baixa densidade da textura são fatores que aproximam a peça ao repertório do cravo de cópia histórica. Há também o uso específico da ornamentação que

---

<sup>33</sup> The modern harpsichords I have played feel like pianos and tend to have a spineless, thin tone with very little character. Michael Finnissy describes them as sounding ‘synthetic’.

<sup>34</sup> Chapman exemplifica esse ponto com referência às peças *Continuum* (1968) e *Hungarian Rock* (1978), do compositor Ligeti, executadas pela cravista polonesa Elisabeth Chojnacka (1939-2017) em um cravo industrial, uma interpretação que traz muita movimentação e energia, o que excitaria o ouvinte a tal ponto que a qualidade de som do instrumento ficaria em segundo plano.

– apesar de aparecer de forma extensa, sem símbolos como era usualmente grafada nos séculos XVII e XVIII – é outro fator que conecta a peça ao repertório típico do cravo histórico e do movimento HIP<sup>35</sup>, assim chamado por Haynes (2007, p.10).

O aviso de Voormolen no prefácio da peça parece mostrar que a *Suite de Clavecin* não foi escrita para o cravo industrial, tendo em vista a opção pela espineta, já que esse instrumento não é conhecido por sua versão industrial<sup>36</sup>. A espineta é um instrumento de teclado que compartilha o mesmo mecanismo de pinça do cravo, mas com geometria, tamanho e construção diferentes (BOND, 1997, p.26). Um de seus aspectos distintivos é que as cordas não se estendem diante do teclado em linhas paralelas, como no cravo, mas perpendicularmente.



**Figura 02:** Réplica de uma espineta de 1637, do construtor italiano Girolamo Zenti (c.1609-c.1666), feita pela empresa alemã Neupert.

**Fonte:** Disponível em <<https://jc-neupert.de/en/node/70>>. Acesso em 20 mar. 2019.

---

<sup>35</sup> *Historically Inspired Performance*. Segundo Haynes, o movimento de Interpretação Historicamente Inspirada (HIP) é uma reação aos movimentos romântico e moderno. O HIP busca ativamente trazer consciência histórica para a interpretação da música histórica, chamando atenção para a música anterior a 1800, tanto em aspecto ideológico, quanto em valores e em práticas musicais.

<sup>36</sup> “Espinetas industriais” não foram produzidas.

Bond (1997, p.29) lembra que a espineta tem um porte mais modesto, sendo um instrumento essencialmente doméstico. Para a autora, não existe um repertório específico para este tipo de instrumento: “[A espineta] pode lidar com qualquer música escrita para cravo, desde que esteja na sua tessitura [...]”<sup>37</sup>. Essa intercambialidade entre cravo e espineta não é apenas evidenciada em títulos de coletâneas de lições britânicas do século XVIII – como “*Lessons for the Harpsichord or Spinet*“ (1712?)<sup>38</sup>, de John Loeillet (1680-1730); “*Suites of Lessons for the Harpsichord or Spinnett* (sic)” (1725)<sup>39</sup>, de John Sheeles (1688-1761); “*The Compleat* (sic) *Tutor for Harpsichord or Spinnett* (sic)” (c.1755)<sup>40</sup>, de Albert Dunning (?-?) e “*The Harpsichord or Spinnett* (sic) *Miscellany*” (1765)<sup>41</sup>, de Robert Bremner (c.1713-1789) – aparecendo também no título de uma peça brasileira do século XX, “Imitando cravo ou espineta” (1951), de Francisco Mignone (1897-1986), peça esta que parece análoga, pode-se argumentar, em sua instrumentação, à *Suite de Clavecin* de Voormolen.

A intenção deste trabalho não é mostrar os aspectos pianísticos, mas as atribuições que os instrumentos de cordas pinçadas podem oferecer à obra em questão. Apesar disso, como a partitura da *Suite de Clavecin* é pianística, cabe analisar os aspectos e implicações de sua adaptação para cravo. As principais características desse tipo de escrita são o uso de ligaduras de frase, pouco eficazes no cravo; a indicação de uso de pedais<sup>42</sup>, como no terceiro movimento (*Sicilienne*); as marcações gráficas indicando alterações graduais de dinâmica (o que ocorre em todos os movimentos exceto a *Sicilienne*), como *crescendo* e *diminuendo* e marcações de dinâmica como *p* (*piano*) e *f* (*forte*). Não obstante essas marcações, é possível que a *Suite de Clavecin* seja tocável em algum tipo de cravo, o que provavelmente demandaria do intérprete algum nível de adaptação. De fato, nada impede que a *Suite de Clavecin* seja tocada no cravo industrial. A própria Landowska, que ajudou a popularizar este cravo, tinha uma cópia desta peça em seu acervo, segundo o *Wanda Landowska and Denise Restout Papers* (2016, p.48). Com efeito, a peça de Voormolen é

---

<sup>37</sup> It can cope with any harpsichord music within its keyboard range [...].

<sup>38</sup> Disponível em <[https://imslp.org/wiki/Lessons\\_for\\_the\\_Harpsichord\\_or\\_Spinet\\_\(Loeillet,\\_John\)](https://imslp.org/wiki/Lessons_for_the_Harpsichord_or_Spinet_(Loeillet,_John))>. Acesso em 18 de jul. 2018.

<sup>39</sup> Disponível em <[https://imslp.org/wiki/Suites\\_of\\_Lessons\\_for\\_the\\_Harpsicord\\_or\\_Spinnett\\_\(Sheeles%2C\\_John\)](https://imslp.org/wiki/Suites_of_Lessons_for_the_Harpsicord_or_Spinnett_(Sheeles%2C_John))>. Acesso em 18 de jul. 2018.

<sup>40</sup> Disponível em <[http://imslp.org/wiki/The\\_Compleat\\_Tutor\\_for\\_Harpsichord\\_or\\_Spinnett\\_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/The_Compleat_Tutor_for_Harpsichord_or_Spinnett_(Various))>. Acesso em 09 de mai. 2018.

<sup>41</sup> Disponível em <[https://imslp.org/wiki/The\\_Harpsichord\\_or\\_Spinnett\\_Miscellany\\_\(Bremner,\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/The_Harpsichord_or_Spinnett_Miscellany_(Bremner,_Robert))>. Acesso em 09 de mai. 2018.

<sup>42</sup> “Avec les deux pédales”.

listada como uma das peças modelo na prova de admissão da pós-graduação do *Conservatorium van Amsterdam, Amsterdam University of the Arts*, para cravo industrial (*contemporary harpsichord*), em Amsterdam. Talvez os recursos do cravo industrial, neste caso, possam servir de forma a cumprir os requisitos propostos pela partitura *pianística*. Quando lemos a peça ao cravo de cópia histórica, muitas das marcações como ligaduras, dinâmicas e andamentos, entre outras, necessitam de uma análise crítica, tendo que ser repensadas e adaptadas.

### 1.3 EM BUSCA DE UM MODELO DE CRAVO DE CÓPIA HISTÓRICA

Mecanicamente, o cravo é um instrumento híbrido entre o órgão e o alaúde, aliando o teclado do órgão ao sistema de cordas pinçadas que lembram o som do alaúde. Assim como o órgão, o cravo é operado por meio de um teclado cromático com uma sonoridade fixa por tecla, o que viabiliza a execução de polifonia ou acompanhamento no instrumento. Segundo Rutt (2017, p.23), apesar de que muitos dos cravistas do passado eram também organistas, o estilo do repertório para cravo solo foi desenvolvido a partir do estilo arpejado do repertório para alaúde, uma vez que ambos os instrumentos possuem um decaimento rápido do som. O cravo se distingue de outros instrumentos de tecla, como o clavicórdio e o piano, justamente pelo fato de suas cordas serem pinçadas em vez de percutidas. Seu formato assimétrico que lembra uma “asa”, assim como o do piano de cauda, deve-se à variação do comprimento das cordas, que crescem progressivamente do agudo ao grave (RIPIN et al., 1989, p.1; BOND, 1997, p.21).

A referência mais antiga que se tem do cravo data de 1397, quando um jurista de Pádua, hoje uma cidade italiana, chamado Ludovico Lambertacci, escreveu ao seu sobrinho, alegando que um físico chamado Hermann Poll afirmara ter inventado um instrumento chamado *clavicembalum* (PAVAN, 2009, p.27). Segundo Ripin et al. (1989, p.1), a representação mais antiga conhecida de um cravo está em escultura datada de 1425, em Minden, noroeste da Alemanha (figura 2)<sup>43</sup>. Outros termos surgidos posteriormente para o instrumento incluem: *clavecin*, na França; *Cembalo* ou *Kielflügel*, na Alemanha; *cembalo* ou *clavicembalo*, na Itália; *клавесин*, na Rússia. De acordo com Gatti (2014,

---

<sup>43</sup> O cravo é representado invertido, com as cordas graves no lado direito, e não no esquerdo, como o instrumento é conhecido usualmente. Segundo Pavan (2009, p.26), esta inversão era comum nas representações de cravos feitas entre 1425 e 1500, o que pode sinalizar tanto o fato de que este instrumento realmente tinha as cordas graves no lado direito quanto uma possível falta de atenção dos artistas.

p.14), o tratado sobre instrumentos musicais, em latim, de Henri Arnault de Zwolle (c.1400-1466), datado aproximadamente de 1440, contém uma das primeiras descrições sobre mecanismos de pinças para instrumentos de teclas, com informações sobre um instrumento chamado *clavecymbalum*. Já para Arruda (2017, p.27), o tratado de Zwolle é uma indicação de que o cravo já se encontrava padronizado no século XV, o que vai em oposição ao que defende Pavan (2009, p.26), quando sugere que, devido à grande variedade disponível de representações de cravos do século XV, o instrumento ainda não se encontrava padronizado. Segundo Frank Hubbard (1920-1976), os cravos mais antigos são italianos, sendo que existem relatos de *luthiers* italianos que construíram cravos no ano de 1419 (apud GATTI, 2014, p.14). Arruda (2017, p.27) discorre que o cravo mais antigo foi encontrado na cidade italiana de Siena, datando de 1516. Alguns autores, todavia, levantando dúvidas quanto à veracidade do documento, alegam, segundo Arruda, que o cravo mais antigo, de origem italiana, data de 1521. Cabe ressaltar que o instrumento já era representado em ilustrações, manuscritos, esculturas e até vitrais de igreja desde a primeira metade do século XV.



**Figura 03:** Representação imagética mais antiga, que se tem registro, do cravo. Minden, Alemanha. 1425. Salienta-se que o ano à esquerda toca um saltério.

**Fonte:** Disponível em

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/EarlyMindenHarpsichordImage\\_Teuling.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/EarlyMindenHarpsichordImage_Teuling.jpg)>. Acesso em 11 de set. 2018.

A partir de sua invenção, o cravo foi, gradativamente, ganhando espaço na música de corte europeia a ponto de exercer, no século XVII, um papel central na prática musical instrumental, assim como vocal (LIBIN, 1976, p.16; HESS, 1953, p.76).

Complementarmente, Ripin et al. (1989, p.1) sublinha que o instrumento permaneceu em uso, durante o século XVIII, não apenas para a execução de peças solo, mas também desempenhando uma função essencial como instrumento acompanhador na música de câmara, orquestral e operística. Esta última, em especial – em que o cravo cumpre papel de baixo contínuo em ópera e oratório – foi esporadicamente retida pelo cravo mesmo após a maior parte da música escrita para teclado solo e música de câmara serem escritas para piano.

Para Hess (1953, p.76), a qualidade metálica do som do cravo provia uma transparência que, por si só, levava à polifonia, assim como o brilho de seu som era adequado ao desejo de embelezamentos. Não obstante, conforme o século XVIII foi progredindo e o gosto musical mudando, o cravo foi caindo em desuso, incapaz de atender às novas tendências estéticas que surgiram com o aumento das salas de concerto como a valorização do volume sonoro, as variações graduais de dinâmica e o *messa di voce*<sup>44</sup> (HESS, 1953, p.76; GATTI, 2014, p.31). À medida que o *fortepiano* foi se tornando o instrumento preferido do público, a revolução industrial foi se consolidando e novas formas de afinar instrumentos e de ouvir e pensar música foram surgindo, a tradição de tocar e de construir cravos foi se perdendo (KHADAVI, 1983, p.1; RIPIN et al., 1989, p.97 GATTI, 2014, p.34).

Edmond Johnson (2013, p.182) concorda com Schott (1974, p.85), quando este afirma: “Em um sentido técnico estrito, provavelmente é certo afirmar que o cravo nunca de fato entrou em extinção da mesma forma que o pássaro dodô”<sup>45</sup>. Johnson argumenta que, apesar da vasta maioria dos teclados de corda pinçada terem sido abandonados quando a ‘moda’ musical mudou por volta da virada para o século XIX, é razoável supor que alguns desses instrumentos antigos foram retidos por seus donos, que alguns foram guardados como “reliquias” antigas, que outros serviram como curiosidades históricas, assim como que alguns outros poucos continuaram sendo tocados. Entretanto, Johnson (2013, p.182-183) argumenta que, longe de ser esquecido pela maior parte desse período,

---

<sup>44</sup> Segundo Ellen Harris (2001, p.487), o *messa di voce* é uma técnica vocal ou instrumental de origem italiana considerada uma das mais importantes do estilo de canto italiano dos séculos XVII e XVIII. Consiste em uma nota longa que se inicia de forma e com dinâmica suaves, *crescendo* em intensidade para então retornar, gradativamente, para a dinâmica suave inicial.

<sup>45</sup> In a narrow technical sense it is probably correct that the harpsichord never really became extinct in the same sense as the dodo bird [...].

o cravo sobreviveu mais como uma fantasia, que residia no imaginário coletivo, do que como uma entidade física, quase nunca sendo de fato visto pelo público:

[o cravo] vivia na poesia e na prosa do tempo, mantendo um tipo de vida beletrista após a morte que perdurou para além das ruínas físicas – toda aquela madeira, penas, couro, e marfim – foram relegados à indignidade silenciosa do monte de lixo (JOHNSON, 2013, p.183)<sup>46</sup>.

Já na metade do século XIX, o piano tornara-se quase onipresente nos salões e salas de concerto ocidentais, enquanto os teclados antigos, nas palavras de Johnson (2013, p.183), passavam a ser não mais que nomes evocativos. O autor cita poesias e prosas que recorriam a ideia do cravo para, entre outras referências, servir como símbolo de um tempo remoto ou passado extinto, assim como para conferir uma espécie de aura fantasmagórica ou sobrenatural ao texto. Somente por volta de um século depois, após extensas renegociações imagéticas e culturais acerca da representação do cravo, a tradição de tocar, de construir e de se pensar o cravo resgataram alguns dos princípios e norteamentos dos séculos XVII e XVIII perdidos durante o século XIX.

Em 1949, a oficina *Hubbard & Dowd* foi inaugurada em Boston, Estados Unidos. A colaboração dos *luthiers* Hubbard e William Dowd (1922-2008) marcou aquilo que Kirkpatrick (apud SCHOTT, 1974, p.95) chamou de “a maior revolução na construção de cravos feita neste século... o retorno às tradições e princípios de construção de cravo dos séculos XVII e XVIII”<sup>47</sup>. Ironicamente, Haynes (2007, p.39) pontua que, após a revolução de Martin Skowroneck (1926-2014), Hubbard e Dowd, por volta dos anos 1960, uma vez “redescoberta” a qualidade sonora dos cravos históricos, tornou-se mais difícil apreciar a sonoridade dos cravos industriais mais “modernos” como o Pleyel. O autor salienta que “desde o final da década de 1960, o gosto contemporâneo e o *establishment* musical

---

<sup>46</sup> [...] it lived on in the poetry and prose of the time, maintaining a sort of shadowy belletristic afterlife that continued long after most of the physical relics – all that wood, quill, leather, and ivory – had been relegated to the silent indignity of the rubbish heap.

<sup>47</sup> [...] accomplished the major revolution of this century in harpsichord building... a return to seventeenth and eighteenth century traditions and principles of construction [...].



somente toleram o uso do piano em música Retórica<sup>48</sup> se for particularmente bem tocado” (HAYNES, 2007, p.157)<sup>49</sup>.

Khadavi (1983, p.6-7) observa que John Challis (1907-1974) e Arnold Dolmetsch (1858-1940), *luthiers* pioneiros do século XX, construíam cravos que mantinham a ação e o tamanho do instrumento mais parecidos com os dos instrumentos históricos do que com os dos cravos industriais. A autora também atribui a Hubbard e Dowd a revolução na construção do cravo no século XX, baseado em princípios dos modelos dos séculos XVII e XVIII. Depois do término da parceria dos dois construtores em 1958, cada *luthier* estabeleceu sua própria loja, sendo os instrumentos resultantes réplicas dos modelos franceses de cravo de dois teclados, como os modelos François-Étienne Blanchet (c.1695-1761) e Pascal Taskin (1723-1793). Khadavi (1983, p.6-7) afirma que, a partir da década de 1960, a tradição dos registros manuais voltou à tona na medida em que as disposições dos cravos industriais foram sendo, em grande parte, abandonadas em favor dos cravos que lembravam os modelos históricos.

---

<sup>48</sup> A música Retórica, conforme descrita por Haynes (2007, p.8) tinha como objetivo evocar e provocar emoções – afetos, ou paixões – que eram compartilhadas por todos, audiência e intérpretes. O autor usa o termo em oposição à ‘música Canônica’, predominante a partir do século XIX. Música Retórica é também, para Haynes (2007, p.12) uma denominação mais apropriada do que ‘música antiga’ (*early music*) para se referir à música europeia dos séculos XVII e XVIII.

<sup>49</sup> Since the late 1960s, contemporary taste and the musical establishment tolerate the use of the piano in Rhetorical music only if it is particularly well played.



**Figura 04:** Réplica do modelo de Pascal Taskin de 1769, feita pelo *luthier* Tony Chinnery. A decoração em estilo *chinoiserie*, de Eleonora Banchi, é inspirada no acabamento de um cravo Ruckers de 1749, realizado pelo artesão francês Jean-Claude Goujon.

**Fonte:** Disponível em <<http://www.gb.early-keyboard.com/images/taskin/chinoiserie/general400k.jpg>>. Acesso em 20 mar. 2019.

Por volta de 1960, a questão da “autenticidade se tornou uma grande preocupação do HIP, a ponto de, no início da década de 1970, a denominação ‘autêntico’ ser regularmente usada como um “selo” em gravações, interpretações e “instrumentos autênticos” (HAYNES, 2007, p.43). Apesar de, atualmente, o termo ‘autenticidade’ ser evitado no meio do HIP<sup>50</sup>, a busca pela ‘autenticidade’ foi um dos fatores que impulsionou

---

<sup>50</sup> A partir da década de 1980, Richard Taruskin (apud HAYNES, 2007, p.10) passou a escrever artigos críticos questionando a historicidade de informações em geral e de motivações para interpretações do HIP, resultando em um uso muito mais crítico e consciente do conceito de ‘autenticidade’. Segundo Haynes, muitas das gravações vendidas como ‘autênticas’ foram, na realidade, somente “uma tentativa de autenticidade”. Para o autor, a autenticidade teria passado a ser uma “reivindicação arrogante” que, não obstante, seguiu sendo central para conceito do HIP.

a guinada do cravo industrial para os modelos de cravo historicamente copiados. Ainda na década de 1950, o compositor Paul Hindemith (1895-1963) preconizou:

Podemos ter certeza que J. S. Bach se sentia bastante confortável com os tipos vocais e instrumentais disponíveis para ele e, se nos importamos em interpretar sua música como ele mesmo a imaginava, então devemos restaurar as condições de execução musical de seu tempo. E, nesse caso, não é suficiente usarmos o cravo como instrumento de baixo contínuo. Devemos encordoar nossos instrumentos de corda diferentemente; devemos construir nossos instrumentos de sopro com os escalonamentos da época; devemos até mesmo recriar a relação entre *Chorton* e *Kammerton*<sup>51</sup> na afinação de nossos instrumentos (HINDEMITH apud HAYNES, 2007, p.41-42)<sup>52</sup>.

Sobre a questão de utilizar o instrumento pensado pelo compositor para a interpretação da música, Haynes (2007, p.11) provoca: “Vamos reverter o anacronismo e imaginar algum Concerto de Piano do Brahms tocado em um cravo. Ideia absurda – mas seria mais absurda que a ideia de um Concerto de Cravo de Bach tocado num piano de cauda moderno?<sup>53</sup>”. Já Bond (1997, p.49) pondera que ainda é possível tocar Bach no piano, saxofone ou sintetizador enquanto ainda se retém alguma qualidade:

Pode-se até tocar Bach no saxofone ou no sintetizador e reter alguma qualidade, devido a grandeza de seu pensamento musical. Mas tocar música em um instrumento para o qual ela foi escrita sempre envolve um elemento de compromisso. É como ler poesia traduzida, o sentido está lá, mas as nuances e a sonoridade essencial não estão (BOND, 1997, p. 49)<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> Os termos alemães *Chorton* e *Kammerton* dizem respeito às variantes de afinação decorrentes dos diferentes diapases encontrados em órgãos de igrejas e cortes reais européias. *Kammerton/Cammerton* era empregado em concertos privados executados em câmaras reais, podendo ser entendido como ‘afinação de câmara’; já *Chorton* usualmente se referia à ‘afinação de igreja’. Fonte: <[HTTPS://www.idrs.org/publications/cronrolled/DR/DR9.1/DR9.1.Bukoff.html](https://www.idrs.org/publications/cronrolled/DR/DR9.1/DR9.1.Bukoff.html)> Acesso em 30 de jul. de 2018.

<sup>52</sup> We can be sure that Bach felt quite comfortable with the vocal and instrument types that were available to him, and if we care about performing his music as he himself imagined it, then we ought to restore the performance conditions of his time. And in that case, it is not enough that we use a harpsichord as continuo instrument. We must string our string instruments differently; we must construct our wind instruments with the scalings of the time; and we must even recreate the relationship between *Chorton* and *Kammerton* in the tuning of our instruments.

<sup>53</sup> Let’s reverse the anachronism, and imagine one of Brahms’s piano concertos played on a harpsichord. Absurd idea—but is it any more absurd than Bach’s harpsichord concertos played on the modern grand?

<sup>54</sup> One can even play Bach’s on saxophone or synthesizer and retain some of its quality, such is the greatness of his musical thought. But playing music on an instrument for which it was written must always involve an element of compromise. It is rather like reading poetry in translation the sense is there, but nuances and the essential sound are not.

Atualmente, é comum cravistas profissionais serem escrupulosos na escolha do instrumento. Para Bond (1997, p.49), gravar as Suítes Francesas de J. S. Bach em um cravo de modelo italiano é algo que está fora de cogitação para um cravista, assim como gravar as peças de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) em um instrumento francês. A autora afirma que para um concerto no qual é tocada a música de compositores de diferentes nacionalidades é preferível usar um cravo de tipo flamengo ou alemão, já que estes seriam os tipos mais universalmente adaptáveis em coloração (*tone*).

A visão de Bond é corroborada por Arruda (2012, p.20) que observa que, nos dias de hoje, não apenas os modelos de cravos italianos, franco-flamengos, ingleses, germânicos e ibéricos são distinguíveis, mas que também são reconhecíveis as diferenças regionais nos períodos dos séculos XVI, XVII e XVIII. Ainda segundo Bond (1997, p.49), a questão da nacionalidade do modelo do cravo só não seria tão importante na iniciação ao cravo, desde que a tessitura do instrumento seja suficiente para a execução do repertório, uma vez que, naturalmente, os estudantes, em geral, têm que trabalhar, em sua escola, com o único instrumento disponível.

Em relação aos cravos de cópia histórica, Pavan (2009, p.41-42) diz que o instrumento de dois manuais é o mais utilizado ‘atualmente’ nas escolas de música. Pavan não especifica nacionalidade e menciona que o instrumento de dois manuais oferece mais opções de reginação em relação ao modelo de um só teclado. Pavan (2009, p.42) diz que os registros mais comuns nestes instrumentos tidos como padrão, são:

- Manual inferior: registro de 8’ (oito pés)<sup>55</sup>;
- Manual superior: registro de 8’, diferenciando-se do primeiro por ter o ponto de contato com a corda mais próximo do teclado;
- Pode-se acoplar os dois manuais (os dois 8’), gerando um som mais cheio, mais forte;
- 4’: tem cordas com a metade do tamanho das do 8’, soando uma oitava acima. Pode ser utilizado com manual inferior ou superior, assim como sozinho. Gera um som mais brilhante;
- Registro de alaúde: pequenos feltros que se encostam às cordas, podendo se aliar a um dos outros registros.

---

<sup>55</sup> Segundo Pavan (2009, p.34) o termo “pés”, grafado com sinal de apóstrofo, é emprestado do vocabulário do órgão, referindo-se ao tamanho do tubo. Já no caso do cravo, refere-se ao tamanho da corda.

Os cravos de um manual (manual simples) usualmente têm dois registros de 8'. Bond (1997, p.24) explica que esses registros variam sutilmente em timbre porque um dos registros (o segundo 8') pinça a corda mais próxima de seu fim, rente ao teclado. Essa diferença entre o ponto de pinçamento dos dois registros resulta em diferentes qualidades timbrísticas para cada registro. O 8' que pinça mais distante do teclado tem uma qualidade sonora mais suave, adocicada, enquanto o 8' que age próximo ao teclado tem um som mais nasal.

Sobre o cravo de dois manuais, Bond (1997, p.24) explica que o registro de 8' que pinça mais rente ao teclado é acionado pelo manual superior, enquanto o 8' mais distante do teclado é acionado pelo manual inferior. Para usar simultaneamente os dois registros de 8', deve-se acoplar os dois manuais, o que, segundo a autora, é feito com uma alavanca (*lever*), puxador (*knob*), ou empurrando o manual superior para frente. Uma vez acoplado, quando se toca o manual inferior, o manual superior será igualmente acionado, fazendo soar os dois 8'. O toque será um pouco mais pesado e a autora adverte que o acionamento dos dois teclados (em um cravo regulado) não se dará de forma simultânea, havendo um espaço curto entre os dois pinçamentos. O acoplamento dos manuais de cravos históricos franceses também se dava empurrando o manual superior para frente. Já para desacoplar, era necessário fazer o movimento inverso, puxando o manual superior para trás. Cravos ingleses do século XVIII não tinham esse tipo de mecanismo de acoplamento (BOND, 1997, p.24).

Os cravos de manuais duplos, tanto quanto os de manual simples podiam ter um registro de 4' (BOND, 1997, p.25). Esse registro tinha a função de dar brilho para o registro de 8', acoplado ao outro registro de 8' ou não. Diferentemente de Pavan (2009, p.42), que afirma que o registro de 4' pode ser utilizado no manual superior ou inferior, Bond (1997, p.25) afirma que o 4', no cravo de dois manuais, é tocado no manual inferior. A autora salienta que é possível usar apenas o registro de 4', sem necessariamente ter o registro de 8' soando simultaneamente. Apesar de não ser uma prática muito comum, pode-se usar esse registro para obter outros tipos de efeitos sonoros. Outro registro possível, presente em muitos cravos, é o registro de alaúde, que consiste em um conjunto de feltros ou couros que podem ser pressionados contra um dos conjuntos de cordas de 8'. Segundo Bond (1997, p.25), esse registro é útil para músicas pensadas em termos de melodia e acompanhamento, uma vez que seu funcionamento permite distinguir claramente uma parte da outra.

MacRitchie e Nuti (2015, p.1) advertem que o ‘cravo’ (cravo histórico ou de cópia histórica) não é um grupo homogêneo e que exemplares diferentes possuem diferentes características de construção dependendo de suas origens e de quando foram construídos. As autoras sublinham que não se trata de uma questão de qualidade, de instrumentos bons ou ruins, e sim de modos de construção e propósitos diferentes. Cravos diferem na sonoridade do ataque e do decaimento da nota, nos pontos onde as cordas são pinçadas pelos diferentes registros, nos materiais, tamanho das teclas, entre outros fatores. O que identifica esses instrumentos como membros de uma mesma classe é o fato de serem instrumentos de teclado e corda pinçada (MACRITCHIE; NUTI. 2015, p.3). Independente de nacionalidade, modelo ou formato, o que diferencia o cravo dos demais instrumentos, para Zuckermann (apud ARRUDA, 2017, p.30) são os seguintes elementos em conjunto: “um grupo de cordas, no qual cada corda possui uma tessitura; uma caixa ressonante; um dispositivo para ativar as cordas (por pinçamento) e produzir o som; e um teclado para controlar este dispositivo”.

Para Khadavi (1983, p.8), o modelo padrão internacional de cravo seria o modelo francês de dois manuais, instrumento comumente encontrado em posse de instituições tais como universidades, conservatórios de música e outros centros culturais. Khadavi baliza que muitos *luthiers* constroem esse tipo de cravo e que possíveis compradores podem ter acesso a esse instrumento com um curto período de espera. Por sua vez, os cravos de um manual podem ser encontrados em uma variedade de lugares, incluindo as casas de amadores e profissionais. Devido a sua versatilidade, também podem ser usados em peças solo e na realização de baixo contínuo e, por sua portabilidade e preços relativamente mais acessíveis, uma quantidade relativamente grande de cravos de um manual pode ser encontrada em universidades, orquestras e igrejas.

#### **1.4 NOTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E PAPEL DO INTÉRPRETE**

Suponhamos que Alex. Voormolen escrevesse sua peça hoje e estivesse a par das ideias gerais do HIP. Quais seriam as possíveis implicações dessas ideias na composição da *Suite de Clavecin*? Será que ele ainda assim escreveria para piano? Não seria plausível supor, caso ele conhecesse melhor o cravo histórico, e conhecesse as edições *Urtext* de música para cravo, que ele não teria utilizado as marcações *pianísticas* e que teria escrito de forma mais propícia para o cravo? A mesma especulação, aqui relativa a Voormolen,

foi também aventada por Peter Walls (RINK et al., 2002, p.24) acerca de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791):

É, de fato, interessante especular sobre, digamos, qual teria sido a atitude de Mozart para com um piano do meio do século XIX, ou mesmo um Steinway Moderno de cauda inteira. Ele poderia (à maneira de Spitta) ter pensado: “Este é o instrumento dos meus sonhos: isto é o que eu realmente queria para meus concertos” ou, alternativamente, “Se eu soubesse deste maravilhoso instrumento, eu teria escrito alguma música para ele”. Por outro lado, ele poderia ter dispensado o instrumento como um produto cru e um tanto vulgar da sociedade industrializada. Não podemos saber com certeza que reações o piano teria evocado – mas sabemos que ele ficou animado quanto aos Fortepianos que ele encontrou no final da década de 1770 (RINK et al, 2002, p.24)<sup>56</sup>.

Analogamente, Carl Dolmetsch (1958, p.605) reflete sobre a relação entre a escolha do instrumento e composição, desta vez acerca de J. S. Bach:

Os anti-cravistas garantem que, se um piano de cauda moderno estivesse disponível para Bach, ele teria composto para esse instrumento. Sem dúvida. Mas não temos justificativa para assumir que ele automaticamente deixaria de escrever para o cravo. Afinal, ele escreveu prodigiosamente para todos instrumentos disponíveis para ele (órgão e cravo, clavicórdio como uma alternativa, quando cabível) e teria, sem dúvida, adicionado o piano moderno aos outros. (DOLMETSCH, 1958, p. 605)<sup>57</sup>

Schott (1974, p.85), indo ao encontro de Dolmetsch e Walls, questiona aquilo que ele entende como uma ‘visão vitoriana’, uma crença de que tudo pode evoluir e ser melhorado, inclusive os instrumentos musicais. Para Schott, essa visão estava fortemente arraigada no século XIX e podia ser vista nos trabalhos de grandes musicólogos da época, como Philipp Spitta (1841-1894) que, entre os anos de 1873-80, realizou um extenso trabalho sobre a vida e obra de J. S. Bach. Schott pontua:

---

<sup>56</sup> It is, in fact, interesting to speculate about what, say, Mozart’s attitude might have been to a mid nineteenth-century piano or even a modern ninefoot Steinway. He might (in the manner of Spitta) have thought, ‘This is the instrument of my dreams; this is what I really wanted for my concertos’, or, alternatively, ‘If only I’d known about this wonderful instrument I’d have written some music for it.’ On the other hand, he might have dismissed it as a crude and rather vulgar product of an industrialised society. We cannot know for certain which (if any) of those responses the piano would have evoked – but we do know that he was excited by the fortepianos that he encountered in the late 1770s.

<sup>57</sup> The anti-harpsichordists assure us that had the modern grand piano been available to Bach, he would have composed for it. Unquestionably. But we have no justification for assuming that he would automatically have ceased writing for the harpsichord. After all, he wrote prodigiously for the keyboards available to him (organ and harpsichord, with clavicord as alternative where suitable) and would undoubtedly have added the modern piano to the rest.

Acreditava-se, confiantemente, que, em comum com tudo que se passava na era Vitoriana, os instrumentos musicais estavam sendo constantemente aperfeiçoados e que, se Bach e Handel tivessem conhecido os teclados gloriosos do século posterior, teriam ficado mais que deleitados de terem suas músicas interpretadas neles, em preferência aos inadequados chocalhos de fios de arame aos quais eles foram condenados em vida (SCHOTT, 1974, p.85)<sup>58</sup>.

Seria a notação *pianística* da peça uma questão de cunho editorial e comercial? Voormolen tinha facilidade para editar suas peças de piano<sup>59</sup>. Alexis Rouart, dono da editora *Rouart, Lerrolle & Cie*, por conselho de Ravel, publicou tudo o que o jovem compositor holandês escreveu. Entre 1918 e 1927, pelo menos dezessete composições de Voormolen foram publicadas por essa editora, como peças para piano, violino e piano, violoncelo e piano, trio de piano e algumas canções. A editora que publicou a *Suite de Clavecin* foi a *G. Alsbach & C<sup>o</sup>*, de Amsterdam, especializada desde 1903 em editar e catalogar peças holandesas<sup>60</sup>. É possível que, à época, uma edição para piano, além de mais usual, fosse também mais rentável do que uma para cravo, e que o piano fosse um instrumento mais adequado, na perspectiva da editora, para se ter como um registro do patrimônio imaterial holandês.

As edições musicais passaram a ser um meio regular de disseminação de música durante a segunda metade do século XVIII (RINK et al., 2002, p.9). Por volta do ano de 1800 na Inglaterra, segundo Hess (HESS, 1953, p.82), o cravo havia se tornado suficientemente obsoleto para que os editores (*publishers*) não esperassem mais nenhum retorno financeiro anunciando peças para instrumentos de corda pinçada como o cravo ou a espineta. O quadro a seguir mostra como o repertório de teclas escrito na Inglaterra entre os anos 1750 e 1800 passou do cravo ao piano, tendo havido um período intermediário no qual peças poderiam ser executadas com naturalidade em ambos os instrumentos. Bond (1997, p.44) adverte que, durante as décadas de 1789 e 1790, muitas das peças escritas para ‘cravo ou piano’ eram assim designadas pelos editores principalmente por uma prudência comercial, ou seja, para garantir que as pessoas que ainda não tinham

---

<sup>58</sup> It was confidently believed that, in common with everything else in the Victorian age, musical instruments were being constantly improved and that if Bach and Handel had known the glorious keyboards of a century later, they would have been more than delighted to have their music performed on them in preference to the inadequate jangly boxes of wires to which they had been condemned in their lifetime.

<sup>59</sup> Disponível em <<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/voormolen>>. Acesso em 08 de abr. 2018.

<sup>60</sup> Disponível em <[https://imslp.org/wiki/G.\\_Alsbach\\_%26\\_Co.](https://imslp.org/wiki/G._Alsbach_%26_Co.)>. Acesso em 01 de ago. 2018.



comprados os novos instrumentos não deixassem de comprar as novas partituras. A peça de Voormolen segue, de certa forma, o processo inverso – no qual, do piano, parte-se para o cravo – podendo também ser considerado uma peça “intermediária” ou de transição.

**Quadro 01:** Formulação de títulos por períodos, em porcentagem, do repertório para teclas na Inglaterra, de 1750 a 1800.

Ano publicação	Apenas para cravo		Para cravo e piano		Apenas para piano	
	Solo	Conjunto	Solo	Conjunto	Solo	Conjunto
1750-1759	100	100	0	0	0	0
1760-1769	93	100	7	0	0	0
1770-1774	63	91	37	9	0	0
1775-1779	16	27	84	69	0	4
1780-1784	17	42	80	47	3	11
1785-1789	6	18	92	72	2	10
1790-1794	4	15	73	48	23	37
1795-1799	1	7	31	29	68	64
1800	0	2	8	7	92	91
<b>Total</b>	15	30	50	37	35	33

Fonte: (apud HESS, 1953, p.80).

Por volta de 1670, compositores franceses passaram a experimentar novas formas de notação com o intuito de auxiliar os intérpretes no entendimento da peça, uma vez que estes não poderiam ter contato pessoal com o compositor (TAVARES, 2006, p.18). No século seguinte, as mudanças foram ainda mais significativas. Durante o século XIX, partituras podiam viajar com mais velocidade e para localidades mais distantes. Com as mudanças nos meios de transporte, carreiras de muitos virtuosos floresceram e as indicações e marcações para interpretação se tornaram cada vez mais precisas (RINK et al., 2002, p.10).

Já no século XX, compositores como Schoenberg e Igor Stravinsky (1882-1971) partilhavam de uma visão na qual o papel do intérprete era o de se ater ao máximo àquilo que estava escrito na partitura, às intenções dos compositores e às suas marcações. Para Stravinsky, “O segredo da perfeição encontra-se sobretudo na consciência [do intérprete] sobre a lei que lhe é imposta pela obra que está interpretando” (STRAVINSKY, 1947, p.127)<sup>61</sup>. Schoenberg corrobora a visão de Stravinsky no sentido de valorizar as intenções do compositor e a fidelidade ao texto musical:

<sup>61</sup> The secret of perfection lies above all in his consciousness of the law imposed upon him by the work he is performing.

O princípio mais estimado para toda execução musical teria que ser: aquilo que o compositor escreveu é feito para soar de tal forma que toda nota seja realmente ouvida e que todos os sons, sucessivos ou simultâneos, estejam relacionados de forma que nenhuma parte, em nenhum momento, obscureça a outra, mas, pelo contrário, que faça sua contribuição em prol de garantir que todas se destaquem claramente umas das outras (SCHOENBERG, 1984, p.319)<sup>62</sup>.

Catarina Domenici (2012, p.169) adverte para o fato de que é somente mediante a participação de um intérprete que o texto musical ganha entonação e dimensão acústica. A obra musical é, nesse sentido, um processo aberto, colaborativo e em constante transformação. No caso da HIP, ao compararmos gravações de uma mesma peça por grupos diferentes e de épocas distintas, vemos como as práticas interpretativas não são estacionárias. Da mesma forma, paralelamente, a própria identidade de uma peça está sempre em construção, essa identidade dando-se justamente na interação entre o texto e o intérprete. Em seu diálogo com José Bowen, Domenici (2012, p.175) observa que a partir desse entendimento globalizante do intérprete, a obra musical perde seu pretense status imutável como texto autônomo, com primazia sobre o intérprete. A visão de Domenici vai ao encontro de Rink (2007, p.29), quando este diz, resumidamente, que: “A partitura não é ‘a música’; ‘a música’ não se restringe a partitura”.

Nicholas Cook (2006, p.12) propõe abordar a partitura como um *script*: “[...] uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encena uma visão particular da sociedade humana[...]”. Sua visão se tornou amplamente difundida nas pesquisas acerca das lacunas existentes entre notação e interpretação. Alguns trabalhos sobre cravo, como O Cravo Caboclo, de Gatti (2014), e O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira, de Pavan (2009), adotam a abordagem de Cook, sendo razoável imaginar que os compositores dos séculos XVII e XVIII também abordavam a partitura de forma semelhante. Com efeito, a notação do período, com sua falta de marcações e indicações características, se comparada à do início do século XX, era acompanhada da expectativa de uma grande autonomia da parte dos músicos, tanto na escolha da instrumentação,

---

<sup>62</sup> The highest principle for all reproduction of music would have to be what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard, and that all the sounds, whether successive or simultaneous, are in such relationship to each other that no part at any moment obscures another, but, on the contrary, makes its contribution towards ensuring that they all stand out clearly from one another.

quanto na ornamentação, improvisação, escolha de dinâmicas, assim como de andamentos, dentro de uma certa margem subjetiva. Ou seja, esperava-se, à época, que os músicos compensassem aquela escrita “enxuta”. Para Haynes (2007, p.4), a música destes períodos acomodava um *input* espontâneo do intérprete, sendo sua participação musical presumidamente criativa. Enquanto Cook pensa a partitura como um *script*, Haynes a pensa como uma receita culinária: “Falamos de ‘música’ na estante [de partitura]. Mas as notas na página não são uma obra; na verdade, não são música de maneira alguma. São meramente uma receita para intérpretes seguirem – um livro de receitas” (HAYNES, 2007, p.22-23)<sup>63</sup>. O autor prossegue complementando a visão de Cook:

É impressionante que alguém possa confundir um pedaço de papel com música [...]. É claro que a partitura é um componente importante no chegar [*arriving at*] na música, mas seu papel é meramente o de codificar as potenciais versões executadas da obra [...] partituras não são exatas, já que nem todos parâmetros de realização podem ser especificados (HAYNES, 2007, p.25)<sup>64</sup>.

Walls (RINK et al., 2002, p.17) lança um questionamento pertinente a todos os intérpretes, independentemente de tocarem instrumentos antigos ou modernos: “O que exatamente devemos tentar fazer ao interpretar música escrita antes de nosso próprio tempo?”<sup>65</sup>. O autor afirma que a resposta é a mesma para uma composição dos séculos passados e para uma recente: o processo de sonorizar uma peça musical se chama, de forma geral, interpretação. Uma das definições de interpretação dada por Walls (RINK et al., 2002, p.18) é a seguinte: interpretar é manifestar o sentido de uma composição musical por meio da interpretação e, neste sentido, interpretar é fazer jus ao significado e à verdade da música interpretada. Uma interpretação exibicionista, portanto, não seria uma interpretação, mas uma apropriação. Interpretar, nesse contexto, seria equivalente ao trabalho de tentar determinar e manifestar as intenções do compositor. E entretanto, em que medida podemos determinar as intenções de Voormolen na *Suite de Clavecin*?

---

<sup>63</sup> We talk about “music” on the stand. But the notes on the page aren’t a work; in fact, they aren’t music at all. They are merely a recipe for performers to follow – a cookbook.

<sup>64</sup> It is amazing that anyone could mistake a piece of paper for music [...]. Of course a score is an important component of arriving at music, but its role is merely the encoding of potential performed versions of the work [...] scores are not exact, since not all performing parameters can be specified.

<sup>65</sup> What exactly should we try to do in performing music written before our own time?

## 1.5 RECURSOS EXPRESSIVOS CRAVÍSTICOS

Gatti (2014, p.18-19) chama a atenção para o mecanismo de pinçar do cravo: este não responde à variação na força aplicada ao teclado, o que se traduz na impossibilidade de fazer crescer ou diminuir o som. As possibilidades de alterações de dinâmicas no cravo são mais sutis, condicionadas ao modo do toque, à velocidade do ataque, ao tempo de permanência da tecla pressionada, e ainda pelo uso dos registros ou relaxamento dos dedos. Para a autora, tais parâmetros definem os elementos técnicos e expressivos da prática cravística. Sobre a questão da dinâmica, Khadavi (1983), assim como Gatti, afirmam que um dos aspectos mais relevantes para este parâmetro no instrumento é a textura, refletida na quantidade de notas simultâneas tocadas no instrumento. Concordando com Gatti (2014) e Khadavi (1983), para Kirkpatrick (1946, p.275), a textura no cravo é determinada pela composição da peça: duas notas tocadas simultaneamente produzem mais som do que uma nota só; pode-se obter uma sonoridade mais densa restringindo o espaçamento entre as vozes, enquanto vozes mais espaçadas podem gerar o efeito contrário. Segundo o autor, “um *forte* pode ser produzido por uma aglomeração de notas, tocadas simultaneamente ou sucessão rápida, em contraste com o *piano* de poucas notas separadas”<sup>66</sup>. Schott (2002, p.79), destaca o mesmo ponto ao abordar a questão da dinâmica, e apesar de referir-se ao cravo industrial, sua colocação é válida também para o cravo histórico: “compositores devem entender que o escopo da dinâmica do cravo é melhor explorado pensando-se principalmente em termos de textura e tessitura, em vez de reginação”<sup>67</sup>. Amparando esse conceito de textura, Jean Nandi (1989, p.165) dialoga com a visão de Kirkpatrick (1946), Khadavi (1983) e Gatti (2014) quando explica que a “textura”, sendo um termo difícil de definir em música, pode significar a qualidade do som produzido, resultando do caráter do toque, assim como pode dizer respeito ao número de partes que ocorrem simultaneamente e à relação entre elas.

Em seu artigo *Modern Harpsichord* (1986, p.396), Schott levanta, em relação a uma fala de Samuel Adler (1928-) acerca de sua própria composição, um ponto que parece pertinente a este tópico: “Samuel Adler confessa no início de sua Sonata para cravo (1982): ‘todas as marcas de expressão são válidas somente se a peça for tocada no piano’,

---

<sup>66</sup> A *forte* can be produced by a massing of notes, either simultaneously or in quick succession, as contrasted with the *piano* of a few separate notes.

<sup>67</sup> Composers should understand that the harpsichord’s dynamic range can best be exploited by thinking primarily in terms of textures and tessitura rather than of registration.

mas acrescenta a esperança de que elas vão ajudar na escolha da reginação no cravo”<sup>68</sup>. Para Schott, parece que Adler caiu em uma “armadilha” – o pensamento de que a reginação (o engajamento ou a retirada de um conjunto de cordas) é mais determinante para a dinâmica que a textura e tessitura: “escrever um *cluster* de cinco notas no registro médio do instrumento e então marcar *pp* (pianíssimo), por exemplo, é pedir o impossível. [...] é para pianistas, e não para cravistas, que essa sonata deve interessar (*appeal*)”<sup>69</sup>. Schott (1986, p.396) prossegue, em seu artigo, listando algumas peças para cravo, então contemporâneas para o autor, peças instrumentalmente desafiadoras ao oferecerem uma grande variedade de formas e estilos e que são mais pensadas para cravo em termos de reginação do que em termos de texturas e dinâmicas. Schott finaliza seu artigo com o pertinente ponto sobre essas peças: “Reinterpretá-las no instrumento clássico [cravo histórico] sempre envolverá algum nível de adaptação, mas é um esforço que compensa”<sup>70</sup>. Apesar de ser questionável o entendimento de Schott sobre as sutis possibilidades de dinâmica no cravo, seus *insights* ainda se mostram eloquentes.

Khadavi (1983, p.35) sinaliza que o aumento da densidade da textura pode produzir um acento e que melodias solo devem, usualmente, destacar-se do acompanhamento, sendo que para isso nem sempre é necessário dar alguma proeminência à dinâmica. Para a autora, pode-se obter contraste entre melodia e acompanhamento das seguintes formas:

- Uso de reginação para se obter colorações diferentes;
- Diferença de altura entre melodia e acompanhamento;
- Articulando melodia e acompanhamento de formas diferentes;
- Por meio de uma melodia mais ativa e florida do que o acompanhamento;
- Utilizando uma textura menos densa no acompanhamento;
- Usando um ostinato no acompanhamento;
- A nota mais aguda de um acompanhamento rítmico e homofônico também será ouvida como melodia.

---

<sup>68</sup> Samuel Adler confesses at the start of his Sonata for harpsichord (1982) [...] that ‘all expression marks are only valid if this piece is performed on the piano’ but adds the hope that they ‘will aid in the registration of the harpsichord’.

<sup>69</sup> To write five note clusters in the middle of the instrument’s compass and mark them *pp*, for instance, asks the impossible. [...] it is to pianists rather than harpsichordists that the sonata must appeal.

<sup>70</sup> Reinterpreting them on the classic instrument will involve some adaptations, but it is worth the effort.

Os dois manuais do cravo, muito utilizados para criar contrastes, assim como para se obter uma sonoridade mais cheia, inicialmente foram pensados pelos construtores flamengos do século XVI<sup>71</sup> para facilitar a transposição no intervalo de quarta. Já no século XVIII, os dois manuais passaram a ser utilizados para gerar contraste timbrístico, aumentando a faixa expressiva do instrumento e possibilitando um som mais cheio (PAVAN, 2009, p.27-28). Khadavi (1983, p.36) argumenta que J. S. Bach, em seu Concerto Italiano (BWV. 971), nos compassos 146-149, escreveu *forte* e *piano* para designar os diferentes manuais do cravo. O *piano* seria para o manual superior, com qualidade mais nasal e mole e o *forte*, para os manuais inferior e superior acoplados. Neste exemplo, a mão direita ficaria no teclado inferior e a mão esquerda, no superior, fazendo com que, a depender do modelo de cravo, a melodia se destaque do acompanhamento tanto em coloração quanto em volume. Outros autores citam o Concerto Italiano de Bach, como uma peça referência na utilização dos dois manuais do cravo. Dolmetsch (1958, p.605), filho do *luthier* pioneiro, A. Dolmetsch, tratando das diferenças entre o cravo e o piano, destaca que “a verdadeira grandiosidade orquestral do Concerto Italiano de Bach, por exemplo, só pode ser revelada quando executada em um cravo de ‘tamanho real’, de dois manuais, com registros de 8’ em uníssono [manuais acoplados], de 16’ e 4’”<sup>72</sup>. Para o autor, a alternância entre os manuais, estando o inferior e o superior acoplados, conforme supracitado por Khadavi, pode produzir variações timbrísticas capazes de simular o efeito de *solo* e *tutti* orquestrais, algo que, segundo Dolmetsch, é impossível obter-se em um piano. Por ater-se apenas às diferenças entre o cravo e o piano, todavia, Dolmetsch não menciona que esse importante recurso consiste em uma afinidade histórica existente entre o cravo e o órgão. Segundo Arruda (2017, p.155-156), tanto o órgão quanto o cravo se destacam pela utilização de um, dois ou mais manuais, constando de “diversos registros para contrastar passagens orquestrais como *tutti* e *solo*”. Cabe ressaltar que Dolmetsch escreveu seu artigo em 1958 e que o cravo ao qual ele se refere é o cravo industrial. Atualmente, é improvável que a reginação sugerida seja seguida. De fato, apesar de poder ser visto em alguns modelos de cravo construídos na segunda metade do século XVIII (LATCHAM apud GATTI, 2014, p.38), o registro de 16’ era um

---

<sup>71</sup> Os construtores da família Ruckers, Hans (c.1540-1598) e seus filhos, Joannes (1578-1642) e Andreas (1579-1645), foram os primeiros construtores a incluírem um segundo manual no cravo. O exemplo mais antigo data de 1599 (ARRUDA, p.2017, p.40).

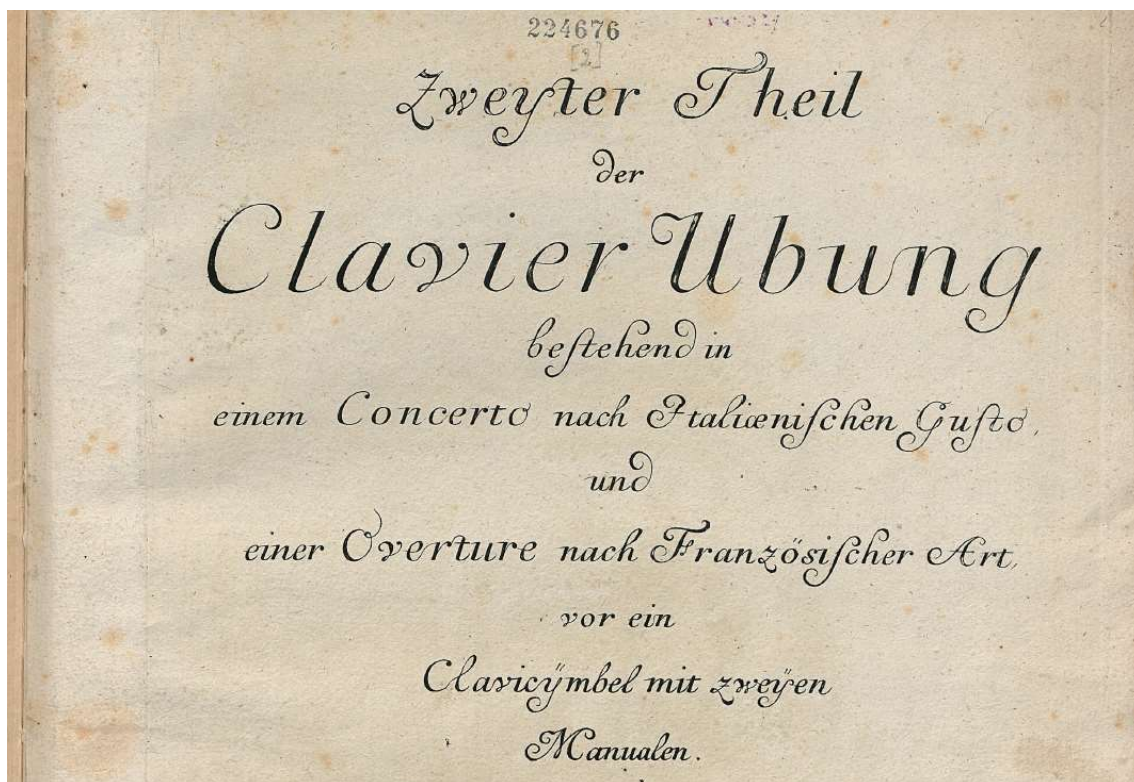
<sup>72</sup> The true orchestral grandeur of Bach’s Italian Concerto, for instance, can only be revealed by performance on a full-sized double-manual harpsichord with 8-ft. unisons, 16-ft. and 4-ft. stops.

componente típico das disposições do *Grand Modèle de Concert*<sup>73</sup> da Pleyel e a grande maioria dos cravos industriais passaram a também a incorporar esse registro com a enorme exposição que Landowska e seu instrumento obtiveram (ARRUDA, 2017, p.159). Cecil Clutton (1959, p.25), em seu artigo crítico à publicação de Dolmetsch (1958, p.605) referente ao Concerto Italiano de Bach, defende que não existe nenhuma passagem em todo Concerto na qual o registro de 16' seja necessário ou sequer desejável. Para Clutton, a execução dessa obra de Bach é mais efetiva em um cravo com três registros (*stops*) e um acoplamento (*coupler*) apenas, seja no cravo histórico ou no industrial. O autor argumenta que o registro de 16' era tão raro no século XVIII que sua utilização não seria considerada, por razões práticas, um padrão para a realização das peças da época. Clutton também questiona Dolmetsch quanto à referência a um 'tamanho real' do cravo, implicando que o cravo histórico, menor que o cravo industrial, seria inadequado para o Concerto. Por outro lado, Clutton concorda que o Concerto Italiano precisa de um cravo de dois manuais para ser executado conforme instruído no frontispício da primeira edição de 1735 pela editora de Christoph Weigel (1654-1725), onde se lê “segunda parte do exercício de teclas [...] para cravo de dois manuais”<sup>74</sup>:

---

<sup>73</sup> Arruda (2017, p.158-159) conta que Landowska, inspirada por um cravo alemão que supostamente pertencera a J. S. Bach, teria sugerido à firma Pleyel a adição do registro de 16'. Segundo o autor, a inusitada disposição com registro de 4' no teclado superior do “cravo de Bach” veio a ser adotada por diversos construtores de instrumentos industriais, muito embora fosse pouco usual nos instrumentos históricos.

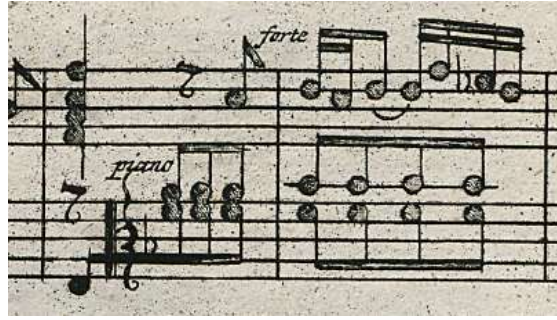
<sup>74</sup> Zwyter Theil der Clavier Übung [...] vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen.



**Figura 05:** Frontispício da primeira edição do Concerto Italiano, BWV 971.  
**Fonte:** BACH, J. S.: Christoph Weigel, 1735, p.1.

Outra autora que também comenta o Concerto Italiano, mas no contexto do cravo de cópia histórica, é Bond (1997, p.25). A autora avalia que as marcações de *forte* (*f*) e de *piano* (*p*) teriam sido cuidadosamente pensadas por J. S. Bach e – após reconhecer, todavia, o efeito de eco que pode ser obtido contrastando os manuais acoplados – sugere, para o Concerto, uma registo alternativa: usar os manuais desacoplados com os registros de 8’ e 4’ no teclado inferior, possibilitando um *forte* no teclado inferior e um *piano* no superior. Complementarmente, Kirkpatrick (1946, p.275) argumenta que muitos ‘efeitos especiais’ são possíveis quando se tem dois manuais. Segundo o autor, o contraste simultâneo de cores, possibilitado pelo sistema de dois manuais, é melhor obtido pelo compositor quando tocados como duas vozes iguais ou como uma voz principal e um acompanhamento. Kirkpatrick alerta, entretanto, que, o que funciona para um cravo pode não funcionar para outro, uma vez que o instrumento não corresponde a uma categoria padronizada.





**Figura 06:** Melodia principal (*forte*) e acompanhamento (*piano*). Concerto Italiano, BWV 971, c.30-31.

**Fonte:** BACH, J. S.: Christoph Weigel, 1735, p.1.



**Figura 07:** Efeito de *solo* (*piano*) e *tutti* (*forte*). Concerto Italiano, BWV 971, c.30-31.

**Fonte:** BACH, J. S.: Christoph Weigel, 1735, p.1.

Uma das peças do *Nouvelles suites pièces de clavecin* (1727), de Rameau, *La Poule* – a única deste livro que especificamente requer um cravo de dois manuais – ilustra bem aquilo a que Bond (1997, p.25) se refere como efeito de eco, obtido por meio do contraste entre os dois manuais. Rameau, similarmente a Bach, utiliza os termos *fort.* (*forte*), para designar o teclado inferior, e *doux.* (doce, *piano*), para o teclado superior. Na figura a seguir, a frase parte do teclado inferior (*fort.*) para seu eco no teclado superior (*doux.*), retornando em seguida para o teclado inferior (*fort.*).



**Figura 08:** Efeito de eco. *La Poule, Nouvelles suites pièces de clavecin*, c.26-29.  
**Fonte:** RAMEAU, J. Ph.: Chez L'Auteur, 1727, p.21.

MacRitchie e Nuti (2015, p.4) pesquisaram empiricamente os dois tipos de “ataque” mais comuns descritos nos tratados de época, investigando a produção e a percepção de dinâmicas no modelo Taskin de 1788. Segundo as autoras, os dois tipos de toque descritos nos tratados do século XVIII são os seguintes:

- Toque junto à tecla (*soft touch*): dedos repousados sobre a tecla, acionando a tecla de forma mais vagarosa possível, sendo o intuito fazer com que o plectro e fique em contato com a corda durante o maior tempo possível.
- Toque do alto, batido (*loud touch*): dedos atingem a tecla do alto o mais rápido possível, sendo o objetivo fazer com que o contato do plectro com a corda se resuma ao menor tempo possível.

A pesquisa foi feita sobre notas individuais e em vários registros e oitavas do instrumento. A conclusão desse artigo contraria a percepção geral de Richard Emsley, uma vez que constata uma variação de até 11 dB entre os dois tipos de ataque. Na hipótese de MacRitchie e Nutti (2015, p.4), essas diferenças de dinâmica são possíveis na combinação da técnica do instrumentista com o *design* do instrumento, o que, para as autoras, justifica que outros trabalhos atestem e comparem as capacidades de dinâmicas de outros tipos e modelos de cravo, assim como de diferentes escolas de prática cravística.

Outro ponto ressaltado por MacRitchie e Nutti (2015, p.1) é que a técnica de ataque talvez não seja o único fator determinante para a percepção de dinâmica no instrumento, contribuindo talvez junto a uma combinação de fatores, como o *timing* e a articulação associados às diferentes dinâmicas de notas individuais obtidas por meio do tipo de toque. Para as pesquisadoras, não se pode negar o fato das diferenças de dinâmica no cravo, uma

vez que elas são tanto mensuráveis quanto perceptíveis, apesar de limitadas em relação às do piano.

Tratando-se da diferenciação de dinâmica em um modelo de cravo francês revisado por Pascal Taskin em 1788, MacRitchie e Nuti (2015, p.1-2) explicam que:

[...] nos cravos franceses, a diferenciação de dinâmica entre seções maiores (em vez de entre notas individuais) dá-se de forma bem-sucedida por meio da mudança de registo; enquanto outros meios expressivos como *timing*, articulação, fraseado, arpejo, velocidade de difusão (*spread*) do acorde e o *overlegato* são efetivos para se atingir uma interpretação variada em seções menores das frases (por exemplo, na mudança da articulação entre notas individuais) (MACRITCHIE; NUTI. 2015, p.1-2)<sup>75</sup>.

Zumpano (2013, p.66), em sua tese sobre a expressividade *cravística*, diz que entre os parâmetros acústicos relacionados à expressividade no cravo, os mais discutidos nos trabalhos por ela avaliados são a dinâmica, a articulação e o fraseado, o toque (ataque), as variações de andamento e o timbre (sonoridade). Tanto Zumpano quanto MacRitchie e Nuti concordam que grande parte desses aspectos já eram discutidos em tratados de teclado antigos, como: *L'art de toucher le clavecin* (1716-17) de François Couperin; *Du Doigter* (1769), de Jacques Duphly (1715-1789); *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), de C. P. E. Bach (1714-1788).

Chapman (1991, p.547), em seu artigo *Redefining the Harpsichord*, trata a respeito das implicações para a composição e prática interpretativa decorrentes da mudança do cravo industrial para o cravo de cópia histórica desde a década de 1980. No tocante a visão de alguns músicos sobre a expressividade do cravo, a autora comenta:

O compositor Richard Emsley escreveu: ‘Eu senti que o cravo era um dos instrumentos mais inexpressivos, no qual não só o som está além do controle do intérprete durante a sua duração, mas mesmo a intensidade do ataque é indiferente ao toque. Em sua composição para cravo solo *Tidal Volume I* ele conduz sua luta composicional para tentar e ‘contornar a não maleabilidade do som do cravo’, cujas qualidades negativas ele enxerga como menos graves nas antigas composições

---

<sup>75</sup> [...] on French harpsichords dynamic differentiation of large musical sections (rather than individual notes) is therefore successfully accomplished through changes in registration; whereas other expressive means, such as timing, articulation, phrasing, arpeggiation, speed of the spread of a chord and over-holding notes are effective in achieving a varied performance for smaller sections of phrases (for instance, changing articulation for individual notes).

tonais, mas que são intensificadas em uma música atonal e aperiódica como a sua própria (CHAPMAN, 1991, p. 547)<sup>76</sup>.

A partir de seu estudo sobre guias, tratados e manuais antigos e recentes, Zumpano (2013, p.118-122) divide os tipos de toque mais convencionais em quatro categorias:

- *Legato* (ligado): “[...] uma tecla é pressionada imediatamente após a anterior ser liberada, fazendo com que as notas soem ligadas sem qualquer intervalo entre elas e sem que sejam sobrepostas” (p.118). Para a autora, este constitui o toque básico ao cravo.
- *Superlegato* (super ligado): “O *superlegato* é produzido quando uma tecla é pressionada antes que a precedente seja solta; desta forma, ambas as notas estarão momentaneamente soando juntas” (p.119). Com o *superlegato* procura-se obter uma maior ressonância do instrumento, assim como tensões harmônicas. A autora destaca a importância desse tipo de toque para a expressividade no instrumento, uma vez que esse recurso propicia que algumas notas sejam mais perceptíveis que outras.
- *Staccato* (destacado): “[...] o toque destacado é aquele em que cada nota somente é tocada quando a anterior já deixou de soar” (p.119). Neste tipo de toque, Zumpano atenta ao movimento dos dedos e à necessidade de relaxar as mãos para evitar tensão e esforços desnecessários. A autora também chama a atenção para que, nesse tipo de ataque, todas as notas sejam evidenciadas.
- *Hands-apart playing* (defasado): “Este tipo de toque é aquele em que, pensando-se verticalmente, as vozes mais graves na partitura são tocadas um pouco adiantadas com relação às agudas, quase como se constituíssem um arpejo”. Esse tipo de toque tem a mesma função que um arpejo pode ter: suavizar a sonoridade do instrumento, produzindo um som mais doce e suave do que se todas as cordas fossem tocadas simultaneamente. A autora salienta, com base nas pesquisas de

---

<sup>76</sup> The composer Richard Emsley writes: ‘I felt the harpsichord to be one of the most inexpressive of instruments, in that not only is the sound beyond the control of the performer over the course of its duration, but even the loudness of attack is unresponsive to touch’. In his composition for solo harpsichord *Tidal Volume I* he conducts his own compositional struggle to try and ‘side-step the harpsichord’s unmalleability of sound’, the negative qualities of which he sees to be less acute in previous tonal writing, but is intensified in an atonal, aperiodic music such as his own.

Mark Kroll e Yonit Lea Kosovske (apud ZUMPARO, 2013, p.120), que esse tipo de toque é empregado com finalidades expressivas.

Sobre o uso expressivo dos tipos de toque, Zumpano (2013, p.121) sublinha que se o objetivo do intérprete é obter um resultado expressivo em sua interpretação, de nada adianta aplicar um mesmo tipo de ataque de forma exaustiva durante toda uma peça, já que o resultado sonoro pode ser maçante e cansativo para o ouvinte. Para Zumpano, além de analisar previamente as características do repertório, é necessário que o intérprete pondere acerca da utilização dos parâmetros expressivos que possam ser obtidos durante a execução de uma peça em relação à sonoridade do instrumento.

Zumpano (2013) obteve alguns resultados a partir de medições acústicas empregando os dois tipos de toque também descritos por MacRitchie e Nuti (2015), o toque do alto e o toque junto às teclas. Zumpano realizou esse teste tanto em notas isoladas quanto em um acorde, em um cravo modelo Ruckers de um manual, construído em 2008 pelo *luthier* William Takahashi. O resultado do estudo de Zumpano (2013, p.126) corrobora o trabalho de MacRitchie e Nuti. Apesar das diferenças de intensidade serem muito sutis, elas ainda são perceptíveis. O toque do alto apresentou uma intensidade maior do que o ataque junto às teclas. Em relação aos acordes arpejados ou simultâneos, também estudados por Zumpano, a autora afirma que arpejar um acorde faz com que os ataques sejam mais amenos e suaves do que se fossem tocados simultaneamente.

## 2. O GÊNERO DA *SUITE*

### 2.1 INTRODUÇÃO

O termo francês “*suite*”, significando “aqueles que seguem” e dando a ideia de sucessão, começou a ser comumente empregado em música para referir-se a um tipo de ‘conjunto de músicas em sucessão’, embora a categoria musical ao qual o termo eventualmente se refere tenha uma história mais longa e danças pareadas já fossem comuns no início do século XIV (FULLER, 2001, p.665). Já em 1557, ‘*Suite*’ entrou para a terminologia da música como um conjunto de *branles*, um tipo de dança popular na França do século XVI. Fuller (2001, p.665) conta que a palavra permaneceu com esse sentido mesmo depois desses conjuntos deixarem de ser dançados. Do século XVI até o século XVIII, entretanto, “*suite*” permaneceu tendo também o sentido de se referir às ‘peças seguintes’ ou ‘uma das peças seguintes’. Esses dois usos muitas vezes se misturavam de forma livre e a aplicação do termo trazia, não raramente, a equivocidade entre as categorias de ‘conjunto e sucessão de peças’.

Em um sentido geral, *suite* pode ser entendido como um conjunto de peças pensadas para serem executadas do começo ao fim em uma única execução. Fuller (2001, p.665) expõe que, tratando-se da música europeia dos séculos XVII e XVIII, *suite* é um gênero de música instrumental que consiste de um conjunto de movimentos em um mesmo centro tonal no qual alguns ou todos são baseados em formas e estilos da música de dança. Harnoncourt (1988, p.228) vai a mesma direção de Fuller, explicando a *suite* de maneira mais didática, embora, pode-se argumentar, de forma mais simplista, restringindo exclusivamente às danças a inspiração dos movimentos: “A *suite*, como conceito musical, designa uma série, uma sucessão de peças, que são antes de mais nada danças”. Yella Pessl (1947, p.14), por sua vez, apresenta uma explicação bastante sintética e, pode-se dizer, justa sobre a *suite*:

Não existe uma fórmula estereotipada para a organização da *suite* dos séculos XVII e XVIII, que é uma série flexível de formas populares, predominantemente baseada nos ritmos de dança, cada série confinada a um único centro tonal. O contexto social e artístico da época levou ao desenvolvimento das danças e de sua organização no palco de acordo com princípios dramáticos. Em um determinado momento, os

princípios puramente musicais ganharam uma importância primária. (PESSL, 1947, p.14)<sup>77</sup>

O cravista Davitt Moroney (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.73), a partir da classificação do estudioso jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680), descreve três gêneros da música para teclas dos séculos XVII e XVIII. O primeiro é derivado do “estilo antigo” de Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594), cuja polifonia imitativa é expressa desde a *ricercar* para teclas do século XVII até as fugas de J. S. Bach. O segundo gênero descrito é justamente o de danças, as *suites*. Albuquerque (2008, p.73) aponta que, possivelmente, as *suites* foram consideradas a principal forma de música para cravo nos séculos em questão. O terceiro gênero é, segundo Moroney, inerente ao teclado, não advindo nem de um modelo contrapontístico nem das danças instrumentais, mas da maneira como os dez dedos se comportam no teclado. O cravista argumenta que esse último tipo vem da livre improvisação e que muitas vezes era chamado de “fantasia” ou “estilo fantástico”. Sobre o gênero das danças, as *suites*, Kroll (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.75) explica que este assumiu um papel de destaque na vida social, política e cultural europeia, estando presente não apenas na música para cravo, mas em diversas formas artísticas, como na ópera. Segundo Albuquerque (2008, p.75):

Com o tempo, as danças tornaram-se estilizadas, seus aspectos distintos de ritmo e textura foram exagerados, movimentos tornaram-se mais complexos e prolongados, e a música passou a ser feita para ouvir, e não mais dançar. (ALBUQUERQUE, 2008, p.75)

Após a obsolescência da *suite*, tanto como gênero quanto como expressão, por volta de 1750 (FULLER, 2001, p.665), o conceito mais amplo de *suite* floresceu em outros gêneros e meios. Quando o termo, eventualmente, ressurgiu, ele passou então a ter outro sentido: o de um grupo de peças extraídas de uma obra maior, muitas vezes da ópera ou do *ballet*, e, atualmente, de filmes e até de trilhas de jogos eletrônicos.

Assim como alguns de seus contemporâneos – Claude Debussy (1862-1918) em suas peças *Pour le piano* (1901) e *Suite bergamasque* (1905); Maurice Ravel (1875-1937)

---

<sup>77</sup> There is no stereotyped formula for the organization of the 17<sup>th</sup>- and 18<sup>th</sup>-century suite, which is a flexible series of popular forms, predominantly based on dance rhythms, each series being confined to a single key. The social and artistic background of the time led to the development of the dances as such and to their organization, according to dramatic principles, on the stage. Eventually, purely musical principles were given primary consideration.

no seu *Le tombeau de Couperin* (1918) – que escreveram peças inspiradas nas *suites* ‘antigas’, Voormolen também se voltou ao passado ao escrever a sua *Suite de Clavecin* (1921). Sua intenção, assim como a desses compositores – e, pode-se dizer, assim como a de Landowska e dos idealizadores do cravo Pleyel, conforme expõe Haynes (2007, p.39) –, era a de honrar o “espírito do passado”<sup>78</sup>, mas não recriá-lo de forma literal. Por isso, ao analisar a peça, pode-se inquirir de que forma e em qual medida o compositor faz sua peça dialogar com as *suites* dos séculos XVII e XVIII, estas que, segundo Donald J. Grout e Claude V. Palisca (2007, p.399), representam grande parte do repertório de teclas dos séculos XVII e XVIII, especialmente o de cravo. Para que essa análise seja feita, cabe voltar ao histórico do gênero, entender como funciona a *suite* “clássica” dos séculos XVII e XVIII e de que forma o compositor recontextualiza as ideias gerais da *suite*. Uma compreensão histórica também pode contribuir com *insights* para a construção de uma interpretação mais informada ou inspirada das *suites* de cravo do passado.

## 2.2 OS FATORES DE UNIDADE EM UMA SUITE

Alguns autores chamam a atenção para o fato de que existem outros gêneros musicais que, por vezes, se confundem em maior ou menor grau com o gênero da *suite* (FULLER, 2001; GROUT; PALISCA, 2007; BAS, 2010). Julio Bas (2010, p.177) afirma que “as obras dos mestres do passado”<sup>79</sup> demonstram claramente que *suite*, sonata, *toccata*, capricho e *ouverture* são praticamente a mesma coisa. Por sua vez, Fuller (2001, p.666) observa que ‘sonata’ e ‘sinfonia’, de tempos em tempos, eram termos aplicados à *suite*, mesmo quando os conteúdos pareciam inteiramente sem a intertextualidade da *sonata de camera* italiana. O autor explica que a inter-relação entre a *suite* e a *sonata de camera* era intrincada, especialmente quando tratados por compositores não italianos. Bas (2010, p.177) aponta que algumas *suites* são, na verdade, sonatas, como a segunda *suite* para cravo de Georg Friedrich Handel (1685-1759), cuja ordem dos movimentos é *Adagio*, *Allegro*, *Adagio* e Fuga, o que não traz nenhuma relação com os movimentos de dança típicos de uma *suite*. Em contrapartida, a sonata em Ré menor, op. 5, de Arcangelo Corelli (1653-1713), segundo Bas, é uma “autêntica” *suite*. Acerca das designações sonata e *suite*, o compositor Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) comenta:

---

<sup>78</sup> [...] spirit of the past [...].

<sup>79</sup> La obra de los Maestros del pasado [...]



[...] uma série de três ou mais peças para teclas que são relacionadas de uma para outra e feitas de forma que não podem ser separadas, mas devem permanecer juntas e serem tocadas uma depois da outra [...] às vezes é chamada de *suite* [...] às vezes de sonata (MARPURG apud FULLER, 2001, p.666)<sup>80</sup>.

Bas (2010, p.177) demonstra como as *toccatas* de Alessandro Scarlatti (1660-1725) introduzem, por sua vez, árias, minuetos e *gigues*, movimentos comumente associados à *suite*. O uso da *ouverture* (abertura) como designação para *suite* iniciada com um movimento chamado *ouverture* é tipicamente alemão e pode ser atribuído às publicações de Johann Küsser (1660-1727) em 1682 e Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) em 1693. Segundo Fuller (2001, p.666), a partir de 1697, um editor francês radicado em Amsterdam chamado Estienne Roger começou a publicar as *Ouvertures avec tous les airs* (aberturas com todas as árias) extraídas das óperas de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Suas publicações tinham ampla distribuição na Alemanha, onde as *suites*, cujos títulos indicavam intenções e atitudes sociais, eram recebidas calorosamente. Algumas dessas *suites* eram, por vezes, chamadas laconicamente de *pleasure*.

Outro termo análogo à *suite* é, do inglês, *sett* (conjunto), utilizado na Inglaterra por Thomas Mace (c.1612-c.1706) como sinônimo de *suite*. Foi usado esparsamente no país até o século XX. Fuller (2001, p.665) alerta que *set* (como também já era grafado) geralmente se referia a um determinado número de peças do mesmo tipo e, excluídos os “conjuntos de variações” (*sets of variations*), o termo não implicava em um conjunto de peças que deveria ser executado de uma só vez, em uma única “sentada” (*single sitting*). Pessl (1947, p.14-15) relembra que esse tipo de coletânea de danças do mesmo tipo existia antes mesmo da emergência da *suite* enquanto gênero, e que músicos que quisessem montar um *set*, um conjunto de danças, deveriam fazer suas próprias seleções. Segundo a autora, “tais coleções continuaram a aparecer mesmo depois do tempo de [J. S.] Bach”<sup>81</sup>. Ainda segundo Pessl, quando o termo *en suite* foi publicado, originalmente em conjunção com peças de diferentes tipos, tratava-se meramente de uma indicação de que o compositor ou editor aconselhava que as peças fossem ser tocadas em sucessão.

---

<sup>80</sup> [...] a series of three or more keyboard pieces that are related to one another and so made that they cannot be separated but must remain together and be played one after the other ... is sometimes called a suite ... and sometimes a sonata [...].

<sup>81</sup> Such collections continued to appear even after the time of Bach.

Segundo Fuller (2001, p.665), durante os anos cinquenta do século XVIII, quando as *suites* foram substituídas por sonatas na Inglaterra, os significados de *set*, sonata e *lesson* tornaram-se cada vez mais próximos e confusos. Outra utilização de *set* é encontrada no *The Musicall Grammarian* (1728) de Roger North (1653-1734), no qual o compositor comenta acerca de “um conjunto de músicas que eram chamadas de fantasias”<sup>82</sup> (FULLER, 2001, p.665). Essas peças consistiam de uma fantasia seguida de movimentos de danças, o que veio a ser conhecido como *fantasia-suite*. Já na Alemanha, segundo Grout e Palisca (2007, p.401), a *suite* de teclado era chamada de *partita* (*parthie*, *partia*), enquanto, na França, um outro nome para *suite*, usado de forma mais esparsa, era *ordre* – designação utilizada por François Couperin para os seus agregados de peças em miniatura, muitas das quais em formato de dança, publicados para cravo entre 1713 e 1730 (GROUT; PALISCA, 2007, p.399).

Apesar da pluralidade de sinônimos, a *suite*, enquanto gênero possui uma série de características distintivas. Para Bas (2010, p.177), é característico de uma *suite* ter todos os movimentos em um mesmo centro tonal, sendo eles peças instrumentais derivadas de danças ou canções, frequentemente antecedidas por prelúdio e dispostas de maneira a alternar ritmos e caráter. O autor afirma – o que não é o caso de muitas *suites*, como nas *Ordres* de Couperin – que o número de movimentos de uma *suite* costuma variar entre quatro e nove. Bas (2010, p.177) cita a nona *suite* de Handel, com os seus três movimentos (*Allmand-Corrant-Jigg*), como uma exceção. Fuller (2001, p.666) argumenta que quase todas as tentativas de descobrir princípios da *suite* sofreram de uma visão excessivamente restrita do repertório, sendo que “a maioria dos autores se confinaram às músicas com relevância direta a Bach”<sup>83</sup>. Fuller critica o que ele percebe como uma noção darwinista da forma orgânica e o conceito de composição como um ato único como elementos subjacentes à pesquisa desses autores. Para Fuller:

Era inevitável que as *suites* de Bach tentassem os estudiosos a descobrir nelas um princípio construtivo que, uma vez identificado, pudesse ser tomado como a essência da ideia da *suite* e rastreado por seu caminho evolutivo, servindo como uma base para análise comparativa. (FULLER, 2001, p.666)<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Setts of musick w[hi]ch were called fancys.

<sup>83</sup> Most writers confine themselves to music with direct relevance to Bach.

<sup>84</sup> It was inevitable that Bach's suites should have tempted scholars to discover in them a constructive principle which, once identified, could be taken as the essence of the suite idea and traced back through this evolution, serving as a basis for comparative analysis.

Fuller (2001, p.666) lista uma série de tentativas de definição de um fator unitário na *suite*: a “decrecente estilização” (*decreasing stylization*) de Besseler e Pearl; a alternância de “danças andadas” e “danças saltadas” (*stepping and leaping dances*) de Norlind, Seiffert, Riemann, Nef entre outros; a alternância entre danças de companhia e de par (*company and couple dances*) de Klenz; e a “alternância ou pareamento de tempos e níveis de tensão” (*the alternation or pairing of tempos and degrees of tensions*) de Reimann e outros. De acordo com Fuller (2001, p.666), muita especulação foi feita quanto ao princípio da organização da *suite* supondo um caráter fixo das danças, o que não se comprova, uma vez que se sabe que, ao longo do tempo, o caráter e o andamento de algumas danças mudaram substancialmente, como é o caso da *sarabande*, não sendo também possível determinar o andamento e o caráter de certas danças com base apenas nos elementos das partituras. Para o autor, dada a história do gênero, a *suite* é tão diversa que dificilmente comportaria uma única teoria. Fora isso, é o caso de muitas *suites*, que não é possível saber se o ato da composição, ordenamento e agrupamento das peças foi um só nem, em alguns casos, se foi realizado por uma ou mais pessoas, de modo que, para um grande número de *suites*, simplesmente não é possível saber como se chegou às suas últimas disposições. Finalmente, explica Fuller (2001, p.667), em muitos casos, não se pode nem mesmo ter certeza de que as séries de peças deveriam ser todas tocadas, obrigatoriamente, em uma mesma execução, em ordem, uma após a outra.

Embora a busca de um princípio da *suite* seja fútil para Fuller (2001, p.667), o autor considera, não obstante, uma característica que a distingue de outras obras de múltiplos movimentos: uma qualidade agregadora em que o caráter de pastiche parece nunca estar totalmente ausente. Fuller entende que, diferentemente da sonata, a *suite* normalmente consiste de peças cujas identidades se baseiam em ideias externas a elas: as peças geralmente são construídas a partir de formas e estilos conhecidos de danças, mas também podem ser baseadas em associações programáticas indicadas nos títulos ou, ainda, serem seleções organizadas a partir de peças pré-existentes, o mais comum a partir do século XIX.

O princípio da unidade tonal das *suites* é uma das características específicas mais citadas pelos autores pesquisados (PESSL, 1947; FULLER, 2001; BAS 2010). Fuller (2001, p.667) observa que autores do século XVIII recorriam à questão relativa ao centro tonal para decidir se uma peça deveria ser chamada de *suite* ou de sonata. Ademais,

segundo o autor, esse princípio já constava nos dicionários do século XVIII e consta ainda hoje, embora os compositores tenham abandonado a partir do século XIX. Fuller explica que um raciocínio para a unidade da tonalidade fora desenvolvido:

[...] foi dito que as *suites* não mudam de tonalidade por causa da dificuldade de se afinar novamente as cordas de um alaúde (somente os baixos precisavam ser reajustados), como se essa pequena dificuldade devesse determinar o plano tonal das *suites* para todos os meios, mas não os das sonatas. (FULLER, 2001, p.667)<sup>85</sup>

Fuller (2001, p.667) oferece ainda uma eloquente explicação para a existência de uma tradição em compor os movimentos das *suites* em uma mesma tonalidade. Dada a natureza “agregadora de peças” que tem a *suite*, era natural que o sistema mais antigo de classificação da música ocidental devesse reger o agrupamento de modos e tonalidades. O autor raciocina que não poderia ocorrer aos músicos a ideia de justapor peças inteiras ordenando-as por tonalidades antes do próprio conceito de tonalidade existir. Quando a *suite* foi reconhecida como um gênero próprio, a tradição da unidade tonal já estava tão arraigada que persistiu até o século XVIII. Fuller adverte que esta tradição não impediu que os compositores contrastassem os modos maiores e menores, o que, segundo o autor, era uma prática comum nas danças pareadas ou alternadas do último quarto do século XVII. Sobre o fato das sonatas terem tonalidades contrastantes, Fuller explica que isso é resultado da ancestralidade em peças simples (*single*), com múltiplas seções, como a *canzona*, na qual as cadências em tonalidades diversas se sucedem, uma após a outra.

Há outros meios de unificação de uma *suite* além da tonalidade, mas, segundo Fuller (2001, p.667), essa não foi uma preocupação recorrente dos compositores ao longo da história. O autor cita a *variation suite* como o exemplo mais evidente dessa preocupação. Outro exemplo são as *fantasia-suites* inglesas do século XVII, que frequentemente terminavam com “conclusões” fora do tempo e da forma da peça original, o que, segundo o autor, tinha o sentido de “dar uma volta” completa na peça, conferindo a ela um senso de unidade. Fuller menciona que um artifício relativamente frequente era usar os mesmos elementos motivicos em dois ou três dos movimentos, mas raramente em todos eles. Fuller alerta que, por vezes, é difícil descobrir se as similaridades motivicas

---

<sup>85</sup> [...] it was said that suites do not change key because of the difficulty of retuning one's lute (only the bases needed retuning), as if this slight difficulty should determine the tonal plan of suites for all media, but not of sonatas.

foram escritas intencionalmente, já que algumas delas são bastante vagas, a ponto de não sabermos se não foram um resultado casual ou inconsciente da composição. Por fim, Fuller (2001, p.667-668) observa que prelúdios ou introduções desproporcionalmente maiores podem produzir o efeito de que os outros movimentos pareçam apêndices do primeiro. Os movimentos também podem ser conectados por meias cadências ou serem contínuos, uns em relação aos outros, o que é mais comum nas *suites* a partir do século XIX.

A exposição crítica de Fuller acerca da história das *suites* demonstra que a *suite* não pode ser definida por um princípio unificador baseado em elementos musicais ou composicionais específicos, como a unidade tonal dos movimentos, a remissão às danças tradicionais ou um método de ordenação, mas que, não obstante, constitui um gênero histórico característico, cuja qualidade distintiva é o fator agregador de peças, muitas vezes com caráter de pastiche, cujas identidades se baseiam em ideias externas ou em formas e estilos conhecidos, o que não necessariamente é feito em um ato composicional único.

## 2.3 SOBRE A SUITE “CLÁSSICA”

De certo, não existe uma fórmula única, tipificável, para a *suite* dos séculos XVII e XVIII, assim como argumenta Pessl (1947, p.14). No entanto, dentre as mais variadas disposições das danças de uma *suite*, acabou por chamar mais a atenção a *suite* “clássica” – sendo as aspas aqui são um lembrete de Fuller para que não a confundamos com a *suite* do período clássico – talvez pela grande frequência com que foi empregada, ou por ter sido empregada pelos compositores certos. Esse ordenamento específico de danças – *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue* (A-C-S-G) – é reconhecido como um modelo típico de *suite*, um padrão ao qual podemos nos remeter quando estamos analisando ou estudando uma *suite*. Talvez a *suite* ‘clássica’ esteja para o gênero da *suite* assim como a “fuga escolástica” está para os exemplos concretos de fuga. Com efeito, compreendê-la pode auxiliar no entendimento da história das *suites* do século XIV em diante e ajudar a contextualizar as “novas” *suites* de “moldes antigos” escritas nos séculos XX e XXI.

Dentre os autores pesquisados, Bond (1997) e Fuller (2001) são os únicos autores que chamam a configuração A-S-C-G de “*suite* clássica”, terminologia adotada nesta

pesquisa, mas, outros autores também mencionam a relevância dessa disposição para a história da *suite*. Bas (2010, p.177), por exemplo, apresenta a *suite* clássica da seguinte forma:

Entre a variedade notável que havia, se destaca a seguinte disposição como a mais frequentemente empregada:  
*Allemande*, de movimento moderado, em compasso de 4 ou 2 tempos;  
*Courante*, de movimento vivo, em compasso de 3 tempos;  
*Sarabande*, de movimento lento a 3 tempos;  
*Gigue*, de movimento vivo a 3, 6, 9, 12 tempos. (BAS, 2010, p.177)<sup>86</sup>

A abordagem pragmática de Bas (2010, p.177) dificilmente cobre a diversidade de andamentos, caracteres e fórmulas de compasso existentes para essas danças, mas dá uma ideia didática do conceito. Já Grout e Palisca (2007, p.402) apresentam a *suite* clássica de modo a restringir sua relevância, aparentemente, ao contexto da Alemanha:

Na Alemanha a *suite* para teclado (ou *partita*, como também se chamava) assumira, ainda antes do fim do século XVII, uma ordem definida de quatro danças: *allemande*, *courante*, sarabanda e *jiga*. A estas podia acrescentar-se um andamento introdutório e uma ou mais danças facultativas, inseridas quer a seguir à *jiga*, quer antes ou depois da sarabanda. (GROUT; PALISCA, 2007, p.402)

Fuller (2001, p.672) parece entender a *suite* clássica de forma mais flexível. Na sua concepção, a *suite* clássica é a sequência de A-S-C, com ou sem a giga (G) e com ou sem o acréscimo de outras peças. Adições de *doublés*, danças reduplicadas, movimentos introdutórios, mesmo a interpolação entre as quatro danças principais não mudariam o *status* da *suite*. Fuller fala que isso é verdade desde que “seja respeitada a condição básica de que *suite* tenha uma duração razoável para se tocar em uma só sentada”<sup>87</sup>.

A história da *suite* clássica se divide em duas partes demarcadas pela adição da giga em 1650. Fuller (2001, p.673) alega que, por volta dessa data, a giga (G) entrou para a formação (A-C-S) praticamente em todos os lugares simultaneamente. As primeiras *suites* clássicas com a giga são da Inglaterra, e é provável que a giga tenha sido

---

<sup>86</sup> Entre la notable variedad habida se destaca la siguiente disposición como la más frecuente empleada: Alemanda, de movimiento moderado, en compás de 4 o 2 de tiempos; Corrande, de movimiento vivo, en compás de 3 tiempos; Zarabanda, de movimiento lento a 3 tiempos; Giga, de movimiento vivo a 3, 6, 9, 12 tiempos.

<sup>87</sup> [...] so long the basic condition is met that the suite should be of reasonable length for playing in a single sitting.

incorporada por alaudistas franceses que tenham visitado ou trabalhado na Inglaterra por volta de 1640, como Jacques Gautier (1600-1652). Fuller (2001, p.674) aponta que a coleção *Playford's Court Ayres* (1655) contém cerca de 245 peças, das quais oito são A-C-S-G. Já na Alemanha, Johann Jacob Froberger (1616-1667), em seu manuscrito de Viena (1649), junto com cinco *suites* mais típicas de formação A-S-C, teria incluído uma única A-C-S-G. Fuller (2001, p.674) conta que, em seu segundo manuscrito, Froberger, após passar três anos em Bruxelas, tendo também visitado Londres e Paris e conhecido a arte dos alaudistas e cravistas franceses, decidiu incluir a giga em cinco das seis *suites* de sua nova coleção. Chama a atenção o fato dele ter usado a ordem A-G-C-S, o que parece ter tido alguma inspiração francesa, pois suas gigas em divisão binária eram comuns na música francesa para alaúde. Fuller (2001, p.674) afirma que essa ordem, com a giga (G) em segundo lugar, foi considerada inaceitável pelos seus editores, que “corrigiram” a ordem para A-C-S-G. Para Fuller, foram compositores como Johann Kuhnau (1660-1722), Dieterich Buxtehude (1637-1707) e Georg Böhm (1661-1733), conjuntamente com Froberger que, teoricamente, fundaram a ordenação clássica na Alemanha. Na França, Chambonnières, conhecido por iniciar a escola de cravo francesa (TAVARES, 2006, p.9) em 1672, dois anos antes de sua morte, publica uma seleção com 60 peças, organizadas de forma a parecerem *suites*. A maioria das peças são A-C-S, mas duas terminam com gigas. Fuller (2001, p.675) discorre que, desde as *Pièces de clavessin* (1677) de Nicolas-Antoine Lebègue (1631-1702) até o lançamento do primeiro livro de F. Couperin em 1713, a maior parte das *suites* na França eram organizadas em uma disposição mais ou menos clássica. Seu tipo de *suite* parece ter estabelecido uma espécie de norma flexível para a música de cravo francesa:

Um prelúdio sem métrica – quando não fornecido, talvez improvisado – era seguido por uma *allemande*, usualmente por mais de uma *courante*, e uma sarabande. Ocasionalmente uma *allemande* ou *sarabande* a mais é encontrada, e qualquer uma das peças poderia ser seguida de uma *double*. (FULLER, 2001, p.675)<sup>88</sup>

Segundo Harnoncourt (1988, p.231), a França do rei Louis XIV foi a responsável por dar à *suite* sua forma definitiva, a que teria sido a mais relevante no campo da música de corte profana, também segundo o autor. Lully criou uma forma de ópera tipicamente

---

<sup>88</sup> An unmeasured prelude – when not supplied, perhaps improvised – was followed by an *allemande*, usually more than one *courante*, and a sarabande. Occasionally an extra *allemande* or sarabande is found, and any of the pieces could be followed by a *double*.

francesa partindo do *ballet de cour*<sup>89</sup>, cujos movimentos eram de danças diversas e teriam ficado tão famosos quanto as próprias melodias. Harnoncourt explica que essas danças de ópera eram rearranjadas em forma de *suite* e, então, tocadas diante da realeza: “Apesar de Lully jamais ter composto *suites* propriamente ditas, suas *suites* de ópera tornaram-se modelos para a chamada ‘*suite* francesa’ que foi [...] difundida por toda Europa”.

Harnoncourt (1988, p.231) explica que a *ouverture*, um tipo de peça de abertura criado por Lully, deu a fisionomia final da *suite* francesa. A típica *ouverture* francesa possui uma estrutura característica: a primeira e a última seção são lentas e pontuadas ou, a bem dizer, são *allemandes*; a seção central, contrastante, é escrita em estilo *fugato*, como em uma sonata italiana, e é a seção na qual frequentemente aparecem os solos de oboé. As seções inicial e final compartilham dos mesmos materiais temáticos. Harnoncourt afirma que essa espécie de *suite* era um autêntico fruto do espírito francês: “de extrema liberdade no conjunto, concisa na sua expressão, rigorosa e clara na elaboração dos detalhes. A construção do conjunto da obra era de uma liberdade sem limites, a um nível jamais permitido em qualquer forma musical” (HARNONCOURT, 1988, p.231). Pode-se pensar que a *suite* francesa, à maneira de Lully, conforme descrita por Harnoncourt, dialoga com a *suite* clássica tal como pensada por Fuller. Entendendo a *ouverture* como uma *allemande* estilizada, entrecortada por um *fugato* italiano, pensando que muitas dessas *suites* francesas continham *gigues*, percebe-se que, hipoteticamente, algumas dessas *suites* atendem, em maior ou menor grau, o critério de Fuller para que a disposição de uma *suite* dialogue com a *suite* clássica: “*Suites* faltando uma ou duas dessas danças [A-C-S] podem ser ditas ao menos pender ao ‘classicismo’ se os movimentos restantes vierem no começo ou logo após a introdução” (FULLER, 2001, p.672)<sup>90</sup>.

Em relação aos modelos regionais, algumas observações podem ser feitas na direção de encontrar uma distinção entre os modelos francês e alemão. Fuller (2001, p.675) indica que, além da multiplicação de *courantes* presente em muitas *suites* da França, os franceses não costumavam terminar as *suites* com *gigues*. Os compositores franceses escolhiam três, quatro ou mais danças, entre as quais se destacavam a *gavotte*, o minueto e a *gigue*, seguidos por *bourrée*, *canary*, *chaconne*, entre outras. Danças

---

<sup>89</sup> *Ballet de cour* – *ballet* de corte – é o nome dado ao *ballet* dançado nas cortes europeias durante os séculos XVI e XVII. Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ballets\\_de\\_cour](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballets_de_cour)>. Acesso em 11 de jun. 2019.

<sup>90</sup> *Suites* lacking one or two of these dances may be said at least to bow in the direction of ‘classicism’ if the remaining ones come at the beginning or just after the introduction.



populares muitas vezes vinham em pares e, em algumas vezes, em modo contrastante. Fuller (2001, p.675) relembra que uma prática ocasional era a de retornar à primeira dança do par ao final da segunda, o que, porém, nem sempre ocorria, mesmo quando, raramente, a segunda peça estava em um modo ou tonalidade diferentes.

Em oposição à maneira francesa, a *suite* na Alemanha é tradicionalmente encerrada com uma *gigue*. Grout e Palisca (2007, p.402) mencionam a possibilidade do acréscimo de um movimento introdutório – como faz J. S. Bach ao iniciar com um prelúdio cada uma das suas 6 *Suites Inglesas*<sup>91</sup> – assim como de uma ou mais danças facultativas antes ou depois da *sarabande* ou até mesmo depois da *gigue*. Bas (2010, p.178) elabora que a *allemande* podia ser precedida por um prelúdio, *ouverture*, *toccata* ou fantasia.

As *suites* de J. S. Bach que, segundo Harnoncourt (1988, p.233), retornam sempre às formas tradicionais, apresentam um modelo que é recorrente na escrita de *suites* na Alemanha. A forma da *suite* clássica A-C-S-G é expandida, recebendo um ou mais movimentos adicionais, geralmente entre a *sarabande* e a *gigue*, resultando na forma A-C-S-X-G. A esse movimento adicional (X), dá-se o nome de *galanterie* (FULLER, 2001, p.675) ou *Intermezzi* (BAS, 2010, p.178). Essas seções de peças não essenciais a estrutura da *suite* ficavam ao critério do compositor. Podiam ser uma, duas ou mais danças pareadas e até alternadas de forma que se repetisse a primeira de cada dupla. Dos muitos possíveis movimentos de dança, destacam-se alguns como exemplos comuns de *galantries*: *gavotte*, minuetto, *bourrée*, *loure*, *paspié*, *musette*, *pavana*, *furlana*, *siciliana*, entre outros (BAS, 2010, p.178). Fuller (2001, p.679), tratando das seis *Suites* para Violoncelo (BWV 1007-1012) de J. S. Bach, afirma que o X do A-C-S-X-G, nessas *suites*, são um par de minuetos nas duas primeiras, um par de *bourrées* na duas seguintes e um par de *gavottes* nas duas últimas. Já as *Suites* Orquestrais de J. S. Bach (BWV 1066-1069) têm seu lugar conjuntamente com o vasto repertório de *suites* não clássicas (FULLER, 2001, p.680). No entanto, independentemente do “classicismo”, os compositores franceses exerceram uma inspiração contínua no imaginário e nas peças dos compositores alemães do período

---

<sup>91</sup> Sobre os rótulos ‘*Suites inglesas*’ (BWV 806-811) e ‘*Suites Francesas*’ (BWV 812-817), Harnoncourt (1988, p.228) aponta que o próprio J. S. Bach nunca denominou suas *suites* como tal. Fuller (2001, p.680) disserta que é possível que quem tenha dado os nomes dessas *suites* tivesse algo de concreto em mente, mas que certamente não é algo evidente pelas formas ou estilo das duas coleções. Existe uma explicação que diz que na cópia das *Suites Inglesas* possuídas por J. C. Bach (1735-1782), estava escrito no topo da primeira *suite*: “feito para o inglês” (*fait pour les anglais*). Possivelmente o outro conjunto foi chamada de *Suites Francesas* para distingui-las das ‘inglesas’.

(GROUT; PALISCA, 2007, p.402), conforme observa Fuller (2001, p.680), emblematicamente, acerca da intertextualidade de certas peças de Le Roux em algumas das *suites* de J. S. Bach, provando que o compositor alemão possuía uma cópia de uma *suite* do francês.

Fuller (2001, p.677) explica que, exceto pela dança de corte francesa do meio do século XVII, a *suite* clássica foi, primariamente, um veículo para música solo e de câmara por um período de 125 anos, começando em 1620. Fora desse paradigma clássico, existiu um vasto repertório de *suites* que pertenciam a outras categorias e tipos, formadas a partir de demandas práticas, dramáticas ou musicais originadas em contextos específicos como *ballets*, teatros, entretenimentos civis ou de corte. Fuller (2001, p.677) observa que, curiosamente, com exceção da *suite* clássica e da *suite* de *branles*, nenhuma outra ordem convencional de peças emergiu, o que tornou difícil falar sobre o desenvolvimento da “*suite* não clássica”. O autor menciona que uma alternativa seria criar algum tipo de classificação, mas que: “isso deveria ser considerado como uma mera conveniência, e não como uma taxonomia compreensiva”<sup>92</sup>. Fuller (2001, p.677) compreende que, em um meio termo entre uma *suite* clássica e uma não clássica, estariam as *suites* de alaudistas franceses que eram formadas por prelúdios, *allemandes*, *courantes*, *sarabande*, *gigue* e outras peças, embora em sequências sempre arbitrárias. Já o resto das *suites* não clássicas, afirma o autor, é derivado do *ballet*, seja de uma forma ou de outra.

Uma figura importante na história da *suite* e que, de alguma forma, subverteu a sua estrutura clássica foi François Couperin. O impacto de seus livros de peças para cravo *Pièces de clavecin* (1713; 1717; 1722; 1730) foi tamanho que, Jean-François Dandrieu (1682-1739), compositor e cravista francês contemporâneo a F. Couperin, após ter lançado dois livros de *suites* tradicionais (1705-1724), resolveu, em 1724, após o segundo livro de peças para cravo de F. Couperin ter sido lançado, fazer ainda mais dois livros de peças de cravo na nova maneira de F. Couperin. Enquanto nenhuma das peças de seus livros antigos tinha título, todas as peças dos novos receberam nome, e a maioria delas eram peças de caráter, sem muitas semelhanças com as danças antigas, conforme a “nova maneira” de F. Couperin.

---

<sup>92</sup> [...] this should be regarded as a mere convenience and not as a comprehensive taxonomy.

Dentre as 27 *ordres* de F. Couperin, 5 são mais ou menos próximas da *suite* clássica (FULLER, p.678). A primeira *ordre* tem à disposição A-2C-S-Gavotte-G-Minuetto e onze das peças são no novo estilo, não relacionadas com as danças do passado, não obstante, segundo Fuller, serem intituladas *gigue* e *sarabande*. Outras nove *ordres* começam com *allemandes*, algumas vezes rotuladas como tal, outras não, mas, apesar dessas *allemandes* iniciais, não existe um meio termo entre as *ordres* e a *suite* clássica. Jane Clark e Derek Connon (2002, p.9) argumentam que as *suites* de F. Couperin são um tipo de dança de *ballet* refinado, como se o compositor tivesse rearranjado as peças orquestrais de Lully para o cravo solo. Os autores discorrem que as peças com títulos de dança, que são a minoria, não apresentam problema. São as peças com títulos descritivos e evocativos que são mais enigmáticas, sobretudo porque sugerem que um entendimento do que os títulos querem dizer pode ser útil para o ouvinte e, principalmente, vital para o intérprete, uma vez que eles indicam “imagens mentais” sugestivas que podem auxiliar na forma como se interpreta e se ouve a peça. Clark e Connon (2002, p.8) argumentam que o poder comunicativo da música é indubitavelmente aumentado pelo entendimento do título, particularmente quando muitos dos títulos parecem indicar uma postura irônica ou camuflar um sentido oculto. Uma das peças mais famosas de F. Couperin, *Les Barricades Mystérieuses* (As Barricadas Misteriosas), parece, para os autores, simbolizar, emblematicamente, a impenetrabilidade de muitos dos seus títulos. Muito já se especulou sobre o que poderia significar: seria uma referência a algo historicamente concreto, ou a uma barricada metafórica entre as pessoas, ou talvez entre o passado e o futuro? Ou representaria, ainda, dada sua estrutura, uma brincadeira sobre como as contínuas suspensões na música são como uma verdadeira barricada à harmonia básica?

## 2.4 A SUITE NOS SÉCULOS XIX E XX

O último país a abandonar a expressão “*suite*” como um termo musical vivo foi a França. Fuller (2001, p.666) informa que, no ano de 1767, Charles-François Clément (1720-1789), em seu periódico *Journal de clavecin*, enfim deixou de usar o termo como designação para os grupos de arranjos de suas óperas favoritas. Já pela metade seguinte de século, informa Fuller, exceto pelo seu uso em bandas militares, *suite* foi para os dicionários como sendo um termo e um gênero obsoletos. Fuller (2001, p.681) afirma que o “desaparecimento” da *suite* na segunda metade do século XVIII foi resultado de vários processos independentes. Por um lado, as sonatas, as sinfonias e os concertos tomaram o

lugar das antigas *suites*. Por outro lado, ao mesmo tempo em que compositores simplesmente deixavam de escrever *suites* para compor em outros gêneros ou formas, a própria *suite*, por sua vez, passava por modificações e experimentos. Os quatro movimentos da *suite* clássica, aliás, precederam os movimentos da sonata moderna, segundo Bas (2010, p.177). Fuller exemplifica:

Se o número de peças era reduzido para três, digamos, A-S-G, e as duas primeiras, providas com as indicações italianas de andamento em vez dos títulos de danças, a semelhança com a sonata era próxima – mais próxima ainda se a *sarabande* estava em uma tonalidade contrastante. (FULLER, 2001, p.681)<sup>93</sup>

Fuller (2001, p.681) discorre que, em Viena, vários termos de música de entretenimento foram usados encobrendo a transição da *suite* à sonata: divertimento, serenata, *cassation*, *partita* e noturno. O autor lembra que o gosto vienense por conjuntos de danças de salão, muitos desses com cinco ou seis danças, organizados em sistema simétrico de tonalidades, remotamente remetem às *suites* de danças. Se a *suite* sobreviveu ao começo do século XIX nos *potpourris*, na música militar, no *ballet*, na música incidental e nas antologias periódicas, a palavra em si ganhou uma associação “clássica” (A-C-S-G) muito forte, sendo, como o cravo, vista como algo que pertencia ao passado. Fuller (2001, p.681) elabora que a não utilização do termo não impediu que diversos tipos de conjuntos de música fossem feitos para serem tocados em uma sentada, mas simplesmente liberou os compositores de se remeterem a uma categoria genérica e a suas convenções. Escrever uma *suite*, prossegue Fuller, tornou-se um exercício de escrita em uma forma arcaica.

Em particular, Robert Schumann (1810-1856), segundo Fuller (2001, p.681), foi um compositor que, livre de preconceções, soube apreender a ideia da *suite* e aplicá-la combinando um número de pequenos gestos românticos em um trabalho de maior escala. O autor chama a atenção para o fato de que cada peça gerava e determinava os próprios materiais, o que conferia uma grande variedade entre as *suites*. Fuller destaca as peças *Papillons* (1831), *Carnaval* (1834-1835), *Kreisleriana* (1838) e *Faschingschwank aus Wien* (1839), que, apesar de nunca terem sido nomeadas como *suites* por Schumann, são

---

<sup>93</sup> If the number of pieces was reduced to three, say, A–S–G, and the first two provided with Italian tempo marks instead of the dance titles, the resemblance to a sonata was close – still closer if the sarabande was in a contrasting key.

exemplos de como a ideia da *suite* voltava a se manifestar. Fuller (2001, p.681) afirma que outra ligação curiosa se deu entre a *suite* e o ciclo de canção, como em *Die schöne Müllerin*, de Joachim Raff (1822-1882), para quarteto de cordas, em seis movimentos, cujo arranjo para piano a quatro mãos é chamado de *Suite*. O autor aponta que a única tentativa sistemática de reviver a *suite* como uma alternativa à sonata e à sinfonia foi feita por Franz Lachner (1803-1890) e Raff em 1857 e 1880. A *Italian Suite*, de Raff, caso tenha sido escrita antes de 1856, é possivelmente umas das primeiras *suites* de sua época. Fuller (2001, p.681) detalha que as mais de doze *Suites* de Raff foram escritas para uma variedade de meios: orquestra, piano, piano e orquestra, violino e piano, violino e orquestra, quarteto e dueto de piano. Havia tantos títulos com denominações que remetiam aos das peças dos séculos XVII e XVIII quanto havia títulos mais recentes, como *moto perpetuo*, *rhapsodie*, *romanze*. Em alguns casos, pontua o autor, a *suite* foi usada como uma sonata com outro nome. Paralelamente às investidas de Raff, Woldemar Bargiel (1828-1897) compôs, em 1853, o seu *Piano Suite*, op.7 (1853), além de um conjunto de peças de caráter que não foram designadas como *suites*. Entre 1861 e 1881, outro grupo, dessa vez com oito *suites* orquestrais, foi composto por Lachner. A relevância dessas composições se dá pelo fato de que cada *suite* tinha a sua *sarabande*, *gigue* e minueto, entre outros. Entretanto, adverte Fuller, a distinção feita entre *suite* e sinfonia ainda era, por vezes, arbitrária. Acerca da *Suite* no. 1, op. 113, de 1861, Fuller comenta:

[...] por exemplo, [a *Suite*] tem um Prelúdio, Minueto, Variação e Marcha (há 23 variações) e Introdução e Fuga, o que é suficientemente parecido com uma *suite* até que se descubra que o primeiro movimento está em plena forma sonata com uma exposição repetida. Outro Prelúdio é uma peça de forma sonata no estilo de uma abertura francesa [*ouverture*]. (FULLER, 2001, p.682)<sup>94</sup>

Camille Saint-Saëns (1835-1921) parece ter seguido a *Suite de pièces*, op. 24, de 1842, de Sterndale Bennett, com a sua *Suite* para Violoncelo e Piano, op. 16, de 1866. Seus movimentos, *Prélude* em movimento perpétuo, *Sérénade*, *Scherzo*, *Romance* e *Finale*, pouco lembravam os títulos típicos da *suites* dos séculos XVII e XVIII (FULLER, 2001, p.682). Posteriormente, em seus op. 49, de 1877, para orquestra, e op. 90, de 1892, Saint-Saëns introduziu duas ou três danças antigas. Fuller (2001, p.682)

---

<sup>94</sup> [...] for example, has Praeludium, Menuet, Variationen und Marsch (there are 23 variations) and Introduction und Fuge, which is suite-like enough until one discovers that the first movement is in full sonata form with a repeated exposition. Another Praeludium is a sonata-form piece in French overture style.

raciocina que, por volta de 1880, a *suite* deixou de ser uma novidade na França. Durante a década seguinte, a última do século, compositores de países europeus mais periféricos, principalmente mais ao norte, segundo o autor, “encontraram na *suite* uma forma de música conveniente para uma música de aroma exótico ou nacionalista”<sup>95</sup> (FULLER, 2001, p.682). Acerca dessa nova forma de utilização da *suite*, Fuller destaca os seguintes compositores como exemplos: Edvard Grieg (1843-1907), Asger Hamerik (1843-1923), Niels Gade (1817-1890), Jean Sibelius (1865-1957), Nielsen (1865-1931), Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), Alexander Glazunov (1865-1936) e Edward MacDowell (1860-1908). Fuller (2001, p.682) chama a atenção para as *suites* de “extratos” (*suite of extracts*), que, desde o século XVII, têm sido integradas ao repertório de concerto, inclusive nos séculos XIX e XX. Essas *suites* podiam ser extraídas pelo próprio compositor ou por qualquer pessoa com expertise para tal utilizando as partes sem alterações, removendo ou incorporando as partes vocais à orquestra ou ainda, transportando ou mudando o instrumental.

Fuller (2001, p.682) elabora que o entendimento de que os fatores que levaram à volta da *suite* como forma musical relevante no século XX surgiram ainda no século XIX, como o historicismo, o nacionalismo, o impulso de experimentar, o eventual academicismo associado às sonatas e sinfonias e, no caso das *suites* de extrato, alega Fuller, a conveniência. O autor prossegue com uma interessante exposição do contexto da nova emergência da *suite*:

A musicologia passou a chamar a atenção para alguma parte da vasta literatura sobre *suite* esquecida do período Barroco, e os ventos do neoclassicismo (que mais frequentemente queria dizer estilo neobarroco) começaram a dissipar as névoas Wagnerianas. O colapso do sistema tonal desencorajou a escrita de sonatas em determinados círculos, e a busca por novos estilos e formas se tornou cada vez mais consciente e sistemática. Finalmente, o ‘mercado’ da música floresceu exponencialmente por razões bem conhecidas. (FULLER, 2001, p.682)<sup>96</sup>

A *suite à l’antique* (à maneira antiga), segundo Fuller (2001, p.682), foi um gênero que ficou em voga entre compositores do início do século XX. Alguns exemplos de peças

---

<sup>95</sup> [...] found the suite a congenial form for music [of an exotic or nationalistic flavor [...]].

<sup>96</sup> Musicology began to bring to light some of the vast forgotten suite literature of the Baroque period, and the winds of neo-classicism (which more often meant neo-Baroque style) began to blow away the Wagnerian mists. The breakdown of the tonal system in certain circles discouraged sonata writing, and the search for new styles and forms became ever more conscious and systematic. Finally, the ‘market’ for music increased exponentially for well-known reasons.

são destacados pelo autor, como a: *Suite französischer Tänze* (1948), de Hindemith; *Dance suite from keyboard pieces by François Couperin* (1923), de Richard Strauss (1864-1949); *Französische Suite nach Rameau* (1949), de Werner Egk (1901-1983); *Antiche danze et arie per liuto* (1923), de Ottorino Respighi (1879-1936); *Pulcinella* (1920), de Stravinsky; *Suite for Piano*, op. 25, de Schoenberg e *Pour le piano* (1901), de Debussy. Essas peças compartilham traços de um movimento estilístico chamado neoclassicismo. Esse movimento, característico do período entre guerras (1918-1939), é apresentado em oposição aos gestos exagerados e à falta de forma do Romantismo<sup>97</sup> tardio, de acordo com Arnold Whittall (2001, p.753). O estilo neoclássico revive as formas balanceadas, os processos temáticos, as texturas e gêneros ‘mortos’ dos séculos XVIII e XIX. Taruskin (apud WHITTALL, 2001, p.754) destaca os paralelos desse movimento com o HIP: ambos demonstram uma busca de inspiração no passado, uma consciência histórica. Já do outro lado do espectro estilístico, ressalta Fuller (2001, p.682), as “*suites* características” continuavam o legado de *suites* nacionalistas ou geográficas da metade para o final do século XIX. Essas *suites* podiam variar de caráter, indo do sério ao popular, e tinham uma função análoga à das *suites* de extrato, um tipo podendo se confundir com o outro. Fuller cita, como exemplos, as *suites*: *The Planets* (1914-1916), de Gustav Holst (1874-1934), e *Grand Canyon Suite* (1929-1931), de Ferde Grofé (1892-1972).

Por fim, Fuller (2001, p.682) argumenta que não foi a *suite* antiga, a *suite* característica, nem a *suite* de extratos que se tornou o principal meio das contribuições musicais mais avançadas do século XX: esses três tipos são reconhecíveis e até mesmo autointitulados de *suite*. O autor afirma que tais associações se tornaram pouco atrativas para compositores determinados a não serem secundários:

Foi a ideia da *suite*, não reconhecida (ou diferentemente nomeada) e consequentemente livre, que subjaz à originalidade de, por exemplo, Lawes, Couperin e Schumann, e que serve e tem servido a compositores cujas ideias resultam em um conjunto de peças feito para ser tocado em uma única sentada. Como Beck mencionou no caso do Schumann: ‘O que são se não *suites*?’ (FULLER, 2001, p.682)<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Segundo Haynes (2007, p.15), o Romantismo é a ideologia musical dos séculos XIX e XX e não deve ser confundido com o “estilo Romântico”.

<sup>98</sup> It was the suite idea, unrecognized (or differently named) and consequently free, that underlay the originality of, for example, Lawes, Couperin and Schumann and that has served and continues to serve composers whose ideas result in sets of pieces meant to be performed at a sitting. As Beck remarked in the case of Schumann: ‘What are these if they are not suites?’

Fuller (2001, p.683) afirma que a expressão “*suite* de dança” representa tanto a tradição secular de compositores de *suites* quanto o familiar *per se*. O autor afirma que esse tipo de *suite* incorpora um senso de “segurança coletiva e proporcionava um refúgio para pensamentos e sensibilidades burguesas, assim como seus fetiches: terra nativa, laços religiosos, feriados nacionais, tradições e anseios pela juventude”<sup>99</sup>. Apesar da “*suite* antiga” não ter sido um dos principais meios de expressão dos compositores do século XX, ao menos não de acordo com Fuller (2001, p.682), essa categoria de *suite* ganhou seu espaço no repertório do século XX, servindo de inspiração para um diverso número de compositores. A *suite* antiga, tal como pensada no século XX, parece aliar a tentativa de afastamento do romantismo, a empolgação com as recém descobertas da musicologia e a necessidade de pertencimento nacional, familiar ou nostálgico. É interessante notar que, juntamente ao ressurgimento do cravo e da redescoberta das músicas dos séculos XVII e XVIII, toda uma nova gama de inspirações surgiram para os compositores do final do século XIX e começo do século XX. O quadro a seguir, retirada da dissertação de Pavan (2009, p.51-54), é um recorte que, apesar de, muito provavelmente, não abarcar todas peças brasileiras do gênero, serve para ilustrar como o ressurgimento do cravo, da *suite* antiga e de seus gêneros similares inspiraram os títulos de peças brasileiras relacionadas ao cravo nos séculos XX e XXI.

**Quadro 02:** Peças de compositores brasileiros dos séculos XX e XXI inspiradas pelo antigo gênero da *suite* e similares, para formação de cravo solo ou em conjunto.

Ano	Compositor	Nome da obra	Formação
19--?	AGNES, Carlos	Divertimento para cravo	cemb
1951	MIGNONE, Francisco	Imitando cravo ou espineta	cemb
1961	WIDMER, Ernst	Partita II, op. 23	fl, cemb
196-?	AMARAL VIEIRA (filho), José Carlos do	Sonata (inconclusa)	fl, cemb
1969	AMARAL VIEIRA (Filho), José Carlos do	A l'Antique, op. 48	fl, cemb
	1 MAHLE, Ernst	Prelúdio, Fuga e Toccata	cemb
197-?	LEITE, Clarice	Suíte Barroca	cemb
1970	MAHLE, Ernst	Sonatina	fl dc, ou ob e cemb
1975	AMARAL VIEIRA	Sarabanda, op. 74	cemb
	LACERDA, Osvaldo	Sonata para cravo ou piano	cemb
	SOUZA LIMA, João de	Suíte à antiga	cemb

<sup>99</sup> [...] collective security and provided a haven for bourgeois thought and sensibility as well as their fetishes: native land, religious bonds, national holidays, traditions, yearning for childhood.



<b>1977</b>	SANTORO, Claudio	6 prelúdios (Homenagem à Couperin)	cemb	
<b>1980</b>	AGUIAR, Ernani	Divertimento de Câmera	fl dc, vl, vlc, cemb	
<b>1981</b>	RICHTER, Frederico	Suíte para violão e cravo	vlo, cemb	
<b>1988</b>	PITOMBEIRA, Liduino	Fantasia sobre a Muie Rendêra	6teto, de fl, cemb	
<b>1982</b>	NETTO, Calimério Soares	Toccatas de Roça	cemb	
<b>1989</b>	PENALVA, José	Concerto Barroco	cemb, orq	
<b>199-?</b>	PITOMBEIRA, Liduino	Suíte Russana	cemb	
<b>1991</b>	ALMEIDA PRADO, José Antônio de	Händelphonia	cemb	
<b>1994</b>	MOROZOWICZ, Henrique (de Curitiba)	Abertura, Sarabanda e Final	cemb	
<b>1996</b>	GRAMANI, Jose Eduardo	Minueto Senza Trio	cemb	
<b>1996/7</b>	GRAMANI, Jose Eduardo	GNATTALI, Radamés	Sonatina para cravo e violão	vlo, cemb
			Arrasta-pé	rbc, cemb
			Carambola	rbc, cemb
			Cebola e Agrião	rbc, cemb
			Corta-Jaca	rbc, cemb
			Craião	cemb
			Deodora	rbc, cemb
			Festa na Roça	rbc, cemb
			Framboesa	rbc, cemb
			Lento	rbc, cemb
			Manáira	rbc, cemb
			Namorada	rbc, cemb
			Pimenta	rbc, cemb
<b>1997</b>	GRAMANI, Jose Eduardo		Xameguinho	rbc, cemb
			Ana Terra	rbc, cemb
			Ao Coco do Riachão	rbc, cemb
			Banhão-nhão	rbc, cemb
			Calanguinho	rbc, cemb
			Carinhosa	rbc, cemb
			Dodradinho	rbc, cemb
			Melodia	rbc, cemb
			Mexericos da Rabeca	rbc, cemb
			Morena	rbc, cemb
			Rancheira	rbc, cemb
	Sereno	rbc, cemb		
	Seresta	rbc, cemb		
<b>1998</b>	GUERREIRO, Antonio	Suíte para cravo	cemb	
<b>1999</b>	CERVO, Dimitri	Pequena suíte brasileira	cemb	
<b>2003</b>	AMARAL VIEIRA (Filho), José Carlos do	Preâmbulo op. 307	cemb	
<b>2004</b>	FICARELLI, Mario	Suíte para cravo	cemb	
<b>2005</b>	ADAMI, Felipe	Ouverture nº 2	fl dc, cemb	

	MELLI, Cristiano	Passacalha	cemb
2006	MELLI, Cristiano	Praebulum	cemb
		Chacona	cemb
		Fantasia	cemb
2009	FREIRE, Arnaldo	A Floresta de Beatriz – Suíte, op. 53	cemb

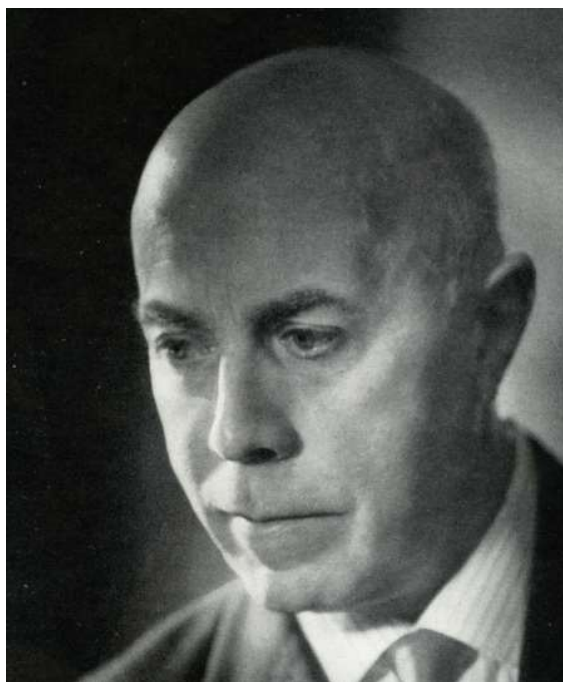
**Fonte:** (apud PAVAN, 2009, p.51-54).

Arruda (2012, p.23) adverte que, nas composições modernas para cravo, pode-se encontrar tanto peças vanguardistas quanto peças calcadas em um “certo historicismo musical” que, segundo o autor, expressam uma “nostalgia composicional”. Dos tipos de peça escritos no meio do século XX para a cravista suíça Antoinette Vischer, Arruda (2017, p.193) explica que se pode dividir os tipos de peça em três “categorias de escrita”. A primeira categoria inclui compositores que buscaram de alguma forma reminiscências dos estilos antigos. A segunda categoria inclui compositores que buscaram inspiração no jazz. A terceira, os compositores que utilizaram notação gráfica, matemática e lúdica. Embora possa haver *suites* jazzísticas e músicas com notações convencionais que também se inspiram em moldes neoclássicos, grande parte do repertório listado acima se encaixaria na primeira categoria de escrita proposta por Arruda. Como sugerido por Fuller (2001, p.682), pensando nos tipos de *suites* – *suite* antiga, *suite* característica e *suite* de extratos – exceto as peças cujos títulos remetem a outros gêneros que em algum momento se confundiram com *suites* – como, por exemplo, Sonata (196?), Toccata da Roça (1982), Divertimento para cravo (19--?) e Fantasia sobre Muie Rendêra (1988) – a maior parte das peças pertencem aos tipos *suite* antiga e *suite* característica. Peças como Partita II (1961), A L’Antique (1969), Suíte Barroca (197?) e Suíte à antiga (1975) são exemplos claros do tipo *suite* antiga. Algumas das peças de 1996 e 1997 de Jose Eduardo Gramani (1944-1998), são exemplos de *suites* características, assim como a Pequena suíte brasileira (1999). As peças de Gramani que não se referem a danças regionais, como Deodora, Ana Terra e Mexericos da Rabeca, lembram aquelas de F. Couperin, cujos títulos remetiam a sentimentos, pessoas e ideias. Já a “Pequena suíte brasileira” remonta às *suites* geográficas e nacionalistas, mais típicas do século XIX. Cabe lembrar que, tendo em vista a dinâmica história das *suites*, suas formas muitas vezes se confundiram e se misturaram. Exemplo disso é a Toccata de Roça (1982) e a Suite Russana (199?), que mesclam elementos de cunho formais e históricos a elementos regionais e característicos.

### 3. ALEX. VOORMOLEN E A *SUITE DE CLAVECIN*

#### 3.1 ALEX. VOORMOLEN

Alexander Nicolaas Voormolen, ou Alex. Voormolen, como assinava, foi um compositor holandês. Nasceu em 3 de março de 1895 em Rotterdam, e morreu em Leidschendam, também na Holanda, em 12 de novembro de 1980. Com 14 anos foi estudar na *Toonkunst Muziekschool* de Utrecht, onde estudou piano com Willem Petri (1865-1950) e Martinus Petri (1853-1924), e composição com Johan Wagenaar (1862-1941), junto a Willem Pijper (1884-1947) e Jakob van Domselaer (1890-1960). Em 1916, em Haia, o regente francês René-Emmanuel Baton, também conhecido como Rhené-Bâton, rege sua abertura inspirada pelo teatro de fantoches de Maurice Maeterlinck (1862-1949), *La mort de Tintagiles*. Por recomendação de Rhené-Bâton, o compositor vai no mesmo ano a Paris, onde tem aulas com Albert Roussel (1869-1937), que também era professor de Erik Satie (1884-1925) e Edgar Varèse (1883-1965). Em Paris, Voormolen se torna próximo de Ravel, Alfredo Casella (1883-1947), Frederick Delius (1862-1934) e Florent Schmitt (1870-1958). Ravel tornou-se, por um tempo, seu mentor musical e, em parte graças a ele, a editora *Rouart, Lerolle & Cie* começou a publicar a sua música. Em 1919, Voormolen volta a Holanda, onde vai morar em Veere. Durante seu regresso, com uma carta de recomendação escrita por Ravel, tenta entrar no Conservatório Real de Haia, sem sucesso. Entre 1921 e 1923, tem sua *Symphonietta* interpretada pela *Concertgebouw Orchestra*. Nesse período, passa uma segunda vez por Paris, vai a Viena, e então se muda para Haia em 1923. Lá, Voormolen trabalha como crítico musical para o *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, e então, entre 1938 e 1955, como bibliotecário do Conservatório de Haia. Enquanto suas primeiras peças, de 1915 até 1925, mostram um estilo harmônico cromático inspirado pelos franceses Debussy, Ravel e Delius, a partir de 1919, Voormolen começa a se voltar para a música folclórica holandesa, buscando um estilo holandês mais individual, busca que se refletiu nas peças populares como as *suites Baron Hop*, de 1924 e 1931; as variações orquestrais *De drie ruitersjes*, de 1927; o poema sinfônico *Een zomerlied*, de 1928; os dois concertos para oboé, de 1938; *Arethusa*, de 1947; e *Eline* de 1957.



**Figura 09:** Fotografia de Alex. Voormolen, por Godfried de Groot, 19—. **Fonte:** Disponível em <<http://donemus.nl/alexander-voormolen/>>. Acesso em 06 de abr. 2019.

Em 1932, Voormolen ganhou o prêmio de música da cidade de Haia pela peça *Air William V.*. Entre 1940 e 1945, durante a ocupação alemã, foi um dos compositores holandeses mais tocados, recebendo mais pedidos de composições do que os seus colegas. Em 1941, recebeu um prêmio de música do Estado. Em 1944, o governo oferece um subsídio para que largue seu emprego de bibliotecário e se dedique apenas à composição. Com o fim da ocupação nazista na Holanda, um ‘conselho honorário para a música’ condena Voormolen a se afastar da vida musical por três anos. Em 1955, o Ministério da Educação, Artes e Ciências deu uma ‘bolsa honorária’ para permitir que Voormolen se dedicasse à composição. Em 1961, recebe o prêmio *Visser-Neerlandia* pelo seu *Three songs on British verse*, de 1948. Em 1976, recebe uma medalha do município de Rotterdam e, em 1978, é apontado como um membro honorário da *Haagsche Kunstkring*. (SAMAMA, WOUTERS, 2001, p.894; ALEXANDER VOORMOLEN. In: *Muziek Encyclopedie*<sup>100</sup>)

---

<sup>100</sup> Disponível em <<http://www.muziekencyclopedie.nl/action/entry/Alexander+Voormolen#>>. Acesso em 06 de abr. 2019.

## 3.2 O “DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO HOLANDÊS”

Devido ao fato de que esta pesquisa não conseguiu localizar nenhuma fonte bibliográfica sobre Alex. Voormolen em português e, devida às poucas fontes em inglês, julgamos necessário complementar a bibliografia exposta acima – composta por informações do verbete do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, de Leo Samama e Jos Wouters, e pelo artigo do site holandês *Muziek Encyclopedie* – com o verbete de Eduard Reeser, originalmente publicado no livro *Biografisch Woordenboek van Nederland 3*<sup>101</sup>, de 1989. Essa fonte, a mais completa entre as encontradas, retrata Voormolen a partir de outra perspectiva. Apresenta informações aparentemente divergentes em relação às anteriores<sup>102</sup>. Por isso, optamos por transcrever abaixo, em separado, a apresentação de Voormolen no “Dicionário bibliográfico holandês”, a fim de diminuir a incipiência bibliográfica em língua portuguesa sobre o compositor. Traz também informações que auxiliam na contextualização e no entendimento da *Suite de Clavecin*:

### 3.2.1 TRADUÇÃO DO “DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO HOLANDÊS”

*Voormolen, Alexander Nicolaas*, compositor (Rotterdam 03/03/1895 – Leidschendam 12/11/1980). Filho de Willem Voormolen (1856-1909), chefe de polícia, e Alieda Maria Wentholt (1866-1913). Casou-se com Marcelle Henriette Chouillet (04/12/1918). Nenhum filho nasceu desse casamento. Depois do divórcio (30/10/1920) casou com Alice Clifford Grierson em 22 de abril de 1926. Dessa relação nasceu uma filha. Depois do segundo divórcio (15/10/1934), casou-se novamente em 15 de setembro de 1943 com Eliza Willemina van Musschenbroek. Depois do terceiro divórcio (07/07/1945) casou-se pela quarta vez em 12 de junho de 1946 com Henriëtte Maria Jacoba Hungonia van Beeck Calkoen. Esse casamento, por sua vez, também foi

---

<sup>101</sup> Disponível em <<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/voormolen>>. Acesso em 08 de abr. 2018.

<sup>102</sup> Uma das fontes mais divergentes encontradas foi no breve verbete biográfico sobre Voormolen, do livro *The Harvard Biographical Dictionary of Music* (1996), editado por Don Michael Randel. Nesse verbete consta que Voormolen morou em Paris de 1916 a 1923, quando então voltou a Haia. As outras fontes parecem concordar que o compositor voltou para a Holanda em 1919, residindo em Veere antes de se mudar para Haia em 1923.

dissolvido por divórcio em 29/01/1953. Nenhuma criança nasceu do terceiro e quarto casamentos.

Alexander Voormolen cresceu com uma irmã mais velha e uma mais nova que ele em um lar estável e próspero. Depois de uma honrável carreira como oficial da marinha, seu pai tornou-se prefeito de Veendam e de Doesburg antes de aceitar seu posto em Rotterdam. Um dos ancestrais de sua mãe foi Claude Rameau de Dijon (1689-1761), um irmão do compositor Rameau, de onde talvez venha a pronunciada preferência de Voormolen pela música e pela literatura francesa, interesse que surgiu cedo. Já com cinco anos, ele juntava acordes pouco comuns ao piano, mas não ficou estimulado com os estudos quando teve aulas de piano aos oito anos, preferindo tornar-se um compositor. Mesmo quando recebeu aulas de piano de Martinus Petri na escola de música de Utrecht em 1909, não fez muito progresso. Enquanto isso, no mesmo ano, um desastre aconteceu com sua família: seu pai morreu no dia 9 de junho e, por causa disso, sua mãe, não conseguindo lidar com a perda, teve de ser internada em uma instituição psiquiátrica. Para Alexander, foi uma agonia, passou por vários internatos, dos quais fugia sempre.

Foi somente quando foi admitido ao *Utrechtsche Musiekschool* em 1912 na classe de composição de Johan Wagenaar, junto a Willem Pijper e Bernard Wagenaar, entre outros, que ele se encontrou e seu talento composicional pode ser desenvolvido. Em 1914, uma composição de Voormolen impressa apareceu pela primeira vez em Utrecht: *Valse triste*, para piano, demonstra sua relação inequívoca com a música francesa. Esse foi também o caso com o *Prélude* para o drama lírico não terminado *La mort de Tintagiles* de Maeterlinck, interpretado pelo regente francês convidado Rhené-Bâton em agosto de 1916, no *Kurhaus* em *Scheveningen*. Rhené-Bâton ficou tão impressionado com o talento do jovem compositor de 21 anos que sugeriu que fosse a Paris completar seus estudos. Após uma jornada aventureira em Londres, no meio da primeira guerra, Voormolen chegou em Paris em setembro de 1916, onde, por meio de Rhené-Bâton, entrou em contato com compositores como Ravel, Roussel e muitos outros músicos. Roussel se tornou seu professor, apesar de se sentir mais atraído por Ravel, que o introduziu a Alexis Rouart, dono da editora *Rouart, Lerolle & Cie*, que, a pedido de Ravel, publicou, por anos, tudo o que o jovem compositor holandês compôs. Entre 1918 e 1927, não menos de 17 composições de Voormolen foram publicadas por essa editora: peças para piano, violino e piano, violoncelo e piano, trio de piano e canções. Além de Ravel e Roussel, em Paris, Voormolen dedicou algumas de suas peças ao pianista José Iturbi (1895-1980), ao

violinista Jacques Thibaud (1880-1953), à violoncelista Judith Bokor (1899-1972), à cantora Birgit Ingel (18-?-19-), à dançarina Lily Green(18-?-19-), entre muitos outros.

Voormolen ficou em Paris por apenas dois anos, pois, apesar de sua afinidade com a cultura francesa, ele não podia e nem queria negar sua nacionalidade holandesa. Depois da guerra, ele voltou ao seu país natal, estabelecendo-se em Veere. Entretanto, essa transição parece ter sido muito radical. Após uma nova estadia em Paris e uma breve passagem por Viena, Voormolen finalmente foi para Haia, onde ficou pelo resto de sua vida. Para se sustentar, ele aceita a posição de crítico musical do *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Como compositor, ele ganhou reputação cedo no país, depois do ‘Quarteto de Cordas *Haagsche*’, fundado em julho de 1919, estrear o seu *Quatour à cordes*, composto no mesmo ano. No dia primeiro de dezembro de 1921, Willem Mengelberg fez a primeira execução da *Symphonietta*, também de 1919, com a orquestra *Concertgebouw*, em Amsterdam. No dia 7 de janeiro de 1925, Evert Cornelis estreou o poema sinfônico *Dream House*, inspirado por um poema de P. C. Boutens. O compositor retirou todas as três composições de circulação, assim como faria com o ballet *Diana*, de 1935, depois de ter sido encenado várias vezes pela *Wagner Association*; e com o *Violoncelconcerto*, composto para Carel van Leeuwen Boomkamp, que estreou em 20 de abril de 1941, em Haia, sob direção do compositor. Em todos esses casos, a autocrítica de Voormolen se tornou cada vez mais forte, arrependendo-se por não poder recolher algumas das composições já impressas, de domínio público. Por outro lado, as variações orquestrais *De Drie Ruitertjes*, de 1927, e especialmente os dois *Baron Hop Suites* (1923/1924 e 1931) obtiveram um sucesso duradouro, sendo tocadas regularmente por orquestras holandesas durante muitos anos. Não menos popular foi o *Concert for 2 oboes and orchestra*, de 1933, composto para Jaap e Haakon Stotijn e o *Concert for oboé and orchestra*, de 1938, também inspirado por Jaap Stotijn. A *Sinfonia* de 1942, dedicada a Willem Mengelberg, não conseguiu tanto sucesso quanto as peças anteriores. Foi a última peça que Mengelberg pôde reger. No meio tempo, ele tentou se livrar das críticas, que se tornavam cada vez mais desapontadoras aceitando um cargo como bibliotecário do Conservatório Real de Haia em 1938. Finalmente, em 1955, o Ministro da Educação, Cultura e Ciência presenteou Voormolen com um subsídio honorário, para que ele pudesse se dedicar exclusivamente a compor.

Depois da guerra, a popularidade e a criatividade de Voormolen pareciam ter acabado. Recebe o prêmio *Visser Neerlandia* da *Dutch General Association (ANV)* de

1961. O prêmio Johan Wagenaar do município de Haia, em 1961; a filiação honorária do *Haagse Kunstkring* em 1978. Em 1969, o filme para televisão *The Little Souls*, baseado em um romance de Louis Couperus (1863-1923), tinha como tema de abertura o movimento lento do seu concerto de oboé, com sua melodia memorável, trazendo de volta a atenção à música de Voormolen. Mas foi um *revival* de natureza temporária. O sentimento de ser incompreendido e esquecido, depois da Segunda Guerra Mundial, encheu a vida do antigo *bon-vivant* com crescente amargura, eventualmente sendo atormentado por toda a sorte de desconforto e de dor física. Recebeu o cuidado amoroso da cantora Elisa Henriette ('Titi') Fermin, sua parceira desde 1962 até a sua morte.

Entre os artistas das décadas de 1920 e 1930, Alexander Voormolen ocupou um espaço completamente separado como um dândi impecavelmente bem vestido. Suas leituras literais (com foco nos romances de Couperus) e seu gosto refinado para a literatura, o que também é aparente na escolha dos poemas que ele usava em suas composições, fizeram dele um interlocutor surpreendente e fascinante. Voormolen também parecia charmoso para as mulheres, junto com o seu igualmente irresistível senso de humor. Ele não procurava por amigos entre os músicos – à parte do talentoso e simpático pescador Willem Heydt de Nijmegen (1858-1928) – mas encontrou amizade entre pintores como Isaac Israels (1865-1934), Jan (1858-1928) e Charley Toorop (1891-1955) e Willem van Konijnenburg (1868-1943). Jan Toorop e Van Konijnenburg, que retrataram Voormolen em pintura, assim como o pintor belga Fernand Wery (1886-1964), nos seus tempos de Paris. Voormolen era, ele mesmo, um desenhista talentoso, como evidenciado, por exemplo, pela capa que desenhou para as duas coleções de pequenas peças de piano, publicadas em 1923 e 1925, chamadas de *Livre des Enfants*.

A evolução do estilo composicional pode ser caracterizada pelo mote 'de Ravel a Haydn'. Começando com o *Le tombeau de Couperin* (completado em 1918), ele inicialmente se focou, em Paris, em cultivar as formas de dança do século XVIII, uma preferência que continuou com ele por toda sua vida e que está refletida na sua *Suite de Clavecin* de 1921. Entretanto, ele também enfatizava o aspecto harmônico, evocando uma imagem sonora dissonante e bem sofisticada, mas que implicava no risco de cair em um tipo de sequência de acordes pouco interessante. Percebendo a linha melódica difusa, ele então buscou refúgio no antigo hino holandês, assim como no *Nederlantsche Gedenck-Clanck*, de 1626. A busca por fazer as suas harmonias "progressivas" serem subordinadas às suas próprias melodias deriva da tendência existente pela supremacia melódica,



especialmente quando o estilo de Haydn se tornou a sua fonte de inspiração para um amável neoclassicismo. Os espécimes desses três estágios podem ser considerados *Beatrijs* (1921), declamatório; o *De Drie Ruitertjes* (1927), um ciclo de variação; e a abertura *Viva Carolina* (1931). Em termos vocais, as peças que marcam o equivalente desse desenvolvimento nas canções seriam: *Veere* (Albert Plasschaert, 1921); *Zomerzang* (Jan Luyken, 1932); e *Canzonetta* (A. Voormolen, 1950). Depois da *Kleine Haagsche Suite* (1939) e do *Spiegel-Suite* (1939), que se aproximaram da música de entretenimento, Voormolen buscou uma solução na severidade da forma da fuga, que ele já havia realizado no final do seu concerto de oboé de 1938, no final do *Concert for two keyboards* (1950) e na *Ciaconna and Fuga* (1958). Independentemente de todas as críticas relativas ao estilo, deve-se considerar que Alexander Voormolen sempre produziu uma música datada de um recurso pessoal. Nos seus melhores momentos – especialmente nas partes lentas de suas peças orquestrais, como no *Adagietto ‘in memoriam Willem Mengelberg’* da *Sinfonia concertante*, para clarineta, trompa e orquestra de cordas (1951) – sua música é repleta de um charme melancólico que pode, inclusive, vir a garantir seu valor futuro. (REESER, 2013)

### 3.3 COMENTÁRIOS E CONTEXTUALIZAÇÃO

A partir da leitura do verbete de Reeser (2013), do terceiro “Dicionário Bibliográfico Holandês”, originalmente publicado em Haia, em 1989, assim como das demais fontes, depreendem-se ideias, fatos e personagens que ajudam a esclarecer as possíveis inspirações de Voormolen ao escrever a sua *Suite de Clavecin*. Entre os tópicos bibliográficos discutidos por Reeser, chamam a atenção para esta pesquisa: o mote ‘de Ravel a Haydn’, que aponta para o papel de Ravel enquanto mentor musical de Voormolen em sua primeira fase composicional, que se estendeu até meados da década de 1920, inspiração bastante expressa na *Suite de Clavecin*; a proximidade de Voormolen com o pianista e cravista espanhol José Iturbi, que foi aluno de Landowska e um promotor dos cravos Pleyel; o contato de Voormolen com Delius, que em 1919, juntamente a outros compositores, escreveu uma peça simples para ‘cravo’ com aspectos semelhantes aos da *Suite de clavecin*, dedicada a outra cravista importante, Violet Gordon-Woodhouse (1872-1948). Esta, por sua vez, devido a sua proximidade com o *luthier* pioneiro A. Dolmetsch, aponta para a relevância do *luthier* enquanto um agente catalisador da volta do cravo para as salas de concerto. Espera-se, com esta breve seção, apresentar um recorte

histórico que ajude a contextualizar a *Suite de Clavecin* de Voormolen. Apontar para elementos balizadores que, se não inspiraram o compositor, ajudam a entender e a situar a peça.

Reeser (2013) chama a atenção especificamente para a peça *Le tombeau de Couperin*, símbolo da intertextualidade de Ravel na música de Voormolen. Ravel foi mentor musical de Voormolen justamente durante o processo de composição e conclusão de sua peça. Voormolen esteve em Paris, durante sua primeira estadia, entre 1916 e 1918. Richard Jean Richards (2015, p.20) observa que Ravel começou a escrever os seis movimentos do *Le tombeau de Couperin* em julho de 1914, concluindo em novembro de 1917, em Paris. A primeira edição foi publicada também em Paris em 1918, pela *Éditions Durand*. Chih-Yi Chen (2013, p.6) nota que a estreia da peça ocorreu em 1919 na *Société Musicale indépendante*, de Paris, com a pianista e pedagoga francesa Marguerite Long (1874-1966). Apesar de Voormolen ter voltado para a Holanda em 1919, possivelmente perdendo a estreia, pode-se supor, com base no verbete de Reeser (2013), que Voormolen teve contato com a peça ainda enquanto estava em Paris.

O *Le tombeau de Couperin*, segundo Chen (2013, p.4), é uma síntese de dois gêneros revividos: um *tombeau* e uma *suite* de danças antiga. Richards (2015, p.20) descreve o *tombeau* como um gênero musical que é, tipicamente, uma homenagem poética a alguém que morreu, geralmente uma pessoa importante. Nancy Bricard (2003, p.9) complementa Richards, explicando que *tombeau*, desde o século XV, é um nome usado por compositores para um tipo de obituário comemorativo da morte de amigos ou de compositores relevantes. A autora afirma que à época em que Ravel começou a peça, em 1914, sua intenção era de prestar um tributo ao passado musical da França, mas graças a eventos relacionadas à Primeira Guerra Mundial, pouco a pouco, a peça também virou uma homenagem a amigos do compositor que perderam a vida na guerra defendendo a França:

1. *Prelude*: à memória do tenente Jacques Charlot.
2. *Fugue*: à memória do segundo-tenente Jean Cruppi.
3. *Forlane*: à memória de Pierre e Pascal Gaudin.
4. *Menuet*: à memória de Jean Dreyfus.
5. *Toccata*: à memória do capitão Joseph de Marliave.

Richards (2015, p.20) destaca que, durante a composição da peça, além dos amigos, Ravel também perdeu a mãe, e que, a obra também pode ter sido uma homenagem a ela. Bricard (2003, p.9) relembra que, no século XVIII, François Couperin escreveu *tombeaus* em homenagem a Lully e a Corelli, observando que Ravel renovou essa tradição no século XX. Assim como Voormolen, Ravel também cultivou as formas e estilos antigos em suas peças, principalmente nos seus primeiros trabalhos. Chen (2013, p.5) destaca a peça *Menuet Antique*, de 1895, como um exemplo dessa tendência. A autora mostra que essa peça traz algumas características do minueto dos séculos XVII e XVIII, como o compasso em três tempos, o caráter, a estrutura ternária e a definição das frases, mas que também é uma peça de muitas dissonâncias e harmonias surpreendentes, assim como o *Le tombeau de Couperin* e a *Suite de Clavecin*. Chen discorre que o compositor faz uso de certos elementos modais e fortes pontos cadenciais para dar um senso de antiguidade à peça, o que também é enfatizado pelo próprio título do minueto. Bricard (2003, p.9), no mesmo sentido, observa que o *Le tombeau de Couperin* retém a graça, a elegância e o charme da música francesa do século XVIII, mas, por estar “vestida” em roupas do século XX, não caracteriza um pastiche. Para a autora, a verdadeira afinidade dessa peça com a música de Couperin está na clareza da escrita, nos elementos ornamentais e no uso da forma da *suite*. Richards elabora que o *Le tombeau de Couperin* parece responder a um artigo de Debussy, de 1908, para o *Le Figaro*, no qual o compositor (apud RICHARDS, 2015, p.20) comenta: “Por que não nos arrependemos da perda daqueles modos charmosos nos quais a música era antigamente escrita, tão perdidos que agora é impossível encontrar sequer o menor traço da influência de Couperin?”<sup>103</sup>. Richards afirma que Ravel conseguiu incorporar muitos desses “modos charmosos” mencionados por Debussy. Com seu parentesco distante com Rameau, conforme apontado por Reeser (2013), sob inspiração francesa e talvez buscando afirmar essa identidade durante sua primeira fase composicional, Voormolen parece ter ido na mesma direção de Ravel, resgatando algumas das ‘maneiras antigas’ da música francesa do século XVIII, como a clareza das linhas, o uso da ornamentação e a forma da *suite*.

Voormolen, em 1924, dedicou a peça para piano *Berceuses*, a José Iturbi, um regente, pianista e cravista espanhol. Não é o intuito especular se Voormolen sabia que Iturbi tocava cravo e foi aluno da Landowska, mas de indicar importância das pessoas

---

<sup>103</sup> Why do we not regret the loss of these charming ways in which music was formerly written, so lost that it is now impossible to find the least trace of Couperin’s influence?

que foram relevantes para o cravo e para o ressurgimento do repertório dos séculos XVII e XVIII no início do século XX. É interessante notar que Iturbi teve aulas particulares sobre técnica de teclado e interpretação com Landowska e que, assim como a cravista pioneira, ele também adotou o cravo Pleyel. Provavelmente, fato curioso, suas aulas com Landowska ocorreram entre 1919 e 1921, de quando datam as fotos dos dois juntos, segundo o *Wanda Landowska and Denise Restout Papers* (2016), período em que Voormolen escreveu sua *Suite de Clavecin* (1921). Notadamente, ademais, Iturbi fez diversos vídeos instrucionais utilizando o tipo de cravo industrial que ficou famoso por causa de Landowska<sup>104</sup>. Iturbi parece ser mais um fator que relaciona, mesmo que de forma indireta, Voormolen ao cravo industrial.

Bond (1997, p.45) observa que o entusiasmo e a profunda musicalidade de Landowska foram responsáveis por um crescimento do interesse pelo repertório histórico no início do século XX. Kjar (2011, p.83) indica que, como intérprete de músicas novas e antigas, Landowska foi para Paris em 1900, onde encontrou um ambiente musical vibrante, politicamente carregado e socialmente liberal. Segundo autor, no último quarto do século XIX, Paris era um refúgio para a música moderna e para o *revival* do repertório antigo. Kjar argumenta que, nos concertos da época, a *Musique ancienne* e a *Musique moderne* eram frequentemente justapostas na tentativa de demonstrar o desenvolvimento histórico francês. O autor afirma que peças de Lully e Rameau eram mostradas como preciosos artefatos que saudavam um período prestigioso da cultura francesa, e que no diálogo entre “o velho e o novo”, eram apresentadas peças de Théodore Dubois (1837-1924) seguidas por peças de Lully ou ainda peças de Saint-Saëns seguidas por peças de Rameau, mostrando os então artistas contemporâneos como a extensão de uma linhagem de compositores. Na cronologia da vida de Landowska disponível no *Wanda Landowska and Denise Restout Papers* (2016, p.4-6), consta que a cravista começou a pesquisar sobre interpretação e música do século XVII e XVIII também em 1900. Seu primeiro concerto público ao cravo foi em 1903. Entre esse ano e 1913, a cravista fez turnê pela Europa, tocando cravo em concertos e escrevendo artigos na tentativa de quebrar a barreira que havia contra a utilização do cravo. Em 1909 Landowska publica o seu famoso livro *Musique Ancienne*. Haynes (2007, p.39) discorre que, nesse livro, Landowska argumenta, de forma eloquente, em favor de reviver o repertório histórico e o estilo interpretativo. O autor conta que foi um livro revolucionário na época. Em 1912, ela comissionou, na

---

<sup>104</sup> Disponível em <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Iturbi-Jose.htm>>. Acesso em 12 abr. 2019.

fábrica da Pleyel, a construção do cravo industrial de acordo com suas especificações. Entre 1914 e 1918, durante a guerra, ela e seu marido são detidos em Berlim como prisioneiros civis em liberdade condicional. Em 1919, Landowska usa o cravo Pleyel para fazer o baixo contínuo na Paixão segundo São Matheus, de J. S. Bach (BWV 244), na Basileia, Suíça, e se estabelece em Paris. Apesar das peças mais famosas escritas para Landowska serem posteriores a 1921, como o *Concerto for Harpsichord, Flute, Oboe, Clarinet, Violin, and Cello* (1926), de Manuel de Falla, e o *Concert Champêtre for Harpsichord and small orchestra* (1929), de Poulenc, a relevância de Landowska já se fazia presente nas duas primeiras décadas do século XX. Schott (1974, p.90) lembra que, sem Landowska, dificilmente o *revival* do cravo teria acontecido em termos da volta às salas de concerto.

Alguns autores, como Schott (1974, p.93), Arruda (2012, p.20) e Gatti (2014, p.37), relembram que a cravista e pianista inglesa Violet Gordon-Woodhouse, paralelamente a Landowska, também foi uma figura de destaque no *revival* do cravo no início do século XX. Schott afirma que seria incorreto deixar a impressão de que apenas Landowska tocava o instrumento em público naquela época. O autor conta que a cravista, muito associada à figura de Dolmetsch, teve uma carreira esporádica enquanto concertista, escolhendo não se tornar uma cravista profissional. Tanto Schott quanto Gatti apontam para o fato de que Woodhouse foi responsável pelas primeiras gravações significativas do repertório para cravo, feitas em gramofone, em 1920. Tendo em vista a proximidade de Voormolen com Delius, Woodhouse se mostra ainda mais relevante para esta pesquisa, uma vez que a cravista foi uma importante catalisadora de composições contemporâneas, à época, para o cravo. Voormolen conheceu Delius durante sua primeira estadia em Paris. No ano do regresso de Voormolen à Holanda, em 1919, segundo Arruda (2012, p.20), Delius escreve a *Dance for Harpsichord*, publicada em 1922, uma das várias peças em miniatura escritas por compositores ingleses para Woodhouse, antes de 1923. Esse foi o ano em que Manuel de Falla compôs o *El retablo de Maese Pedro*, peça que, segundo Michael Steinberg (1963, p.189), foi significativa para a volta do interesse pelo cravo como um meio composicional.

Arruda (2012, p.20) observa que a *Dance for harpsichord*, assim como outras peças para cravo anteriores a 1923, é uma peça que remete a moldes da música do século XVIII, assim como a *suite* de Voormolen. Nota-se, com efeito, que *Suite de Clavecin* e *Dance for Harpsichord* compartilham outros aspectos: as duas têm o nome do

instrumento *harpsichord* e *clavecin* no título; ambas têm elementos de miniatura; enquanto a de Voormolen é um *suite* de danças, um conjunto, a de Delius é um movimento de *suite* isolado; as duas são ‘para cravo’, mas editadas como ‘para piano’, compartilhando os elementos pianísticos na notação, assim como alguns aspectos da própria escrita pianística. Um aspecto que se destaca na composição entre as duas peças é que a *Suite de Clavecin*, composta três anos depois da peça de Delius, parece ter uma escrita mais idiomática para o cravo do que a *Dance for harpsichord*. Delius faz uso de blocos de acordes de grande extensão, muitas vezes em movimentação paralela, como no compasso 4; saltos de mão que parecem exigir o uso do pedal de sustentação; uso de figurações pianísticas que não funcionam tão bem no cravo, como no compasso 3. De fato, no piano é possível fazer os tempos 1 e 3 ficarem mais fortes que o 2 e 4. Já no cravo, embora a densidade dos acordes nos tempos 2 e 4 possa tornar esses tempos mais fortes que o 1 e o 3, deslocando o acento, essa possibilidade não parece ter sido algo que foi pensado ao cravo. Voormolen parece ter utilizado uma linguagem um pouco mais idiomática para o cravo, não utilizando tantos blocos de acorde de grande tessitura e baseando-se menos em figurações pianísticas. No entanto, algumas características são semelhantes, como a linguagem harmônica, o uso do cromatismo e do paralelismo. Nota-se o uso de um ornamento – um trinado – no primeiro tempo do primeiro compasso e no segundo tempo do terceiro compasso que configura uma alusão ao repertório de cravo dos séculos XVII e XVIII.

## DANCE FOR HARPSICHOORD.

Aufführungsrecht vorbehalten.

Right of performance strictly reserved.

Tanz für Harpsichord.

Frederick Delius.  
1919.

Grazioso, piuttosto un poco vivo.

Piano. *mf*

The image shows a musical score for 'Dance for Harpsichord' by Frederick Delius. It is a piano piece in 3/4 time, marked 'Grazioso, piuttosto un poco vivo.' The score is for piano and consists of two systems of music. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-9. The dynamics are marked 'Piano' and 'mf'. The key signature has one sharp (F#).

**Figura 10:** *Dance for Harpsichord*, dedicado para a cravista Woodhouse, c.1-9.

**Fonte:** DELIUS, Frederick: Universal Edition, 1922, p.2.

Woodhouse, conforme elabora Gatti (2014, p.37) e Schott (1974, p.93), era próxima de Arnold Dolmetsch, que, juntamente a Landowska, é considerado um dos principais nomes do *revival* do cravo e do resgate da música dos séculos XVII e XVIII no final do século XIX e começo do século XX (PAVAN, 2009, p.22). Nascido na França, segundo Ripin (1989, p.98), Dolmetsch era um jovem professor de violino que estudou no Conservatório de Bruxelas quando, no final da década de 1880, começou a apresentar recitais de música dos séculos XVII e XVIII. Na década de 1890, Dolmetsch já havia adquirido um cravo Kirckman de dois manuais, um virginal italiano, um clavicórdio alemão, uma espineta e um pequeno piano quadrado. Ripin (1989, p.99) informa que Dolmetsch construiu seu primeiro clavicórdio em 1894 e, em 1896, construiu, por sugestão de William Morris (1834-1896), seu primeiro cravo, para a exposição *Arts and Crafts Exhibition*, em Londres. Gatti (2014, p.36) aponta que esse evento era pertencente a um movimento que defendia o artesanato criativo em oposição à mecanização. Schott (1974, p.87) conta que o cravo construído por Dolmetsch chamou a atenção do regente Hans Richter (1843-1916) que, por sua vez, convidou o novo *luthier* para tocar, em seu instrumento, os recitativos da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, em 1897. Esse cravo, conhecido como o *The Green Harpsichord*, assim como outros instrumentos de

Dolmetsch, embora não seja um ‘cravo industrial’, possui uma série de inovações, engates e características criativas que não existiam nos exemplares antigos (GATTI, 2014, p.36). Khadavi (1983, p.6) conta ainda que Dolmetsch chegava a usar uma placa de metal no tampo harmônico de seus instrumentos, mas que buscava manter a ação e o tamanho do instrumento dentro de um padrão mais “histórico” do que os construtores de cravo industrial<sup>105</sup>. Schott (1974, p.92) explica que, a partir de 1902, Dolmetsch começou um *tour* de uma costa à outra dos Estados Unidos, divulgando o repertório dos instrumentos característicos do século XVIII (ARRUDA, 2012, p.15). Em 1905, a empresa de manufatura de pianos *Chikering & Son* abriu um departamento para a criação de cravos, espinetas, virginais, clavicórdios, alaúdes e violas de gamba, convidando Dolmetsch para a chefia. O *luthier* trabalhou na empresa de Boston até 1910, quando, devido a dificuldades financeiras, a companhia foi fechada. Schott (1974, p.92) informa que por volta de 75 instrumentos foram construídos, principalmente de teclas, dos quais um grande número consistia de cravos de dois manuais. Campbell (apud ARRUDA, 2012, p.15) alega que os melhores instrumentos de Dolmetsch datam desse período, incluindo um cravo feito para Feruccio Busoni (1866-1924). O autor afirma que depois do trabalho na *Chickering*, Dolmetsch foi para Paris, onde ficou até a primavera de 1914. Em Paris, o *luthier* continuou seu trabalho na empresa de manufatura de piano *Gaveau*, que antes da sua chegada não produzia instrumentos de tecla antigos (RIPIN, 1989, p.104). Schott (1974, p.92) aponta que os instrumentos produzidos na *Gaveau* se assemelham aos produzidos em Boston. Mesmo depois do retorno de Dolmetsch à Inglaterra, em 1914, a *Gaveau* continuou a produzir cravos, espinetas e clavicórdios até a crise econômica de 1930, quando a produção desses foi encerrada. Em 1918, Dolmetsch fundou uma oficina de construção de instrumentos inspirados em modelos antigos em Haslemere, Surrey, Inglaterra, e em 1925, criou, no mesmo local, o Festival de Música Antiga de Haslemere (PAVAN, 2009, p.31; GATTI, 2014, p.36). Schott (1974, p.93) destaca que durante a Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918, período que engloba o tempo em que Voormolen residiu em Paris, a produção de cravos na Europa foi interrompida. Nota-se que Dolmetsch, quando em Paris, iniciou a produção de espinetas na *Gaveau*. Dolmetsch

---

<sup>105</sup> Haynes (2007, p.140) explica que antes das décadas de 1950 e 1960, quando o princípio da emulação era comum na construção dos cravos, os construtores não pensavam em fazer réplicas ou cópias deliberadas. O autor afirma que até mesmo Dolmetsch, “a consciência original do HIP” (*HIP’s original conscience*), tratava o *design* dos instrumentos de forma relativamente livre, como se demonstra no caso do cravo que construiu com o propósito específico de fazê-lo caber em um táxi de Londres. Haynes argumenta que esses então chamados instrumentos históricos eram frutos de seus *luthiers*, de suas impressões e interpretações pessoais do passado.



ficou em Paris até 1914, dois anos antes de Voormolen ir para a capital francesa. É possível imaginar que Dolmetsch possa ter tido algum papel na volta do interesse pela espineta, assim como é plausível supor que ao tempo em que compôs a *Suite de Clavecin*, Voormolen tivesse tomado conhecimento do trabalho de Dolmetsch, direta ou indiretamente. Cabe ressaltar que Dolmetsch, além de *luthier* de instrumentos antigos e intérprete dos mesmos, era também professor e, assim como Landowska, publicou textos sobre interpretação e música dos séculos XVII e XVIII, sendo o exemplo mais conhecido o *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, publicado pela primeira vez em 1915.

Sobre o papel de Landowska e Dolmetsch no HIP, Haynes (2007, p.38) pontua:

Landowska e Dolmetsch foram as primeiras “estrelas” do movimento: professores, ativistas, profetas da revolução que estava por vir. Seus livros ainda são interessantes sob uma perspectiva histórica, especialmente pelas filosofias que propõem. A tradição interpretativa contra a qual eles reagiam era a porção final do Romantismo. Havia um interesse em instrumentos originais, apesar de que na época o interesse estava nos tipos de instrumentos para os quais não existiam equivalentes modernos: o cravo, viola da gamba, alaúde e flauta doce. (HAYES, 2007, p.38)<sup>106</sup>

Cabe também lembrar de outra figura pioneira e que teve grande importância para o *revival* do cravo na França antes de Landowska e Dolmetsch: Louis Diémer (1843-1919), um pianista virtuoso francês que, por volta de 1860, passou a incluir em seus recitais uma seção tocada ao cravo, geralmente usando o instrumento de Pascal Taskin de 1769, que pertencia a um descendente do construtor. Foi Diémer que inspirou Dolmetsch: o jovem *luthier*, enquanto aluno do Conservatório de Bruxelas, ouviu Diémer interpretando peças históricas ao cravo, o que deixou uma impressão profunda, moldando a carreira de Dolmetsch. O cravo Taskin tocado por Diémer é o mesmo instrumento que serviu como base para os estudos das firmas Erard e Pleyel, que resultaram nos instrumentos apresentados na exposição de Paris de 1889, onde Diémer apresentou o instrumento histórico (SCHOTT, 1974, p.85-86; RIPIN, 1989, p.97-98). Kjar (2011,

---

<sup>106</sup> Landowska and Dolmetsch were the first “star” performers of the Movement: teachers, activists, prophets of the revolution that was to come. Their books are still interesting from a historical perspective, especially for the philosophies they propose. The performing tradition against which they were reacting was the tail-end of the Romantic. There was interest in original instruments, although at that time the interest was in types of instrument for which there were then no modern equivalents: the harpsichord, viola da gamba, lute, and recorder.

p.81) informa que o grupo de Diémer, a *Société des instruments anciens*, composto por um misto de instrumentos de período e instrumentos modernos, fez apresentações no *Salon Pleyel* em Paris (1895), em Londres (1897) e em São Petersburgo (1907), incluindo, no repertório, peças de Rameau, Bach, Couperin, Lully, Handel e Marin Marais (1656-1728). O autor observa que os grupos de música antiga do final do século XIX e início do século XX não requeriam o uso de instrumentos históricos, a ênfase residindo no repertório. Kjar (2011, p.80) também cita os esforços de Alexandre-Etienne Choron (1771-1834), que advogava a “era de ouro da música francesa”, que para ele consistia na música no período medieval tardio e renascença. Seu grupo, o *École royale et spéciale de chant*, durante as décadas de 1820 e 1830, chegou a se apresentar quinze vezes por ano com concertos de música vocal sacra dos séculos XVI, XVII e XVIII, incluindo peças de Claudio Monteverdi (1567-1643), Josquin des Prez (c.1440-1521) e Handel. Kjar cita também o compositor Charles Bordes (1863-1909), aluno de César Franck (1822-1890), que, com os *Chanteurs de Saint-Gervaise*, se apresentou diversas vezes, no final do século XIX, com um repertório que ia de Palestrina, J. S. Bach até Schubert.

Kjar (2011, p.81) explica que, apesar do uso de instrumentos modernos e das técnicas vocais operísticas, esses líderes eram considerados especialistas em música dos séculos XVII e XVIII. O autor elabora que para a audiência do final do século XIX e início do século XX, tais convenções não prejudicavam a apreciação das músicas, nem modernizavam a música de forma considerada depreciativa: muito provavelmente essas convenções tornavam o repertório mais palatável para o público. Foram esses pioneiros do HIP que ajudaram a lançar luz sobre o repertório e instrumentos antigos, estimulando, compositores como Voormolen a aliar os novos instrumentos redescobertos com as formas antigas, adaptando e “modernizando” o repertório recém revivido.

## 4 A SUITE DE CLAVECIN DE ALEX. VOORMOLEN

### 4.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

#### 4.1.1 A ORIENTAÇÃO FRANCESA

A *Suite de Clavecin* (1921) de Alex. Voormolen é considerada a primeira peça holandesa do século XX escrita para cravo, ou pelo menos ‘pensando no cravo’, conforme afirma Annelie de Man (2008), no encarte do CD *Ladder of Scape* 10. A cravista holandesa chama a atenção para o fato de que a *Suite* foi escrita antes de peças consideradas pioneiras para cravo no século XX, tais como o *Concerto per Clavicembalo, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello* (c.1923-26) de Manuel de Falla e o *Concert champêtre* (1927-28) de Francis Poulenc. De Man aponta que a peça segue um estilo orientado pelas peças francesas, o que é prontamente constatado quando observado o título da *suite*, os nomes dos movimentos (*Ouverture, Gigue, Sicilienne, Toccatina*) e as indicações de caráter e andamento, todas em francês. O fato da edição ser de uma editora holandesa, a *G. Alsbach & C<sup>o</sup>*, sediada em Amsterdam, parece demonstrar que a escolha da terminologia em francês foi deliberada, de forma a realçar essa ‘orientação francesa’. O exemplo a seguir, retirado do primeiro movimento da *Suite (Ouverture)*, demonstra a predileção de Voormolen pela orientação francesa nessa peça.

I. Ouverture.

Alex. Voormolen.  
(1921)

Piano.

The image shows a musical score for the first movement of the Suite de Clavecin, 'I. Ouverture'. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked 'Grave et noble. ♩ = 50'. The score includes a 'plus large' marking over the final measures. The music is written for piano and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p'.

**Figura 11:** Exemplo da orientação francesa na *Suite de Clavecin*, c.1-8.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.3.

A começar pelo título, *Ouverture*, um tipo de peça tipicamente francesa, associado ao compositor Lully, Voormolen esboça a genealogia da sua *suite*. Destaca-se a nomeação de caráter e andamento *Grave et noble*, que lembra a forma como compositores franceses do século XVIII muitas vezes indicavam o caráter de suas peças, como por exemplo, Claude Balbastre (1724-1799), na sua peça *La Suzanne*, do livro *Pieces de Clavecin* (1759) cuja indicação é *Noblement et animé*. Também F. Couperin, na peça *Les Silvains*, do *Premier livre de pièces de clavecin* (1713), cuja indicação é *Majestueusement, sans lenteur*. Esse tipo de indicação não é especialmente comum na música para teclas alemã e italiana, o que parece demonstrar uma certa consciência regional e histórica por parte de Voormolen. Outro aspecto que chama a atenção é a indicação do *plus large* (c.7), que apesar de não ser uma indicação típica da música para cravo francesa dos séculos XVII e XVIII, demonstra a predileção pela terminologia em francês, em oposição à - pode-se dizer - mais recorrente, terminologia em italiano – *allargando*, por exemplo.

#### 4.1.2 ESTILO NEOCLÁSSICO

De Man (2008) destaca que a *Suite* de Voormolen é escrita no estilo neoclássico. Chen (2013, p.4) destaca o uso renovado do gênero da *suite* dos séculos XVII e XVIII por parte do movimento neoclássico, que, apesar de se inspirar nas formas, texturas e técnicas de compositores do classicismo vienense como Joseph Haydn (1732-1809), Mozart e Ludwig van Beethoven (1770-1827), assim como nas músicas de compositores anteriores, como J. S. Bach e Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), não reproduz da mesma forma a estrutura tonal hierárquica comum à música desses compositores. Whittall (2001, p.753) adverte que, no estilo neoclássico, é mais provável encontrar algum tipo de tonalidade estendida, modalismo ou até mesmo atonalismo. O autor explica que o ‘neo’ do termo muitas vezes traz a ideia de paródia ou distorção dos traços considerados ‘clássicos’. Voormolen, em sua *Suite*, parece ir ao encontro desse sentido – o compositor utiliza uma linguagem que por vezes se afasta das *suites* dos séculos XVII e XVIII, empregando trechos de harmonia não funcional, por vezes tonalismo estendido e até trechos que evocam uma sonoridade modal.

Alguns autores e instrumentistas criticam a presença da inspiração no passado nas peças para cravo como sendo algo nostálgico e regressivo, a qual não permite a utilização

do instrumento de maneira nova, não derivativa. A autora e cravista Chapman (1991, p.547) reflete claramente essa visão no seguinte excerto:

Como instrumentista creio que nada seja mais desconfortável que um pastiche de estilos ou de técnicas composicionais barrocos. O repertório moderno de cravo tem que se afastar da associação com o passado – a não ser que o material seja cuidadosamente manuseado – de outra forma, um tipo de música indiferente, insincera, no meio termo, cautelosa, pode surgir. Pode ser conveniente para um bis em um concerto de almoço, mas não revela do que o cravo é realmente capaz em um contexto moderno. Compositores precisam ver o instrumento de uma maneira nova, quase como que em abstrato. (CHAPMAN, 1991, p.547)<sup>107</sup>

No mesmo sentido, de forma crítica ao estilo neoclássico, o compositor David Little (1978-), a respeito da peça *Continuum* (1968) de Ligeti, comenta: “finalmente temos alguém que ousou não escrever no estilo neo-barroco para cravo [...]” (LITTLE apud CHAPMAN, 1991, p.547)<sup>108</sup>. Martin Elste (apud ARRUDA, 2017, p.197), por sua vez, argumenta que a “[a] nostalgia de composição manteve-se, até muito recentemente, um tópico [tópos] de muitas composições para cravo”. Sobre esses tipos de críticas, Whittall (2001, p.753) disserta que desde a década de 1970, com o desenvolvimento da sensibilidade pós-moderna, é possível ver o neoclassicismo não como um movimento regressivo ou nostálgico, mas sim dotado de uma multiplicidade de consciências distintivamente contemporâneas. Chapman (1991, p.547) pode ter razão ao pensar que novos métodos de criação e desenvolvimento musical são essenciais para expandir o repertório de cravo, mas, por outro lado, composições neoclássicas podem trazer outros tipos de interesses, podendo também ser um veículo para novas ideias instrumentais e conceituais. Whittall (2001, p.754) afirma que pode ser infrutífero, em alguns casos, determinar o que é apenas uma mimese da tradição do que seria uma continuação orgânica da mesma. O autor adverte que aquilo que pode parecer radicalmente expressionista hoje pode ser visto como neoclássico no futuro. Por sua vez, Pavan (2009, p.40), sobre a escrita em estilo neoclássico para cravo, disserta que esse estilo, juntamente ao minimalismo,

---

<sup>107</sup> As a player I find nothing more uncomfortable than pastiche of baroque styles or compositional techniques. Modern harpsichord repertoire has to move away from association with the past – unless the material is carefully handled – otherwise a half-hearted, insincere, in-betweeny, safe kind of music can arise. It might be suitable to play as an encore at a lunchtime concert, but does not reveal what the harpsichord is capable of in a modern context. Composers need to see the instrument afresh, almost in abstract.

<sup>108</sup> At last we have someone who dares to write not neo-baroque for harpsichord [...]

tem uma “aceitação imediata da plateia”, assim como conseguem mais execuções do que peças em outros estilos mais desafiadores, como atonal, serial e eletroacústico. Parece plausível o pensamento de que peças neoclássicas sejam melhor aceitas pela plateia, mas também é perceptível que existe uma resistência ao estilo neoclássico por parte de alguns autores e instrumentistas que anseiam por ‘superar’ as influências do passado nas novas composições.

A *Suite de Clavecin* de Voormolen parece se encontrar no mesmo paradigma de escrita de algumas das primeiras peças para cravo industrial escritas ainda no final do século XIX. De acordo com Arruda (2012, p.20), a primeira composição para esse tipo de instrumento foi escrita por um compositor de salão francês chamado Francis Thomé (1850-1909) no ano de 1892. Sua peça, dedicada à Louis Diémer, é intitulada *Rigodon* (Op.97), termo que designa uma dança popular nos séculos XVII e XVIII, próxima a *bourrée*, ocasionalmente encontrada como um dos movimentos de uma típica *suite* de dança. Outra peça citada por Lindorff (apud ARRUDA, 2012, p.20) como possivelmente a referência mais antiga da utilização do cravo industrial é a adaptação de Ravel da peça *D’Anne jouant de l’epinette* (Anne toca a espineta), do *Epigrammes de Clément Marot* (1896). Sabendo que Voormolen e Ravel eram conhecidos e amigos (DE MAN, 2008), é curioso notar que ambos compositores têm a espineta em seu imaginário comum, e os dois se referem ao instrumento em suas respectivas peças. Outra incursão na composição para cravo que chama a atenção é a *Sonatina pro clavicembalo* (1916) de Busoni. Essa peça, assim como as peças brasileiras supracitadas em lista, demonstra explicitamente, no título, a inspiração em aspectos formais do passado, podendo também ser entendida como neoclássica. Outra peça pioneira, conforme já elaborado anteriormente, citada por Arruda (2012, p.20) é a *Dance for Harpsichord* (1919), de Delius, escrita para a cravista inglesa Violet Gordon-Woodhouse. Lindorff (1982, p.8), por sua vez, afirma que Delius se inspirou em Busoni para escrever sua peça para cravo. Interessante notar, dada essa contextualização, o pioneirismo de Voormolen com a sua *Suite de Clavecin*, composta dois anos depois da peça de Delius. Um fator de unidade entre essas peças pioneiras e a *Suite de Clavecin* de Voormolen é que tanto a de Delius, Busoni e Ravel quanto a de Voormolen incluem o nome do instrumento no título. Possivelmente esse emprego demonstra a importância que esses compositores deram em reconhecer os recém redescobertos instrumentos antigos como instrumentos próprios, distintos, e a implicação desse reconhecimento nos processos e escolhas composicionais. Arruda informa que

muitas outras peças em forma de miniatura foram escritas por compositores ingleses para a cravista Woodhouse antes de 1923, e que muitas delas continham indicações similares, típicas da escrita pianística, como a marcação de pedal harmônico, outro ponto em comum entre essas peças e a *Suite* de Voormolen. Várias dessas peças podem ser executadas tanto no piano quanto no cravo ou na espineta. Arruda aponta que a peça *El retablo de maese Pedro* (1919-1923) de Manuel de Falla, uma pequena ‘ópera de marionetes’ – com uma parte de cravo que foi composta pela própria Landowska, segundo Steinberg (apud ARRUDA, 2012, p.21) – foi uma importante obra no ressurgimento do cravo. O autor elabora, conforme já discutido, que nas composições anteriores a 1923, contexto no qual a *Suite de Clavecin* de Voormolen se insere, as composições ainda remetiam aos moldes da música do século XVIII. Arruda argumenta que talvez esse fosse o caso devido a uma ausência de tradição de música contemporânea para o instrumento, logo as composições eram muitas vezes inspiradas por moldes históricos. Considerando que isso seja verdade, a ausência de uma tradição de escrita contemporânea para cravo, talvez seja mais interessante pensar esse fenômeno à luz dos acontecimentos e do pensamento do final do século XIX e início do século XX: um contexto de afirmação das identidades nacionais, de redescobertas musicológicas acerca do passado, de novo interesse pelo uso composicional dos instrumentos antigos e de oposição e busca de distanciamento dos moldes do romanticismo.

#### 4.1.3 TIPO E ORDENAMENTO DA *SUITE DE CLAVECIN*

Dos três tipos de *suite* mencionados por Fuller (2001, p.682) – *suite* antiga, *suite* de caráter e *suite* de extrato – a *Suite de Clavecin* de Voormolen demonstra o esforço do compositor em fazer uma *suite* antiga. O título da peça evoca e se inspira em um instrumento antigo, o cravo (*clavecin*), assim como homenageia e se inspira no antigo e marcante gênero de teclado do século XVII e XVIII, a *suite*. Dos quatro movimentos (*Ouverture*, *Gigue*, *Sicilienne*, *Toccatina*), pode-se pensar que o menos típico de uma *suite* é a *toccatina* que, a *stricto senso*, é uma *toccatina* em tamanho reduzido. Mas, mesmo não sendo um movimento usual de uma *suite* francesa, Bas (2010, p.177) lembra que muitas *toccatas* do passado se assemelham às *suites*, até por vezes se confundindo com elas. Diferentemente de outras *suites* famosas do início do século XX, como a *Suite bergamasque* de Debussy, e a *Le tombeau de Couperin* de Ravel, Voormolen explicita ainda mais claramente a inspiração nas danças e formas antigas nos títulos dos

movimentos. Diferentemente dessas peças, vale ressaltar que a *Suite de Clavecin*, de Voormolen, assim como as peças escritas para a cravista Woodhouse até 1923 (ARRUDA, 2012, p.20), pode ser considerada um conjunto de ‘miniaturas’, devido à extensão reduzida e à aparente pouca pretensão do compositor ao apresentar a peça (“Esta pequena *Suite* voltada ao passado [...]”)<sup>109</sup>.

Algumas questões podem ser levantadas quanto ao posicionamento dos movimentos, a utilização desses no passado e a questão dos usos regionais do gênero da *suite*. Apesar da orientação claramente francesa, uma análise da bibliografia permite apontar alguns elementos que não parecem ser típicos de uma *suite* francesa. Começando pelo primeiro movimento, a *Ouverture*, mesmo tendo sua origem na França e em Lully, e sendo considerada um típico movimento francês, quando associada ao gênero da *suite* (*Ouverture-Suite*), Fuller (2001, p.666), conforme já abordado, aponta que esta é uma utilização tipicamente alemã que surgiu a partir de reedições de óperas de Lully publicadas por Estienne Roger – o próprio Lully nunca fez nenhuma *suite* como tal. Fuller (2001, p.677) qualifica esse gênero específico e historicamente relevante como uma especialidade dos alemães de Kusser a Telemann. A *Gigue* chama a atenção por estar posicionada como segunda peça da *suite*. Como já elaborado na seção sobre a *suite* ‘clássica’, principalmente nas *suites* tipicamente alemãs, a *gigue* é costumeiramente a quarta peça da *suite*, encerrando o conjunto com seu andamento mais rápido, dançante e por vezes escrita em compasso 6/8. Nas *suites* francesas, era comum que a *gigue* fosse a quarta peça, mas também era algumas vezes precedida por uma ou duas *galanteries*, e comumente sucedida por três ou mais danças, como *gavotte*, minueto, *bourrée*, *canarie*, entre outras, deslocando a sua posição. Cabe lembrar que os primeiros editores das *suites* do compositor alemão Froberger, Mortier e Roger, em 1697-8, consideraram inaceitável que o compositor colocasse a *gigue* como segunda peça da *suite*. Os editores então reposicionaram a *gigue* em último lugar, revelando a relevância da *suite* clássica no pensamento organizacional já na época. Fuller (2001, p.674) afirma que a decisão do compositor de mover a *gigue* para o segundo lugar, logo após a *allemande*, teve um leve precedente na música francesa, assim como a utilização do tempo binário, comum na notação francesa da *gigue*. Tirando esse precedente, Fuller (2001, p.674) discorre sobre outras utilizações da *gigue* como segunda peça, todas em *suites* de compositores alemães. Matthias Weckmann (c.1616-1674) compôs duas *suites* para teclas no formato A-G-C-S,

---

<sup>109</sup> Cette petite Suite retrospective [...]



provavelmente em 1660. O autor cita uma coleção alsaciana para grupo instrumental, de 1654, cujo título sugere uma formação central A-G-C-S, mas com interpolações e adições. Outra aparição dessa combinação data de 1658, em uma *suite* de Johann Ernst Rieck (1630-1704). Cabe lembrar que essa combinação é uma exceção – grande parte das *suites* alemãs posteriores tendiam mais ao ‘classicismo’. Tendo esse histórico insípido como base, é plausível pensar que Voormolen pode não ter tido uma base histórica determinante para justificar a colocação da *gigue* como segunda peça da *suite*, o que de fato não é um problema, mas apenas aponta as diferenças entre a *Suite* do Voormolen e a *suite* ‘clássica’.

A terceira peça da *Suite*, a *Sicilienne*, advém de um tipo de aria instrumental popular entre os séculos XVII e XVIII. Meredith Little (2001, p.351) sugere que a dança de origem italiana, mais especificamente siciliana, de caráter pastoral e melancólico, usualmente em compasso 6/8 ou em 12/8, tornou-se parte do repertório instrumental do século XVIII, sendo encontrada na obra de compositores como J. S. Bach, Handel, Telemann, Jean-Marie Leclair (1697-1764) e Jean-Féry Rebel (1666-1747). Um dos compositores que popularizou a dança foi A. Scarlatti, que a usava como um tipo de aria em suas óperas. O que chama a atenção no histórico da *sicilienne* é que, nos séculos XVII e XVIII, não foi um gênero tipicamente popular nas *suites* de teclas, mas sim nas peças e *suites* escritas para conjuntos instrumentais, a começar por peças para pelo menos dois instrumentos, como na Sonata para flauta e cravo em Mi bemol maior (BWV 1031), de J. S. Bach, cujo segundo movimento é um *Siciliano*; e na Sonata para flauta doce em Fá maior de Handel (HWV 369), para flauta doce e baixo contínuo. Exceto por alguns poucos exemplos, grande parte das *siciliennes* desses séculos foram escritas para grupos maiores, como no segundo movimento do Concerto em Mi maior para cravo e cordas de J. S. Bach, BWV 1031; no último movimento do Concerto de Natal, op. 6, nº 8, de Corelli; e no começo de um dos movimentos do ballet orquestral *Les élémens* (1737-8), de Rebel. Curiosamente, pouco registros existem sobre *siciliennes* especificamente escritas para cravo nos séculos XVII e XVIII. Bas (2010, p.188), ao tratar sobre o gênero no seu livro *Tratado de la forma musical*, utiliza um exemplo da dança escrita para cravo, do compositor Giovanni Battista Martini (1706-1784). Cabe notar que o autor retirou esse exemplo do livro *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*, do pianista, musicólogo e compositor francês Amédée Méreaux (1802-1874), cuja edição traz muitas das marcas encontradas em reedições de peças dos séculos XVII e XVIII no século XIX: adições de marcações pianísticas, como ligaduras e dinâmicas; dedilhados; acréscimos eventuais de notas que anteriormente não existiam; “correções” de notas erradas; agógicas; andamentos; e até títulos alterados ou

acrescidos. Como esta pesquisa não localizou a fonte original do compositor Martini, fica a dúvida se o movimento foi originalmente chamado de *siciliana* ou se, como em alguns outros exemplos do século XIX, ganhou postumamente o título evocativo. Dentre as poucas *siciliennes* especificamente escritas para cravo nos séculos XVII e XVIII, destacam-se três danças do gênero na coleção de seis *suites* para cravo de um compositor alemão pouco conhecido, chamado Johann Conrad Baustetter (c.1724-c.1752). As suas três *siciliennes* são em compasso 6/8 e todas estão como segunda peça de suas respectivas *suites*, sendo substituídas nas outras *suites* por uma *sarabande*, por uma *pastorelle* em compasso 3/4, e por um *adagio* em 4/4. Little (2001, p.351) afirma que Domenico Scarlatti (1685-1757) foi um dos compositores do século XVIII a escrever no gênero, mas esta pesquisa não pode encontrar nenhuma fonte que verificasse a sua afirmação. A maior parte das suas mais de 550 sonatas não foram publicadas durante sua vida, e sua música, conforme descreve W. Dean Sutcliffe (2003, p.3) apresenta uma situação problemática para a musicologia: existe uma ausência total de peças autógrafas, as duas principais fontes das sonatas são os volumes, quase todos copiados pelo mesmo escriba, atualmente sediados nas cidades italianas de Parma e Veneza. Muitas das sonatas foram publicadas de forma irregular nos séculos seguintes, e somente mais recentemente edições mais próximas ao *fac-simile* foram publicadas; mas, até o começo do século XX, edições feitas por compositores pianistas, tal como Carl Czerny (1791-1857), Hans von Bülow (1830-1894), Carl Tausig (1841-1871) e Busoni trazem as mesmas marcas da coletânea feita por Amédée Méreaux: uma tentativa de “atualizar” a música, adicionando marcações de expressão, notas que mudam o caráter da peça e até adicionando títulos que anteriormente não existiam. Um caso que ilustra bem esta questão são quatro edições da sonata K. 446. A mais antiga delas, editada pelo pianista Giuseppe Buonamici (1846-1914) em 1895 tem como título ‘Siciliano’, o andamento é descrito como ‘andante’. Essa edição traz grandes ligaduras de frase, dedilhados e marcas de dinâmicas, assim como explicação por extenso de como se faz o trilo. A edição do compositor e pianista Ignaz Friedman (1882-1948), feita em 1914 é uma transcrição livre – “editado livremente por Ignaz Friedman para o recital”<sup>110</sup> – que demonstra de forma explícita o procedimento de “atualização” utilizado pelos pianistas e editores do final do século XIX e começo do século XX. O compositor chama o movimento de *Pastorale*; o andamento é *Quase allegretto*. A música, originalmente escrita em Fá maior é transposta para Ré maior; o compasso 12/8 é

---

<sup>110</sup> Für den Konzertvortrag frei bearbeitet von Ignaz Friedman.

transformado em 6/8; notas são adicionadas e a textura é adensada pianisticamente, com grandes blocos de acordes e uso de oitavas. A textura que tinha principalmente duas e três vozes passa a ter cinco ou mais vozes. Friedman, assim como Buonamici, faz uso de ligaduras de frase e marcas de dinâmica, além de outras marcações de expressão, como *calando*, *sonore*, *armonioso*, *legatissimo* e *perdendosi*. A edição do cravista Kenneth Gilbert (1931), feita em 1972 pela editora Heugel não pretende ser um arranjo, nem adicionar elementos que não existiam anteriormente nas cópias originais, é uma edição dita *Urtext*. Nela, o título é somente K.446, o ‘K.’ se refere a classificação das sonatas de D. Scarlatti feita pelo cravista americano Ralph Kirkpatrick (1911-1984); como indicação de caráter e andamento, têm-se *Pastorale. Allegrissimo*. Não existe nenhuma marcação de dinâmica e nem de expressão como ocorre nas outras duas edições anteriores. As únicas ligaduras existentes são de prolongamento, e não de frase, como acontecem nas partituras de piano. A última edição, a mais recente, feita pelo compositor e editor Pierre Gouin (1947) em 2013, também é *Urtext*, estando livre das alterações típicas das edições pianísticas mais antigas. O que difere sua edição da edição de Gilbert é que *Pastorale* aparece como um subtítulo à ‘Sonata K. 446’, e somente *Allegrissimo* aparece na parte destinada a andamento e caráter. Outros pequenos detalhes variam entre as duas edições, principalmente referente aos trinados. Gilbert apresenta algumas opções de trinados opcionais e coloca uma marcação de mão esquerda (*G*, de *gauche*) nos compassos 24 e 26, o que Gouin não faz, mas que consta na edição de Buonamici. Este exemplo das edições de D. Scarlatti serve para demonstrar como as peças eram tratadas de forma mais livre, sendo modificadas de acordo com o gosto do pianista, produzindo variações que podem mudar radicalmente a forma como a peça é executada e percebida. Na edição de Buonamici, cujo título é Siciliano, o andamento é ‘Andante’ mas, por algum motivo, o ‘Pastoral’, presente nas outras três edições e tão associado ao gênero da *siciliana*, não aparece. Nas edições *Urtext*, o andamento é *allegrissimo*, significativamente mais rápido do que o ‘andante’ e mais rápido do que o *quase allegretto* da versão de Friedman. Talvez Little (2001, p.351) estivesse se baseando em uma versão historicamente equivocada de uma sonata de D. Scarlatti ao afirmar que o autor escreveu uma peça no gênero. Até onde foi pesquisado neste trabalho, nenhuma, assim chamada, *siciliana* foi escrita para teclas pelo compositor.



## Sonata K. 446 - Pastorale -

Domenico SCARLATTI  
(1685-1757)  
Restituição : P. Gouin



**Figura 15:** Edição *Urtext* feita por Pierre Gouin da sonata K. 446, c.1-3.  
**Fonte:** SCARLATTI, Domenico: Les Éditions Outremontaises, 2013, p.1.

Entre os compositores dos séculos XVII e XVIII citados por Little (2001, p.351), F. Couperin, até onde esta pesquisa se estendeu, parece ter sido o único a ter escrito uma *sicilienne* para cravo solo. Lionel Salter, em seu artigo para o site da *Gramophone*<sup>111</sup>, aponta que o cravista francês Olivier Baumont (1960), no disco no qual gravou o *Second livre de pièces de clavecin* (1717), um dos dez discos da integral de peças de F. Couperin gravados pelo cravista francês – *Couperin: Complete Works for Harpsichord* (2003) – inclui uma *Sicilienne* extra, advinda de uma antologia de 1707, intitulada *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs*, publicada pelo editor de música parisiense Christophe Ballard (1641-1715). Entre todas as peças gravadas por Baumont, o que teoricamente inclui todas as peças para cravo escritas por F. Couperin, consta somente essa única *Sicilienne*. Esta pesquisa não conseguiu localizar a antologia de Ballard, de 1707, para confirmar a alegação de Salter. Cabe notar que é uma peça pouco conhecida e que o acesso à partitura e a edições é difícil, não constando em nenhuma das publicações mais conhecidas do compositor, como nos volumes do *Pièces de Clavecin* ou no *L'Art de toucher le clavecin*. Outra peça digna de menção e provavelmente o exemplo mais famoso de *sicilienne* de F. Couperin é a *Siciliéne* do *Sixième Concert* dos *Nouveaux concerts*<sup>112</sup>, também chamados *Les goûts-réunis* (1724), um conjunto de *suites* para grupos instrumentais, *ordres*, na terminologia do compositor. Fuller (2001, p.678) disserta que 12 dos 14 concertos são iniciados com um prelúdio, que variam entre a *suite* ‘clássica’ e uma forma mais livre de *suite*. É interessante ressaltar que os quatro primeiros concertos, conhecidos como *Concerts Royaux* podem ser tocados ao cravo solo ou com dois ou três

<sup>111</sup> Disponível em <<https://www.gramophone.co.uk/review/fran%C3%A7ois-couperin-harpsichord-works>>. Acesso em 05 de mar. 2019.

<sup>112</sup> Nota-se que no *Nouveaux concerts*, de F. Couperin, existem duas ‘*Siciliénes*’, uma no *Sixième Concert*, mencionada acima, e outra no *Septième Concert*, com características bem semelhantes às do concerto anterior: é escrita em 12/8 e tem como marcas de caráter e andamento as expressões ‘*Tendrement et loûré*’.

instrumentos, com baixo contínuo. Do concerto cinco ao quatorze, a formação é para um a dois instrumentos agudos (*treble*) com contínuo, com algumas exceções, como do quinto ao sétimo, os quais são para um instrumento soprano e contínuo. A textura a duas vozes da *Siciliéne* do *Sixième Concert*, apesar de ter sido pensada como uma única voz soprano e baixo contínuo, e não para cravo, como nos *Concert Royaux*, pode ser tocada no cravo sem alterações, mas não é uma peça comumente tocada, nem significativamente associada ao repertório para cravo solo. Voormolen não usou a grafia *Siciliéne* de Couperin, preferindo a grafia mais recorrente e talvez mais atualizada na língua francesa, *Sicilienne*, mas o compositor, por coincidência ou não, utilizou uma descrição de caráter similar à de F. Couperin. Voormolen descreveu como *Lentement et tendrement*, próximo ao *Tendrement et loûré*. As duas são descritas como para serem tocadas de forma terna (*tendrement*) e ambas trazem a ideia de lentidão.



**Figura 16:** *Siciliéne*, do *Sixième Concert. Les goût-réunis, ou Nouveaux concerts*, c.1-3.  
**Fonte:** COUPERIN, François: François Couperin, 1724, p.10.



**Figura 17:** *Sicilienne* de Voormolen. *Suite de Clavecin*, c.1-3.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Apesar do cravo não aparentar ter sido um meio importante para o gênero da *sicilienne* nos séculos XVII e XVIII, o piano, por sua vez, nos séculos subsequentes, tanto como instrumento solista quanto acompanhador, parece ter sido um meio de expressão mais recorrente para o gênero, a começar no final do século XVIII, mas principalmente desde a metade do século XIX até o começo do século XX. Mozart utilizou o gênero em alguns concertos e sonatas para o instrumento, como no movimento lento (adagio) em Fá# menor do Concerto de Piano, K. 488; no adagio da Sonata para Piano, K.280, em Fá menor; e na abertura da Sonata para Piano, K.331, em Lá maior. Já na metade do século XIX, Johannes Brahms (1833-1897) escreveu uma *Siciliana* como uma das variações da peça ‘Variações e fuga sobre um tema de Handel’ em 1861. Moritz Moszkowski (1854-1925) escreveu um *Siciliano* como segundo movimento do seu *Trois Morceaux Poétiques*, op. 42, em 1887. O compositor francês Ernest Chausson (1855-1899) compôs uma *Sicilienne* como segundo movimento do seu Concerto para Piano, Violino e Quarteto de Cordas, op. 21, em 1892. Em 1893, Gabriel Fauré (1845-1924) compôs sua *Sicilienne*, op. 78, uma peça originalmente escrita para orquestra. O próprio compositor rearranjou a peça para o piano e violoncelo em 1898, incorporando-a no mesmo ano em uma trilha de música incidental para a peça do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), chamada *Pelléas et Mélisande*. Somente em 1909 a peça alcança seu formato final, como parte de uma *suite* arranjada para orquestra pelo próprio compositor. A versão para violoncelo e piano é em Sol menor, em compasso 6/8. O compositor indicou a semínima pontuada como 50 bpm<sup>113</sup>, 6 bpm a menos que a indicação de Voormolen (56 bpm). No começo do século XX, com a guinada do movimento neoclássico, não são poucos os exemplos de *sicilienes*. Pode-se argumentar que o gênero ganhou novo folego com as descobertas musicológicas e com o interesse na música dos séculos XVII e XVIII. Alguns compositores, como Stravinsky, por exemplo, no seu ballet neoclássico *Pulcinella* (1920), baseado na peça *Quatre Polichinelles semblables*, escrito no século XVIII, utilizou o gênero da *siciliana* sem explicitar isso no título da peça – o segundo movimento é um *larghetto* em compasso 12/8 com a típica figuração e caráter da *siciliana*. Outros compositores, como Respighi na sua *Suite N° 3*, de 1932, da coletânea *Ancient Airs and Dances*, assim como Poulenc, na *Suite française d’après Claude Gervaise* de 1935, escolheram ressaltar o nome do gênero no título dos movimentos. Respighi utilizou uma *Siciliana* no terceiro de quatro movimentos, assim como Voormolen o fez em sua *Suite*

---

<sup>113</sup> Entende-se bpm como “batidas por minuto”. É medida comumente utilizada para indicar o andamento de uma peça musical.

de *Clavecin*. Poulenc, por sua vez, também escreveu a sua *Sicilienne* na penúltima posição, mas em uma *suite* de sete movimentos. O quadro a seguir não pretende representar todas as *sicilianas* escritas no período, mas sim ilustrar e tentar contextualizar a *Sicilienne* de Voormolen, demonstrando a relativa ocorrência do gênero desde o século XIX até a primeira metade do século XX. Informa a data; o compositor; o título da peça; se a peça identifica, ou não, o gênero no título ou subtítulo; e a formação.

**Quadro 03:** Algumas ocorrências do gênero da *Sicilienne* nos séculos XIX e XX.

Ano	Compositor	Peça	Identificado no título?	Formação
1805	Carl Maria von Weber	<i>Romanza siciliana</i> , J. 47	Sim	Flauta solo e orquestra
1843	Ole Bull	<i>Siciliano e Tarantella</i>	Sim	Violino e orquestra
1848	Maurice Dietrich	<i>Sicilienne</i> , WoO; <i>Sicilienne</i> , op.10	Sim	Piano solo (?)
1849	Jean Henri Ravina	<i>Sicilienne</i> , op. 21	Sim	Piano solo
1853	Theodor von la Hache	<i>Sicilienne in C major</i>	Sim	Piano solo
1855	Maurice Dietrich	<i>Sicilienne in F major</i>	Sim	Piano solo
1857	Camille Stamaty	<i>Sicilienne dans le genre ancien</i> , op. 25	Sim	Piano solo
1861	Johannes Brahms	Variações e Fuga em um tema de Handel	Não	Piano solo
1872	Marie Madeleine Sophie Lacout-Widmer	<i>Sorrente</i>	Sim	Piano solo
1873	Johannes Brahms	Variações sobre um tema de Haydn	Não	Orquestral ou Dois pianos
1877	Théodore Lack	<i>Sicilienne</i> , op. 21	Sim	Piano solo
1881	Henry Maylath	<i>Siciliana</i>	Sim	Piano solo
1882	Gustav Blessner	<i>Siciliana</i>	Sim	Piano solo



1887	Moritz Moszkowski	<i>Trois Morceaux poétique</i> , op. 42	Sim	Piano solo
1890	Pietro Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	Sim	Orquestra
1892	Ernest Chausson	Concerto para Piano, Violino e Quarteto de Cordas, op. 21	Sim	Piano, violino e quarteto de cordas
1893	Andreas Ehrhardt	<i>Siciliano</i>	Sim	Violino e piano
1893	Gabriel Fauré	<i>Sicilienne</i> , op. 78	Sim	Orquestral; Violoncelo e piano
1902	Alfredo D'Ambrosio	<i>Sicilienne</i> , op. 14	Sim	Violino e piano
1909	Eugène Cools	<i>Sicilienne</i> , op. 77	Sim	Flauta e piano
1910	Sergei Rachmaninoff	13 Prelúdios, op. 32	Não	Piano solo
1910	Fritz Kreisler	<i>Sicilienne and Rigaudon in the Style of Francoeur</i>	Sim	Violino e piano
1911	Alfred Moffat	<i>Klassische Stücke für Violoncello</i>	Sim	Violoncelo e piano
1914?	Alfredo Casella	<i>Sicilienne et burlesque</i> , op.23	Sim	Flauta e piano
1914	Philippe Gaubert	<i>Sicilienne</i>	Sim	Orquestral
1921	Alex. Voormolen	<i>Suite de Clavecin</i>	Sim	Piano ou cravo
1924	Maria Theresia von Paradis	<i>Sicilienne in E-flat major</i>	Sim	Violino e piano
1927	Martin Frey	<i>Reigen und Tänze aus Alt-England</i>	Sim	Piano solo
1929	Alfred Hollins	<i>Siciliana</i>	Sim	Órgão solo
1929	Marco Enrico Bossi	<i>Siciliana in E minor</i>	Sim	Órgão solo
1932	Ottorino Respighi	<i>Suite n° 3</i>	Sim	Orquestral

1932	Maurice Duruflé	<i>Suite op. 5</i>	Sim	Órgão solo
1935	Francis Poulenc	<i>Suite française d'après Claude Gervaise, FP 80</i>	Sim	Grupo de câmara; Piano solo
1936	Arthur Benjamin	<i>Siciliana</i>	Sim	Piano solo
1937	Paul Hindemith	<i>Organ Sonata nº 2</i>	Não	Órgão solo
1951	York Bowen	<i>Siciliano and Toccata, op. 128</i>	Sim	Piano solo
1955	Malcolm Arnold	<i>Little Suite nº 1</i>	Sim	Orquestra

O quarto movimento da *Suite* de Voormolen, a *Toccata*, chama a atenção pela posição distinta que ocupa dentro de uma *suite*. Como já discutido, historicamente, o gênero da *Toccata* por vezes se confunde com outros gêneros, como o da *suite*, da abertura e do prelúdio. John Caldwell (2001, p.535) argumenta que muitas peças intituladas *toccata* incorporam outros estilos, como a fuga, e formas, como a forma sonata. Desde o século XV, quando apareceu o primeiro registro do uso do termo, até metade do século XVIII, quando o gênero caiu em desuso, a *toccata* foi um meio que ganhou espaço e importância na música de teclas, especialmente no repertório para cravo. A forma da *toccata* passou por vários estágios, recebendo diferentes tratamentos a depender da época e do compositor. A. Scarlatti, por exemplo, escreveu *toccatas* para cravo com até seis ou sete partes contrastantes, incorporando elementos como fugas, recitativos e variações. J. S. Bach, por exemplo, nas suas *tocatas* para cravo, compôs trabalhos de larga escala e de perfil individual, agregando um e até dois movimentos fugais, como informa Caldwell (2001, p.536). Na *Partita* em Mi menor (BWV 830), por exemplo, Bach escreve uma *toccata* introdutória seguida de uma fuga e, então, retorna ao material da primeira seção. Independentemente da quantidade de seções ou da estruturação das *toccatas* no século XVIII ou anteriormente, o gênero, nesses séculos, usualmente introduzia outras seções, movimentos ou até danças, mas não era uma peça de finalização, como ocorre na *Suite de Clavecin*, de Voormolen. O compositor não parece ter formulado essa ordem se baseando nas sequências das *suite* dos séculos XVII e XVIII. Ao analisar a recorrência das *toccatas* na música francesa para órgão do final do século XIX, assim como a subsequente utilização do gênero nas finalizações de algumas das primeiras *suites* do século XX, parece se estabelecer a possível fonte de inspiração para essa ordem, com a

*toccata* em último lugar. Por ser um gênero com características similares a vários outros, como *moto perpetuo*, ‘exercícios’, ‘estudos’, *capriccio* e rapsódia, por exemplo, Caldwell (2001, p.536) especula que Schumann se inspirou em *finales* como os das Sonatas para piano em Lá bemol maior, op. 26, e em Fá maior, op. 54, de Beethoven, para escrever sua *Toccat*a em C maior, op. 7, de 1836. Schumann escreveu essa peça em forma sonata, com uma breve exposição e então uma longa seção de desenvolvimento, inteiramente no contexto de *moto perpetuo*. Caldwell (2001, p.536) explica que foram as longas seções contínuas de semicolcheias de algumas das *toccat*as para órgão de J. S. Bach que se tornaram a principal característica da *toccata* moderna, não os outros elementos, como os rapsódicos e fugais, esses que quase foram por completo abandonados. Além de Schumann, foram os organistas franceses como Charles-Marie Widor (1844-1937) na sua *Toccat*a, da Sinfonia de Órgão nº 5, de 1879; Léon Boëllmann (1862-1897), na *Toccat*a de sua *Suite Gothique*, op. 25, de 1895; entre outros organistas, como Eugène Gigout (1844-1925) e Louis Vierne (1870-1937), que reviveram o gênero no final do século XIX, ao mesmo tempo reposicionando a *toccata* enquanto uma peça de finalização, em estilo próximo ao encontrado em movimentos como *Sortie* ou ‘Final’ (LILLIS, 1994; CALDWELL, 2001). Caldwell (2001, p.537) discorre que foi uma mistura da *Toccat*a de Schumann com as *toccat*as dos organistas franceses que gerou o tipo encontrado nas *toccat*as de piano do século XX. O primeiro exemplo do século, segundo o autor, é a *Toccat*a que conclui o *Pour le piano* (1901) de Debussy. Em sequência, Ravel fecha o *Le tombeau de Couperin*, uma *suite* de seis movimentos, com uma *Toccat*a. Pode-se especular que Voormolen, com sua abordagem harmônica cromática, inspirada por Debussy, Ravel e Delius, buscou não apenas lembrar as *suites* dos séculos XVII e XVIII, mas também dialogar com uma nova utilização da *suite*, especificamente francesa, que começou a ser estabelecida no final do século XIX e começo do século XX.

#### 4.1.4 DIÁLOGOS COM A SUITE “CLÁSSICA”

Para entender de que forma a *Suite de Clavecin* de Voormolen dialoga com a estrutura geral da *suite* ‘clássica’, o seguinte quadro sobrepõe a ordem das peças dos dois modelos de *suite*, levando em conta caracteres, andamentos e utilização:

**Quadro 04:** Comparativo entre a *suite* ‘clássica’ e a *Suite* de Voormolen.

	<b>1º movimento</b>	<b>2º movimento</b>	<b>3º movimento</b>	<b>4º movimento</b>
<b><i>Suite ‘clássica’</i></b>	<i>Allemande</i>	<i>Courante</i>	<i>Sarabande</i>	<i>Gigue</i>
<b><i>Suite de Voormolen</i></b>	<i>Ouverture</i>	<i>Gigue</i>	<i>Sicilienne</i>	<i>Toccatina</i>

Como primeiro movimento, tanto a *allemande*, quanto a *ouverture* são peças de caráter introdutório. Harnoncourt (1988, p.231) aponta as semelhanças que existem entre os dois gêneros. Afirma que dentro da construção da *Ouverture* existe uma *allemande* estilizada. Teoricamente, na *ouverture*, existe uma seção central escrita em fugato, mas o andamento e o caráter das partes inicial e final se assemelham ao da *allemande*, e, pode-se dizer, os dois tipos exercem funções análogas.

Sobre as peças em segundo movimento, Grout e Palisca (2007, p.403) informam que a *courante*, típica peça de segundo movimento, em associação à *allemande*, é escrita em tempo moderado de compasso 6/4, transformando-se em 3/2 dependendo da acentuação. Os autores advertem que a *courante* moderada, como descrita acima, é reconhecidamente francesa. Existe outro tipo de *courante* por vezes utilizada em substituição: a *courante* italiana, a *corrente*, é uma dança rápida, em compasso 3/4, e mais homofônica que o tipo francês. Bas (2010, p.179), descreve a *corrente* italiana como um movimento rápido e de notas iguais. A *gigue*, por sua vez, é encontrada em diversos compassos, como 4/4, 3/4, 3/8, 6/8 e 12/8 (GROUT; PALISCA, 2007, p.403; BAS, 2010, p.181). Seu movimento é rápido e vivo, com amplos saltos na melodia e, muitas vezes, movimento contínuo de tercinas. Pensando na *corrente* italiana e em uma *gigue* tercinada, de forma abstrata, apesar das claras diferenças, é possível imaginar um cenário no qual as duas peças exercem uma função análoga – de movimento vivo, possivelmente em três ou dois tempos, e com notas de igual duração, tocadas consecutivamente.

Como peças em terceiro movimento, embora também distintas, a *sarabande* e a *sicilienne* podem eventualmente ter algum traço de caráter semelhante. Grout e Palisca (2007, p.403) discorrem que a *sarabande* é em andamento lento em compasso 3/2 ou 3/4, geralmente em um estilo mais homofônico que a *allemande* e a *courante*. A *sarabande* pode ter um caráter mais terno ou mais grave, a depender do caso. A *sicilienne*, por sua

vez, é descrita por Bas (2010, p.188) como uma dança lenta em compasso 6/8 ou 12/8, com caráter pastoral por vezes melancólico. Ritmicamente, a *sarabande* costuma ser acentuada no segundo tempo, já a *sicilienne* tem como motivo rítmico a primeira colcheia pontuada. É possível argumentar que, como terceiro movimento, os dois gêneros exercem uma função que pode ser análoga.

No quarto movimento, enquanto na *suite* clássica encontramos a tradicional *gigue*, Voormolen optou por encerrar a sua *Suite de Clavecin* com uma *Toccatina*. A *toccata* é uma forma mais livre, em geral, do que a *gigue*, podendo ser considerada uma ‘divagação musical’, com mais liberdade e possivelmente com mais caracteres e seções distintas. A *toccata* traz a ideia do virtuosismo nos instrumentos de teclas, assim como carrega um sentimento de improvisação. Uma possível correlação entre a *gigue* e a *toccata*, afora o fato de que os dois gêneros parecem ser os mais distintos entre todos os pares, tendo em vista o quadro relativo à sobreposição dos movimentos da *suite* clássica aos da *Suite de Clavecin*, comparativamente, os gêneros da *gigue* e da *toccata*, muitas vezes, trazem a ideia de movimentos rápidos e virtuosísticos, o que é verdade para muitas *gigues*, como aquelas encontradas nas Suítes Francesas (BWV 812-817) de J. S. Bach. Tendo em vista a comparação entre a *suite* ‘clássica’ e a *Suite de Clavecin*, de Voormolen, percebe-se que a escolha de movimentos de Voormolen, acreditando que essa foi feita de forma deliberada, dialoga em maior ou menor grau e de forma consciente ou não, com a *suite* ‘clássica’, apesar do único movimento comum, de fato, ser a *gigue*, e esta não estar na sua posição típica encontrada na *suite* clássica.

Cabe apontar que a *Suite de Clavecin* de Voormolen, por não ter nenhum movimento que possa ser entendido enquanto uma peça de caráter, mas contém apenas títulos de movimentos de danças e formas antigas (*Ouverture*, *Gigue*, *Sicilienne*, *Ouverture*), parece, deliberadamente ou não, ter tido sua inspiração na música francesa anterior ao impacto trazido às *suites*, na França, por F. Couperin, nos seus quatro livros de *Pièces de clavecin* (1713-1730). Fuller (2001, p.678) disserta que a nova maneira de Couperin não trazia mais referência às velhas danças, mas indicações de caráter, com títulos evocativos e, por vezes, misteriosos. Foi na música francesa para cravo, após 1730, afirma Fuller (2001, p.679), que a inventividade no *design* das *suites* foi levada mais longe. A ideia de F. Couperin de colocar conjuntos de peças dentro de *suites* foi expandida. Fuller cita um conjunto de seis *suites* de Christophe Moyreau (1700-1774), em que cada uma começa com uma *ouverture* e duas ou mais danças tradicionais,

seguidas por até 14 peças de caráter, por vezes incluindo um *divertissement*. Cada *suite* segue então com uma segunda *ouverture*, sucedida por uma sonata completa ou um concerto, talvez ambos. Fuller (2001, p.679) argumenta que as últimas *suites* escritas para cravo, datadas de 1772, escritas por Pierre Thomas Dufour (1721-1786) ainda traziam inventividade para o *design* da *suite*, o que demonstra, para o autor, como os franceses mantiveram sua originalidade até o declínio do gênero. Cabe ressaltar que a França foi o último país a deixar de usar o termo *suite* como um termo musical vivo (FULLER, 2001, p.666). Ravel homenageia F. Couperin no título de sua *suite Le tombeau de Couperin*, mas as peças não são peças de caráter. Ravel, assim como Voormolen, usou títulos de movimentos e formas antigas (*Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet e Toccata*). Debussy, na *suite* pioneira *Pour le Piano*, também não recorre às peças de caráter, mas sim às formas antigas (*Prélude, Sarabande e Toccata*). Já na *Suite Bergamasque* o compositor insere uma peça de caráter (*Clair de lune*) em meio aos títulos convencionais, resultando num tipo de *suite* mista, como aquelas à maneira criada por F. Couperin. Comparando os movimentos da *Suite* de Voormolen (*Ouverture, Gigue, Sicilienne, Toccatina*) com os movimentos das outras *suites* citadas – *Pour le Piano*, (*Prélude, Sarabande e Toccata*); *Suite Bergamasque*, (*Prélude, Menuet, Clair de lune, Passepied*); e *Le tombeau de Couperin*, (*Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet e Toccata*) – é demonstrado que a *suite* de Voormolen apresenta mais traços da *suite* ‘clássica’ do que as *suites* de Debussy e Ravel, tanto pela quantidade de movimentos, quanto pela proximidade dos caracteres e pela presença de um movimento em comum entre ambas. Apesar dessa aparente tendência ‘clássica’, a *Suite de Clavecin* faz jus tanto à ideia geral do conjunto de danças e peças sucessivas, como pensada de forma livre nos séculos XVII e XVIII, quanto à nova forma de utilização da *suite* feita pelos compositores franceses no começo do século XX. Essas “novas” *suites* mostram como o gênero ainda se mostrou propenso a ser desenvolvido e a se renovar, algo comum a toda história da *suite*. Apesar de não ter o elemento extramusical das peças de caráter, como o nome de pessoas ou de entidades no título, a *Suite* de Voormolen, assim como a peça *Pour le piano* e a *Le tombeau de Couperin*, possuem dedicatórias. O primeiro movimento do *Pour le piano* foi dedicado por Debussy à sua aluna, Mlle. Worms de Romilly. O segundo movimento foi dedicado à Yvonne Lerolle, filha do pintor francês Henry Lerolle (1848-1929), já o terceiro foi dedicado ao amigo da irmã de Debussy, Nicolas G. Coronio. Ravel afirmou (apud BRICARD, 2003, p.9) que a homenagem, no seu a *Le tombeau de Couperin*, não é tanto para F. Couperin, mas mais para a música francesa do século XVIII, de forma

genérica. Cada movimento, entretanto, é dedicado a um amigo do compositor morto em combate durante a Primeira Grande Guerra. Voormolen, por sua vez, homenageia a sua conterrânea e conhecida Lucie van Dam van Isselt (1871-1949), uma pintora, desenhista e artista gráfica. Marloes Huiskamp em seu artigo biográfico virtual<sup>114</sup> sobre Lucie Isslt informa que a pintora e seu marido Albert Plasschaert, casados em 1909, mudaram-se em 1913 para Veere, Holanda, onde tornaram-se proeminentes na vida cultural da cidade, criando um ponto de encontro para artistas, escritores e músicos. Um dos músicos que frequentava os encontros na casa de Lucie Isslt era Voormolen, que, nesse contexto, dedicou a *Suite de Clavecin* para ela.



**Figura 18:** Retrato de Lucie, por Jan Toorop, 1905.

**Fonte:** Disponível em <<https://www.lucievandamvanisselt.nl/leven-en-werk/biografie-lucie>>. Acesso em 07 de mar. 2019.

Voormolen, em sua *Suite de Clavecin*, não fez aquilo que Haynes (2007, p.15) chama de “composição de período” (*period composition*), uma prática composicional na qual uma peça contemporânea se passa convincentemente por uma de um período musical do passado. Juntamente com outros compositores que escreveram ‘*suites antigas*’, de

---

<sup>114</sup> Disponível em <<http://resources.huylgens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/DamvanIsselt>>. Acesso em 07 de mar. 2019.

traços neoclássicos, particularmente entre as duas grandes guerras, Voormolen alia elementos e ideias de períodos passados às novas sonoridades e técnicas composicionais, no seu caso, ambas, supostamente, de origem francesa. Samama e Wouters (2001, p.894) informam que as peças de Voormolen compostas entre 1915 e 1925, período no qual escreveu a *Suite de Clavecin* (1921), tinham como inspiração harmônica as peças de Debussy, Ravel e Delius. Ao mesmo tempo que a *Suite de Clavecin* respeita os traços básicos de uma *suite*, enquanto uma sucessão de peças e movimentos os quais todos ou alguns são inspirados em danças feitas para serem tocados em uma única apresentação e com todos movimentos em um mesmo centro tonal, Voormolen incorpora as harmonias e usos do cromatismo de seus contemporâneos franceses do começo do século XX, assim como o uso dos modos, movimentos paralelos e harmonias estendidas, entre outras técnicas. Voormolen segue a orientação comum de não haver elementos temáticos evidentes compartilhados pelos movimentos. Assim como em outras peças do mesmo período e de inspiração semelhante, os títulos e as inspirações não se pressupunham a ser cópias com literalidade, músicas nostálgicas ou regressivas – plágios ou pastiche – mas uma expressão contemporânea distinta, que, assim como elaborado por Chen (2013, p.3) sobre o *Le tombeau de Couperin*, de Ravel, revitaliza o uso tradicional das tonalidades e harmonias, revivendo formas e procedimentos do passado e retornando para um estilo mais simples na música, em oposição aos excessos do romanticismo. O retorno de Voormolen às origens da *suite* pode ser visto como uma homenagem ao espírito do passado sem a pretensão de fazer uma recriação literal ou uma composição de período. A *Suite de Clavecin*, enquanto uma *suite* de danças, conserva seus movimentos estilizados e o caráter de pastiche. As formas também são simples e a escrita parece ter o mínimo de informação histórica. Mas, conforme será visto adiante, nem todos movimentos seguem as suas formas mais típicas, sendo tratados de maneira mais livre e solta do que comumente se encontra nas *suites* dos séculos XVII e XVIII.

## 4.2 OUVERTURE

### 4.2.1 A OUVERTURE FRANCESA

Harnoncourt (1988, p.231) afirma que a *ouverture* criada por Lully deu a forma definitiva à *suite* francesa. O gênero era usado pelo compositor como um movimento de abertura para as suas óperas, feitas sob o patronato de Louis XIV (1643-1715). William



Malloch (1991, p.175) argumenta que a *ouverture*, enquanto uma música de abertura, retrata uma procissão de entrada da realeza. O compositor consagrou o gênero por volta de 1650, expandindo a forma das *ouvertures* encontradas desde 1640 no *ballet de cour* francês. Durante o século XVII, o termo denotava, genericamente, uma peça feita em duas ou mais seções, que podiam formar uma introdução solene ao ballet, à ópera ou ao oratório (TEMPERLEY, 2001, p.824). A forma estabelecida por Lully se tornou um padrão para as aberturas de óperas e ballets franceses, sendo muito copiada, emprestada e adaptada, gradualmente dando espaço para uma forma mais flexível, enérgica ou com abordagem dramática, particularmente para o gênero rival, vindo da Itália, a *sinfonia* (ANTHONY; WATERMAN, 2001, p.233).

Atualmente a *ouverture* francesa é vista como uma forma proeminente dentro do repertório dos séculos XVII e XVIII. James Anthony e George Waterman (2001, p.233) afirmam que a *ouverture* francesa demonstra a dimensão da influência de Lully na música de seu tempo. Os “lullistas”, alunos de Lully, comenta Harnoncourt (1988, p.232), apresentaram a *suite* francesa para outros países europeus. O autor disserta que a *suite* causou especial interesse na Alemanha, onde compositores como J. S. Bach, Handel, Telemann e Johann Fischer (1646-1716) escreverem *suites “à la française”*; mas é possível também encontrar a intertextualidade desse estilo em compositores ingleses como Henry Purcell (1659-1695), e até em italianos, segundo Nicholas Temperley (2001, p.824).

A *ouverture* francesa é tipicamente dividida em duas partes, cada qual se inicia e termina em barra dupla com sinal de repetição. Anthony e Waterman (2001, p.233) explicam que as partes são em estilos complementares, em parte porque a primeira seção termina na região da dominante, exigindo uma estrutura seguinte que se resolve na tônica. Os autores afirmam que mais da metade dos primeiros exemplos e em muitos dos exemplos mais tardios, a segunda seção se encerra com um breve eco da primeira, remetendo à primeira seção em estilo, andamento e até mesmo conteúdo. Para os autores, essa “reexposição” funciona como uma ‘declaração de encerramento’ (*closing statement*), assemelhando-se, de certa forma, a uma *codetta*. Como ocorre antes do sinal de repetição da segunda seção, a estrutura em duas partes continua intacta. Jean Saint-Arroman (1988, p.251), sobre as repetições das seções, expõe que existem duas repetições: uma para a primeira parte, outra para a segunda e terceiras partes, encadeadas (*enchaînées*). O autor informa que são numerosas as exceções a este esquema: alguns autores omitem a primeira

parte, outros a segunda; mas mais comumente, omite-se a segunda parte, principalmente no século XVIII. Bas (2010, p.323) discorre que a *ouverture* francesa constava de uma introdução e de um final, ambos de movimento lento, com uma parte central rápida. Já Rival (2014, p.14) divide a *ouverture* consolidada por Lully em duas seções diferentes: exposição e reexposição; e *fugato*, a seção intermediária.

Temperley (2001, p.824) descreve a primeira seção como uma espécie de marcha, com pomposos ritmos pontuados que praticamente viraram sinônimos da monarquia francesa. Tipicamente ela termina com uma meia cadência e então é repetida. Saint-Arroman (1988, p.251) expõe que a primeira parte é indicada como *grave* ou *lent*, de compasso binário (2/4, 2/2, 4/4), quase sempre com uma escrita mais verticalizada. Anthony e Waterman (2001, p.233) chama a atenção para o andamento lento e para os ritmos pontuados, fator que, segundo os autores, deu origem aos adjetivos comumente utilizados para descrever a seção de abertura: majestosa, heroica, festiva e pomposa. Os autores afirmam que, apesar do estilo geral dessa seção ser homofônica, pode-se encontrar algum movimento contrapontístico nas vozes internas. Sobre a textura, Anthony e Waterman (2001, p.233) explicam que comumente é escrita em cinco vozes, mas que nas *ouvertures* mais antigas, a textura a quatro vozes era mais empregada. Nas *ouvertures* mais tardias, assim como nas transcrições para teclas, muitas vezes era comum a textura ter uma quantidade de vozes livre em ambas as seções. Os autores reforçam que a seção de abertura tipicamente termina na dominante. Harnoncourt (1988, p.231) aponta que Lully escolheu a *allemande* e seus ritmos pontuados, movimento que, segundo o autor, já havia provado sua eficiência enquanto movimento de introdução. Entre as seções inicial e final, que compartilham elementos temáticos, Lully introduziu uma sonata italiana em estilo *fugato*.

Saint-Arroman (1988, p.251) informa que a segunda parte é rápida, muitas vezes descrita como *légère* ou *vive*, de compasso composto, como 6/4, 6/8 ou 3/8, ou ternário como 3/2 ou 3/4, e até mesmo em 2/4. O autor destaca que, frequentemente, a escrita da segunda parte é fugada. Temperley (2001, p.824) afirma que a segunda seção era usualmente escrita em três tempos ou em compasso composto, semelhante, no tratamento da imitação, a uma *canzona*. Já Anthony e Waterman (2001, p.233) explicam que a segunda seção é em estilo contrastante de fuga. As entradas vêm em sucessão rápida, com imitação à oitava, quarta ou quinta, desenvolvendo-se até uma textura cheia, com a participação de todas as vozes. Para os autores, as duas principais características dessa

seção são a velocidade, usualmente indicadas como *vite* ou *gai*, e a imitação, características que se fazem evidentes. Algumas partes posteriores da seção podem tender à homofonia, lembrando a *canzona* veneziana, que, segundo os autores, é a suposta ancestral desse estilo fugado. O fator que mais se mantém entre quase todas as *ouvertures* francesas seria, para Anthony e Waterman (2001, p.233), o andamento mais rápido do que o da seção de abertura. Os autores afirmam que a textura da segunda seção é em geral menos consistente do que a da primeira, com maior alternância no número de vozes. Hemiolas são frequentemente encontradas em pontos cadenciais. A cadência à tônica conclui a segunda seção, a não ser que exista uma reexposição do *grave*, neste caso, encerra-se a parte rápida na harmonia da dominante, permitindo que a última parte funcione como um retorno à tônica. Saint-Arroman (1988, p.251) chama a atenção para o fato de que a terceira parte, conectada à segunda, escrita no mesmo estilo da primeira, é muitas vezes encurtada. Tomaremos a *Overture*, TWV 32: 5, para cravo solo, escrita por Telemann por volta dos anos 1740, como exemplo para apresentar os aspectos característicos da *ouverture*.

**Overture I.** Georg Philipp Telemann  
1681-1767

The image displays the musical score for 'Overture I' by Georg Philipp Telemann. It is written for a single keyboard instrument (cravo solo) in G minor (two flats) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system begins with a treble clef and a bass clef, showing the initial melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the piece, featuring a triplet and a trill in the treble staff, and a more active bass line. The score is marked with a '1.' at the beginning, indicating the first ending.

**Figura 19:** *Overture I*, do *Six Overtures*, TWV 32: 5, c.1-7.  
**Fonte:** TELEMANN, G. P.: Stephen Henry, 2012, p.1.

Nos primeiros compassos da *Overture I*, em Sol menor, Telemann expõe, de forma estilizada, alguns dos elementos característicos mencionados acima. A começar pela escolha do compasso, que, apesar de escrito em 4/4, também traz a ideia do ritmo binário, como em uma marcha. As notas pontuadas são uma constante, e é a marca mais

característica da primeira parte. Corroborando com o exposto por Anthony e Waterman (2001, p.233), essa *Overture* tem uma textura não fixa no número de vozes, variando entre cinco e duas vozes.



**Figura 20:** *Overture I*, de Telemann, c.16-18.  
**Fonte:** TELEMANN, G. P.: Stephen Henry, 2012, p.1.

A cadência à dominante acontece nos compassos 17 e 18, concluindo a primeira seção e preparando a volta à tônica, no começo da peça. Essa cadência é uma comum substituta e exerce função análoga à meia cadência. Esta última é tida por Temperley (2001, p.824) como a mais presente nos finais de primeira seção das *ouvertures*. Chama a atenção a troca de compasso para um compasso composto – no caso em 3/8 – como tipicamente acontece na seção intermediária. Nesse caso, bastaria o intérprete manter o valor da colcheia para que o pulso acelere, tendo em conta a modulação métrica.



**Figura 21:** *Overture I*, de Telemann, c.19-29.  
**Fonte:** TELEMANN, G. P.: Stephen Henry, 2012, p.2.

Entre os compassos 19 e 29, primeiros compassos da segunda parte, temos o principal traço da seção contrastante: o estilo *fugato*. Do compasso 19 ao 23, o sujeito aparece na mão direita, na região da tônica. A mão esquerda desenvolve um contraponto em escala cromática

descendente, no âmbito de uma quarta (Sol-Ré), para então cadenciar em Sol no compasso 24. Entre os compassos 25 e 29, o sujeito passa para a mão direita, dessa vez na região da dominante. O contraponto cromático passa para a mão direita e é tocado uma quinta acima.



**Figura 22:** *Overture I*, de Telemann, c.75-84.  
**Fonte:** TELEMANN, G. P.: Stephen Henry, 2012, p.3.

Entre os compassos 81 e 84 há o retorno dos motivos da primeira seção. A ‘casa 1’ marca o tradicional *ritornelo*, para repetir toda a segunda seção. Esse exemplo de Telemann é uma demonstração estilizada do uso da reexposição encurtada, como descreve Saint-Arroman (1988, p.251). Entre os compassos 82 e 84 ocorre a cadência final à tônica, Sol menor.

A primeira *ouverture* francesa, com todos os seus principais traços, é a *ouverture* do ballet *Alcidiane* (1659), de Lully (TEMPERLEY, 2001, p.824). De Lully até Rameau, tornou-se comum incluir um par de *ouvertures* nas óperas: uma antes do prólogo, outra depois da própria introdução da ópera. O autor aponta que a instrumentação era geralmente composta por oboés, cinco partes para cordas e baixo contínuo. Anthony e Waterman (2001, p.235) discorrem que, por volta de 1700, a *ouverture* francesa já era amplamente utilizada por compositores de várias nacionalidades, tendo suas possibilidades adaptativas amplamente exploradas: *ouvertures* tocadas como peças de concerto; agrupadas a óperas e ballets para os quais não foram originalmente escritas; transcritas para teclado como D’Anglebert fez em seu *Pièces de clavecin* (1689), ou Balbastre, na sua transcrição da ópera *Pigmalion* (1748); e até colocada como início de *suites* e sonatas, como em Böhm, Charles Dieupart (1667-1740), Christophe Moyreau (1700-1774) e Jean-Joseph Mondoville (1711-1772). Também por volta de 1700, a rival

‘*overture italiana*’, ou *sinfonia*, com suas três partes, rápido-lento-rápido, estilo enérgico e popular, foi plenamente desenvolvida e era uma alternativa bem-sucedida à *overture* francesa. Saint-Arroman (1988, p.252) elabora que a partir de 1725, pode-se encontrar a presença da influência da *overture italiana*, mas que a sua forma ainda era pouco usada na França. Após 1760, discorre Temperley (2001, p.824), a forma italiana se tornou a norma para as óperas em toda Europa. Anthony e Waterman (2001, p.235) explicam que algumas *ouvertures* francesas escritas por compositores no século XVIII, como as de Telemann, parecem ter sido compostas com um número de meios de expressão deliberadamente reduzidos, talvez de forma a acomodar os precisos requisitos e formalidades da forma consagrada por Lully. Os autores destacam que as qualidades da *overture* serviam bem ao tipo de expressão heroica que Lully buscava, mas já na época de Rameau a *overture* francesa, assim como a *suite* francesa saíram da moda, tornando-se, praticamente, obsoletas.

#### 4.2.2 A *OVERTURE* DE VOORMOLEN

A *Overture*, primeira peça da *Suite de Clavecin*, apesar de ter alguns traços em comum com a *overture* francesa típica, não contém algumas das principais características do gênero. Voormolen parece não querer evocar a *overture* francesa, de Lully, de forma literal, mas sim homenagear a música francesa, o seu espírito nobre e elegante, herdado dos séculos XVII e XVIII. Logo, como marcação de andamento e caráter, Voormolen opta por *Grave et noble*. *Grave*, assim como *Lente*, é uma indicação comum de andamento nas primeiras partes das *ouvertures* francesas (SAINT-ARROMAN, 1988, p.251). Indica um tempo lento, possivelmente com uma expressão de “gravidade” na interpretação (SAINT-ARROMAN, 1988, p.184). O *noble* é uma indicação de caráter de nobreza, de realeza, adjetivação similar a *Majestueusement*, utilizado por F. Couperin, por exemplo, na peça *Les Graces incoparables ou La Conti*, da *Seizième Ordre*; ou como o *Noblement*, indicação de caráter da peça *La D’héricourt*, de Balbastre. Embora essa caracterização, *Grave e noble*, seja conveniente à *overture* francesa, enquanto uma música de entrada da corte, como aborda Malloch (1991, p.175), a estruturação rítmica da *Overture* de Voormolen não segue o modelo de abertura em formato de marcha, em compasso binário e com ritmos pontuados, pomposos. No lugar do comum compasso 2/2 ou 4/4 com acentuação binária, Voormolen estrutura a primeira parte de sua peça em uma curiosa combinação de compassos 3/4 seguido por 2/4,

formando estruturas maiores de cinco tempos. Apesar do soprano, no primeiro compasso, começar com uma semínima pontuada, seguida por colcheia, não acontece o ritmo pontuado a exemplo das *ouvertures* de Lully. Se a unidade de tempo da peça fosse a mínima, ao invés da semínima, com o primeiro compasso em dois e não em três tempos, poderia ocorrer o efeito dos “ritmos pontuados pomposos”, como coloca Temperley (2001, p.824). Apesar de também evocar uma paisagem nobre e francesa, a *Ouverture* de Voormolen vai para caminhos outros daqueles das *ouvertures* de Lully, aliando o histórico caráter ‘nobre’ a uma linguagem harmônica tonal e modal revitalizada, à luz de Ravel e Debussy. A forma geral da peça dá-se da seguinte maneira:

**Quadro 05:** Seções da *Ouverture*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.

<b>Seções maiores</b>	<b>A</b>				<b>B</b>				<b>A<sup>1</sup></b>	
<b>Seções menores</b>	a	b	a	b <sup>1</sup>	c	d	c	d <sup>1</sup>	a	b <sup>2</sup>
<b>Compassos</b>	1	5	9	13	17	21	25	29	33	37

A primeira seção da peça (A) é disposta em sucessões de dois em dois compassos, acompanhando as fórmulas de compasso 3/4 seguido por 2/4. Cada seção menor é composta por dois conjuntos de dois compassos cada. Na primeira seção menor (a), o primeiro compasso de cada um dos dois conjuntos (c.1 e c.3) é sempre o mesmo: um ornamento (Si-Lá-Sol) que leva ao acorde de lá menor. Nota-se a movimentação melódica ascendente do tenor. Pode-se argumentar que esse compasso apresenta alguns elementos em comum com a linguagem do estilo *brisé*, cultivada por cravistas franceses do século XVII e XVIII: linha de baixo forte, movimentação de voz interna, balanço entre acorde e floreio melódico, e uso de ornamentação (RUTT, 2017, p.27). No contratempo do segundo tempo, completando a semínima pontuada já comentada acima, o Mi, no soprano, prepara a nona do acorde de Ré menor, criando um retardo, um segundo recurso, além do ornamento inicial, que lembra o tratamento de ornamentos e dissonâncias utilizado pelos compositores dos séculos XVII e XVIII. Tanto o segundo compasso do primeiro conjunto (c.2) quanto o segundo compasso do segundo (c.4) concluem na dominante, por meio de uma meia cadência para o tempo fraco, chegando ao acorde de Mi maior. O que muda entre eles é a disposição final das notas do acorde e a forma como se chega em cada um, mas a função em ambos é a mesma. Destaca-se o uso das quartas

paralelas e o interessante movimento contrapontístico das vozes, principalmente no segundo compasso do primeiro conjunto.



**Figura 23:** Seção menor 'a', da seção A. Overture, c.1-4.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.3.

O 'grupeto', o tipo de ornamento que Voormolen escolheu para começar a peça, é um ornamento comumente composto de três ou quatro notas que precedem ou seguem a nota real (MED, 1996, p.310). Voormolen optou por escrever o grupeto por extenso, mas desde os séculos XVII e XVIII, compositores como D'Anglebert e J. S. Bach, em suas respectivas tabelas de ornamentos, já utilizavam um sinal gráfico para designá-lo. No exemplo abaixo, retirado da tabela de J. S. Bach, do *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720), o compositor chama o ornamento de *cadence*.



**Figura 24:** Sinal gráfico do ornamento *cadence*, depois conhecido como grupeto.  
**Fonte:** BACH, J. S.: *Manuscript*, 1720.



Bohumil Med (1996, p.313) observa que o grupeto de ataque, como o autor chama o grupeto de três notas, pode também ser executado antecipadamente à cabeça do próximo tempo, deixando a nota real no tempo forte, assim como uma *acciaccatura*<sup>115</sup>. Esse parece ser o caso para esse ornamento na peça de Voormolen, uma vez que é uma solução que parece funcionar melhor ao cravo, do que executar o grupeto no tempo forte. Esse ornamento desempenha também um papel formal na peça, marcando a entrada de cada frase de dois compassos, na seção A. Voormolen apresenta o grupeto tanto em sentido descendente quanto ascendente, utilizando a formação si-lá-sol gravitando em torno do Lá nos compassos 1, 3, 9 e 11; Mi-Fá#-Sol#, também indo para Lá, nos compassos 5 e 13; e Dó-Ré-Mi, indo para Ré, nos compassos 7 e 15. As mesmas variações do ornamento reaparecem na reexposição, no A<sup>1</sup>. É interessante notar que a peça de 1916, *Sonatina pro Clavicembalo*, de Busoni, uma das primeiras incursões composicionais para cravo industrial do século XX (STEINBERG, 1963; ARRUDA, 2012), apresenta, em seu segundo movimento – *Andantino melancolico* – um início com a mesma figuração e na mesma tonalidade. Apenas uma nota difere: enquanto a versão de Voormolen é modal, eólio – com o Sol natural – Busoni tonaliza o ornamento, utilizando o Sol sustenido, ficando assim: Si-Lá-Sol#. Nota-se, no exemplo abaixo, a entrada da segunda voz, no compasso 4, em estilo imitativo, fazendo agora a figuração em um contexto de Mi frígio (Fá-Mi-Ré).



**Figura 25:** Ocorrência do grupeto na peça *Sonatina pro Clavicembalo*, de Busoni, c.1-4.

**Fonte:** BUSONI, Ferruccio: Breitkopf & Härtel, 1916.

Cabe ressaltar que, considerando a entrada como anacrústica, o que é comum em muitos movimentos de *suite* – tal como na *gigue*, na *bourrée*, na *gavotte*, na *courante* entre outros –, e dada a histórica similaridade entre a parte lenta da *ouverture* francesa e

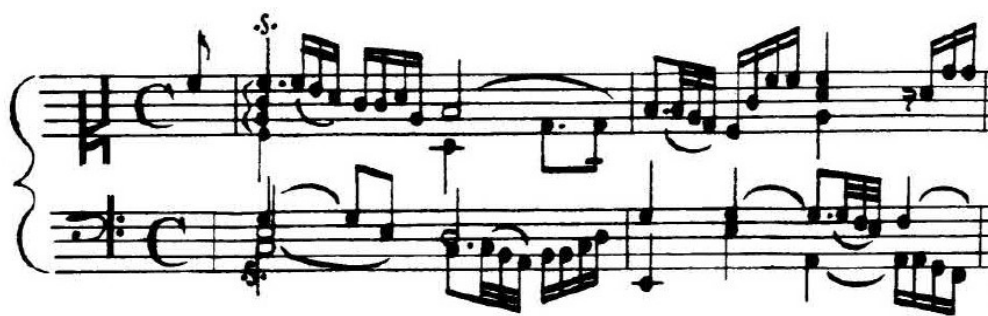
<sup>115</sup> Med (1996, p.302) informa que *acciaccatura* é uma espécie de apojatura que “tira sua duração do final da nota que a antecede e não do início da nota seguinte”.

a *allemande*, conforme apontado por Harnoncourt (1988, p.233), salvo as devidas proporções, é possível estabelecer alguns paralelos entre o gênero da *allemande* e a *ouverture* de Voormolen. Conforme ressaltado, Harnoncourt indica que as partes lentas das *ouvertures* são, de forma geral, *allemande* estilizadas. O autor informa que enquanto no século XVI a *allemande* era uma dança rápida, já no século XVII, quando já não era mais dançada, deixava mais espaço para a imaginação do compositor, tornando-se mais lenta. A *allemande*, no século XVIII, era um movimento solene e bem elaborado. Harnoncourt (1988, p.233) lembra que a *allemande* é escrita com seriedade e gravidade, e assim deve ser tocada. O autor aponta uma tendência ao movimento regular de semicolcheias, mas também existem exemplos com colcheias. Harnoncourt e Bas (2010, p.179) destacam, além do caráter sério, o fato de que, muitas vezes, a *allemande* é a principal peça da *suite*, da qual os movimentos seguintes decorrem. A *Ouverture* de Voormolen pode não ser a principal peça da *suite*, mas compartilha o caráter de seriedade e nobreza muitas vezes associado a *allemande*. Tirando os pontos cadenciais, de dois em dois compassos, a peça é escrita em movimento regular de colcheia. Salvo as devidas proporções e as evidentes diferenças, o grupeto de três notas que inicia a *Ouverture* lembra a uma típica entrada anacrústica, composta por três semicolcheias, de algumas *allemandes* francesas, como na entrada da seguinte *allemande*, do livro *Pièces de clavecin*, de D'Anglebert. Nota-se a mesma figuração invertida no soprano, do segundo para o terceiro tempo, assim como na *Ouverture* de Voormolen.



**Figura 26:** Figuração anacrústica de três notas na *allemande*, c.1.  
**Fonte:** D'ANGLEBERT, Jean-Henri: Auteur, de Baussen, 1689, p.3.

No exemplo seguinte, uma *allemande* de J. C. F. Fischer, de entrada anacrústica em colcheia, encontra-se um exemplo semelhante ao grupeto da *Ouverture*, porém não escrito como ornamento, mas como fusas incorporadas na fórmula rítmica. Encontram-se no baixo, no terceiro tempo do primeiro compasso; no soprano, primeiro tempo do segundo compasso; e no tenor, no terceiro tempo do segundo compasso. Um outro exemplo semelhante se encontra na *Allemande 'La Ténébreuse'*, da *Troisième Ordre*, de F. Couperin.



**Figura 27:** Figuração de três notas incorporada na estrutura rítmica, c.1-2.  
**Fonte:** FISCHER, J. C. F.: Johann Christian Leopold, c.1700, p.2.

Voltando à *Ouverture* de Voormolen, nos quatro compassos que compõem a seção menor 'b', da seção A, segue-se o mesmo esquema da seção menor 'a': um agrupamento de dois em dois compassos concluindo na dominante. O primeiro grupamento (c.5-6) começa no sexto grau elevado da escala. Destaca-se o uso do cromatismo, das quartas aumentadas e sétimas paralelas (c.5). O segundo grupamento (c.7-8) começa no sexto grau natural da escala e conclui, em fermata, no acorde mais denso de toda *Ouverture*: um Mi maior dominante, com 8 notas. Chama a atenção que enquanto na seção menor 'a' o grupeto é em direção descendente, no 'b' a direção é ascendente. O ornamento, no compasso 5, por terminar uma segunda acima da última nota, e não uma segunda abaixo, lembra a anacruse de três notas presente em algumas *allemande* francesas, como no exemplo acima, de D'Anglebert.



**Figura 28:** Seção menor ‘b’, da seção A. Overture, c.5-8.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.3.

A seção menor ‘b<sup>1</sup>’, do compasso 13 ao 16, encerra a seção A da *Overture*. Seus dois primeiros compassos são idênticos aos dois primeiros da seção ‘b’, variando os dois últimos (c.15-16): enquanto o ‘b’ se encerra em uma cadência à dominante, o ‘b<sup>1</sup>’ é encerrado em uma cadência à tônica, em tempo fraco. Nota-se que Voormolen opta por usar o que chamaremos “quinto grau menor”. Chen (2013, p.15) aponta que Ravel, tanto no *Prelude* quanto na *Fugue*, do *Le tombeau de Couperin*, se utiliza de uma sonoridade modal para criar um senso de antiguidade na música. Voormolen parece ir no mesmo sentido de Ravel ao utilizar, além do ornamento em eólio, a cadência final, da parte A, com o quinto grau menor. Vale ressaltar o uso da movimentação paralela no compasso 15, entre baixo, tenor e contralto. Esse elemento do paralelismo se faz presente em todos movimentos da *Suite de Clavecin*, e é também um elemento destacado por Chen (2013, p.10) em relação à linguagem utilizada por Ravel no *Le tombeau de Couperin*.



**Figura 29:** Seção menor ‘b<sup>1</sup>’, da seção A. Overture, c.13-16.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.3.

A seção B, composta pelas seções menores ‘c-d-c-d<sup>1</sup>’, segue uma forma análoga à da parte A. Quatro compassos (‘c’) seguidos de quatro compassos em resposta (‘d’), e então a estrutura se repete, variando o final da última resposta (‘d<sup>1</sup>’). Diferentemente da sequência de fórmulas de compasso da seção A – 3/4-2/4-3/4-2/4 –, a seção B segue o

esquema: 3/4-2/4-3/4-1/4. Voormolen marca a expressão *Tendrement* na entrada da segunda seção, requisitando uma mudança de caráter para a parte nova. Saint-Arroman (1988, p.390) explica que o termo *tendrement* indica uma expressão terna e comovente. No século XVIII, segundo o autor, era um termo análogo à *affetuoso* e *amoroso*. Saint-Arroman observa que o termo não traz indicação de andamento, mas é principalmente aplicado aos tempos lentos e moderados, o que é o caso da *Ouverture*. A textura da seção varia entre uma e seis vozes, com uma aparente predominância do aspecto harmônico sobre o melódico, assim como ocorre na seção A. Nota-se que a seção B faz um maior uso do cromatismo e de dissonâncias do que a primeira seção. No exemplo a seguir, da seção menor ‘c’, destaca-se uma sequência de acordes mais ou menos dissonantes, partindo do segundo tempo do compasso 17 até o fim do compasso 18, e recomeçando no segundo tempo do compasso 19, indo até a cadência, em tempo forte, em Lá menor com nona e sétima menor, mais uma vez evocando uma coloração modal. Percebe-se, também, outros elementos em comum com os apontados por Chen (2013, p.23) no *Le tombeau de Couperin*, como o uso de acordes diminutos e acordes com sétima e nona. O acorde do terceiro tempo do compasso 17 é um dos pontos mais dissonantes de toda *Ouverture*, ilustrando bem o uso de dissonâncias feito por Voormolen: um acorde menor com terça maior, quinta aumentada e sétima maior; a quinta e a sétima “se resolvem”, no contratempo, na quarta aumentada e na sexta maior.



**Figura 30:** Seção menor ‘c’, da seção B. *Ouverture*, c.17-20.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.4.

As seções menores ‘d’ e ‘d<sup>1</sup>’ ambas começam da mesma forma (c.21-22 e c.29-30): uma resposta ao ‘c’, uma quarta abaixo, com uma movimentação das vozes similar à utilizada nos primeiros compassos do ‘c’, porém menos dissonantes e iniciadas e concluídas no quarto grau da escala. Os últimos dois compassos do ‘d’, c.23-34, concluem

com uma cadência à dominante; já os últimos dois do 'd<sup>1</sup>', c.31-32, concluem com uma outra cadência à tônica, no tempo forte, mas dessa vez, de novo, com o quinto grau menor, neste caso, também com nona menor. A figura a seguir apresenta, inicialmente, os dois primeiros compassos que iniciam tanto o 'd' quanto o 'd<sup>1</sup>' e, em seguida, as duas diferentes continuações, de 'd' e de 'd<sup>1</sup>':

The figure displays musical notation for sections 'd' and 'd<sup>1</sup>'. The first system, labeled 'B, 'd' e 'd<sup>1</sup>' (c.21-22 e 29-30), shows two measures of music in 3/4 time. The second system, labeled ''d'(c.23-24)', shows two measures of music in 3/4 time. The third system, labeled ''d<sup>1</sup>(c.31-32)', shows two measures of music in 3/4 time. The fourth system shows two measures of music in 3/4 time, continuing the 'd<sup>1</sup>' section.

**Figura 31:** Seções menores 'd' e 'd<sup>1</sup>', da seção B. Ouverture, c.21-24 e c.29-32.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.4.

A seção A<sup>1</sup> é uma reexposição do A, sem a repetição das seções menores 'a' e 'b'. Enquanto o 'a' é reexposto literalmente, o 'b', nesse caso 'b<sup>2</sup>', tem seus dois últimos compassos alterados para acomodar a cadência final. Voormolen opta novamente pelo quinto grau menor e pela cadência em tempo fraco, desta vez adicionando a terça de picardia na tônica final, reforçando ainda mais o senso de antiguidade proporcionado pelo quinto grau menor. Destaca-se o compasso 39, o penúltimo da peça, que parece sintetizar a linguagem da *Ouverture*: juntando o antigo e o então moderno, o compasso expõe a ornamentação, o paralelismo e o cromatismo:

A<sup>1</sup>, a (c.33-36)

A<sup>1</sup>, b<sup>1</sup> (c.37-40)

**Figura 32:** Seção A<sup>1</sup>. Overture, c.33-40.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.4.

A forma da seção A sugere uma estrutura de oito compassos ('a' e 'b') com ritornelo. Nesse sentido, a diferença entre o 'b' e o 'b<sup>1</sup>', os últimos dois compassos de cada, seriam escritos como casa 1 e casa 2, respectivamente. Essa estrutura lembra a primeira parte da forma binária da *ouverture* francesa ||:A:|| ||:B:||, porém Voormolen fez um uso diferente da forma. Em vez de repetir as seções menores 'c' e 'd', do B, seguidas do A<sup>1</sup>, como seria na *ouverture* francesa, Voormolen repete o 'c' e o 'd' sem reexpor o A<sup>1</sup>, fazendo com que a forma fique ternária (A-B-A<sup>1</sup>) ao invés de binária (A-B). A seção A, assim como uma primeira seção de uma *ouverture* francesa, possui uma textura mais verticalizada, homofônica com traços contrapontísticos, mas não possui os característicos ritmos pontuados, pomposos, como quase que em uma marcha (TEMPERLEY, 2001, p.824). Voormolen, antes do "ritornelo" da seção A faz uso de uma meia cadência, como era comum na *ouverture* francesa, mas faz uma cadência à tônica antes de seguir para a seção B, o que também não era o típico. A segunda seção possui ainda menos elementos em comum com a *ouverture* francesa: começa na tônica, e não na dominante; não existe mudança de andamento na segunda seção – Voormolen faz uso de uma mudança de caráter, *Tendrement*, e não de andamento; a textura continua muito verticalizada e homofônica, diferenciando-se da seção mais contrapontística, em *fugato*, da *ouverture* francesa. A mudança do esquema de compassos não é tão efetiva quanto a mudança de compasso binário simples para compasso composto, típica do gênero francês, o que faz com que a *Overture* de Voormolen não tenha um contraste entre as partes tão grande

quanto o encontrado em uma *ouverture* francesa. Apesar de não ser típica, a *Ouverture de Suite de Clavecin* cumpre o papel de abertura, introduzindo ideias que relembram tanto colorações antigas – ornamentos, modalismo, terça de picardia – quanto modernas, como no paralelismo, cromatismo e nas harmonias estendidas. Voormolen evoca o passado sem um grande senso de literalidade, mas adaptando-o ao seu contexto, então moderno, de inspirações francesas, do presente e do passado.

## 4.3 GIGUE

### 4.3.1 A GIGUE TRADICIONAL

A *Gigue* é o único movimento da *Suite de Clavecin* de Voormolen que consta na *suite* ‘clássica’ e, talvez por isso, dentre os movimentos pesquisados, é o mais recorrente na bibliografia.

Rita Yansen (2006, p.30) afirma ser provável que a *gigue* tenha sua origem nas ilhas britânicas, sendo derivada das melodias populares chamadas *Jigs*, conhecidas desde o século XV. No século XVII, a *Jig* aparece como peça independente dentro de coleções para instrumento solo, como no *Schoole of Musick* (1603), de Thomas Robinson (c.1589-1610), no *Musicke of Sundrie Kindes* (1607), de Thomas Ford (c.1580-1648) e na coletânea para teclado chamada *Fitzwilliam Virginal Book* (c.1610-1625). No artigo *The Gigue* (1914, p.186), escrito anteriormente à composição da *Suite* de Voormolen (1921), alega-se que já na metade do século XVII, na Inglaterra, a *Jig* passou a ser vista como uma peça puramente instrumental e, assim que ficou mais conhecida, começou a ser parte essencial do entretenimento inglês da época. Fuller (2001, p.673) explica que a adição da *gigue* à formação da *suite* se deu nos principais polos musicais europeus quase que simultaneamente, por volta de 1650. O autor discorre que não existe documento que comprove, mas é provável que a *gigue*, ou *jig*, como coloca o autor, tenha sido incorporada ao repertório francês para alaúde por volta de 1640, por alaudistas que visitaram a Inglaterra, onde, segundo Fuller, as primeiras *suites* clássicas com a *gigue* foram impressas. A coletânea *Playford-s Court Ayres* (1655), com 8 das 245 em formação A-C-S-G, é um marco do início da consolidação da *suite* clássica. A *gigue*, ordinariamente, é a última dança da *suite*, principalmente nas *suites* alemãs. Fuller (2001,



p.675) lembra que a diferença das *suites* francesas para as alemãs, além da multiplicação das *courantes*, é que o grupo final é outro:

Em vez de terminar as suas *suites* com a *gigue*, às vezes precedida por uma ou duas *galanteries*, compositores franceses escolhiam três, quatro ou mais danças de uma lista, na qual se destacavam a *gavotte*, *minuet* e a *gigue*, seguidas pela *bourrée*, o *canarie*, a *chaconne*, e outros. (FULLER, 2001, p.675)<sup>116</sup>

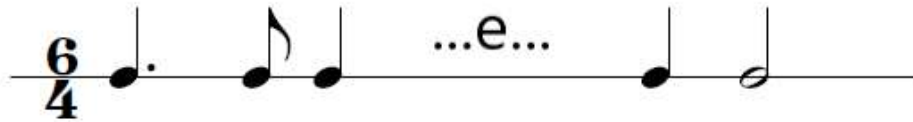
Grout e Palisca (2007, p.403), de forma genérica, descrevem a *jiga* como uma dança de movimento vivo e contínuo, que faz uso de amplos saltos melódicos. Os autores afirmam que é escrita em estilo fugado ou semifugado, podendo a segunda seção apresentar o mesmo tema da primeira, porém invertido. Por vezes escrita em compasso 4/4 com ritmo pontuado, os autores informam que posteriormente tornou-se mais comum achar exemplos em compassos 12/8, 6/8, 3/8 ou 3/4. Assim como Grout e Palisca, Bond (1997, p.150) aduz que um elemento imitativo, *quase-fugato*, se fez presente em muitas *gigues*. A autora também chama a atenção para a possibilidade de inverter o tema, e que alguns compositores inseriam um novo motivo na segunda parte. Outro ponto elencado é que sempre existe um elemento rítmico com três tempos (*triple rhythm*), mas que a *gigue* com *moto perpetuo* é tipicamente característica do estilo italiano. Para os intérpretes de *gigues*, Bond adverte que, independentemente do motivo ou do padrão da peça, o intérprete tem que projetá-la de maneira mais clara possível. Randall Wilkens (1990, p.107) descreve a *gigue* como uma dança rápida em forma binária. Os tipos mais lentos, para o autor, são chamados de *lourés*; já as muito rápidas e pontuadas, são chamadas de *canaries*. Bas (2010, p.177), também de forma sintética, apresenta a *gigue* como sendo de andamento vivo, a 3, 6, 9, ou 12 tempos. Quando elabora sobre o assunto, Bas (2010, p.181) explica que é uma dança rápida, de ritmo marcado em compasso ternário simples, como 3/4, ou composto, principalmente em 6/8, 9/8 e 12/8. O autor informa que antes de se tornar uma dança estilizada, a *gigue* dançada era composta de repetições de oito compassos cada, mas que, posteriormente, estendeu-se para proporções notáveis, como na *Gigue da Suite IX*, de Handel.

---

<sup>116</sup> Instead of finishing their suites with a gigue, sometimes preceded by one or two *galanterien*, French composers chose three, four or more dances from a list at the top of which stood the *gavotte*, *minuet* and *gigue*, followed by the *bourrée*, *canary*, *chaconne* and others.

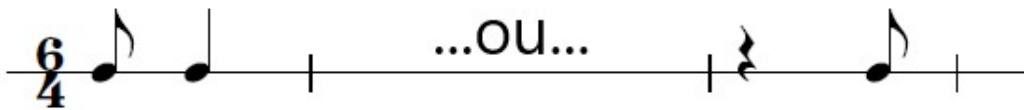
Os autores parecem concordar quanto a forma da *gigue* (SAINT-ARROMAN, 1988; BOND, 1997; BAS, 2010). A *gigue*, assim como outras danças como a *allemande* e a *courante*, é estruturada em forma binária. Além das variações temáticas mencionadas acima, existe também a possibilidade de encontrar segundas seções bastantes prolongadas. Yansen (2006, p.32) aponta que a *gigue* é em forma binária com *ritornello* em cada uma das partes. A autora informa que o caminho harmônico na primeira seção geralmente é I-V para as tonalidades maiores, e I-III, nas tonalidades menores. Na segunda seção, retorna-se à tônica no final, sendo V-I, o caminho harmônico nas tonalidades maiores, e III-I, nas tonalidades menores. Similarmente, sobre a forma binária, Bas (2010, p.159) explica que a primeira seção (A), é na tonalidade principal, e a segunda seção (B), é em uma tonalidade vizinha. O autor disserta que a escolha da tonalidade vizinha é livre, mas que as escolhas mais frequentes são as seguintes: em tonalidade maior, o A é na tonalidade principal, e o B na dominante; no modo menor, o A está na tonalidade principal, e o B está na relativa maior ou na subdominante.

Yansen (2006, p.30) discorre que, durante os séculos XVII e XVIII, começou a ocorrer uma distinção entre o estilo da *gigue* francesa e da *giga* italiana. A autora explica que a *gigue* francesa é em andamento rápido ou moderado, em ritmo binário com subdivisão ternária. Outra característica apontada é o ritmo harmônico, mais rápido do que na *giga* italiana. Saint-Arroman (1988, p.172), por sua vez, afirma que a *gigue* francesa é uma dança a dois tempos, frequentemente escrita em compasso 6/4, geralmente de andamento vivo, mas sem excesso. O fraseado, segundo o autor, é *détaché*. Saint-Arroman nota que, em alguns casos, é escrita em compasso 6/8, como o faz Lully. A partir do século XVIII, os compassos em 3/2 ou 6/4 eram mais frequentemente indicados por um simples “3”. Saint-Arroman (1988, p.173) informa que os termos *gai* ou *gaiment* geralmente caracterizam o tempo; já *vif* e *vivement*, mais rápidos, são mais raros. Para o autor, o tempo está mais próximo de um *allegro*, ou de um *allegro moderato*, do que de um *presto*. Outro ponto assinalado é a possibilidade de encontrar alternância entre os compassos 6/4 e 3/2, ou seja, entre um acento binário e um ternário, o que nem sempre é explicitado na partitura. Saint-Arroman (1988, p.173) afirma que os dois ritmos seguintes são característicos da *gigue* francesa:



**Figura 33:** Exemplo de ritmos característicos da *gigue* francesa.  
**Fonte:** SAINT-ARROMAN, 1988, p.173.

O autor também afirma que o começo anacrústico é frequente, principalmente com os seguintes ritmos:



**Figura 34:** Exemplo de anacruses características da *gigue* francesa.  
**Fonte:** SAINT-ARROMAN, 1988, p.173.

A *gigue* a seguir, da compositora e cravista francesa Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), tem como fórmula de compasso apenas o ‘3’, como descrito por Saint-Arroman (1988, p.173), típico em algumas *gigues* francesas. Cabe notar que o começo não é anacrústico, e a fórmula rítmica dos primeiros três tempos é o retrógrado do segundo exemplo de ritmos característicos mencionados por Saint-Arroman. O primeiro ritmo elencado pelo autor aparece apenas no terceiro compasso. Chama a atenção o contraponto imitativo: a segunda voz entra imitando a primeira uma quinta abaixo, no segundo compasso. A terceira voz entra no quarto compasso, mas as três últimas semínimas são transformadas em semínima pontuada, colcheia e semínima – o primeiro padrão característico exposto por Saint-Arroman. Cabe notar que as *gigues* alemãs compartilham com as francesas das entradas imitativas. Bond (1997, p.150) explana que esse elemento *fugato* se faz presente nas *gigas* do alemão Froberger, assim como na *Suite* em Sol menor de Chambonnières, que contém um verdadeiro cânon.



**Figura 35:** *Gigue* francesa em '3', com entradas imitativas, c.1-4.  
**Fonte:** JACQUET de La GUERRE, E.: Auteur, de Baussen, 1687, p.52.

Fuller (2001, p.673) afirma que algumas *gigues* francesas são indistinguíveis na partitura, mas não na execução, de uma *allemande*, com sua textura rica, mais ou menos homofônica, em compasso composto, como em algumas peças de Louis Couperin e D'Anglebert. O autor ainda discorre que alguns tipos imitativos podem se confundir com *canaries*. O próximo exemplo, de D'Anglebert, traz uma textura que, tirando o fato de estar em compasso composto, lembra a de uma *allemande*. O começo anacrústico, semelhante ao segundo exemplo dos começos anacrústicos citados acima, também é um começo comum de *allemandes*. Nota-se que o elemento da imitação não se faz tão presente, mas é possível perceber uma grande influência do estilo *brisé*.

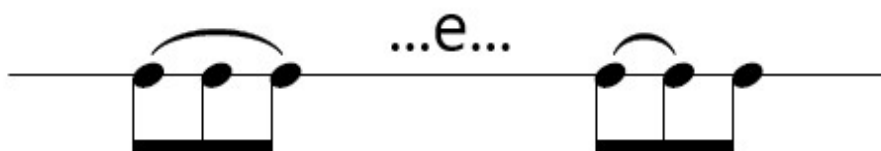


**Figura 36:** *Gigue* francesa em Sol menor, c.1-4.  
**Fonte:** D'ANGLEBERT, Jean-Henri: Auteur, de Baussen, 1689, p.52.

Saint-Arroman (1988, p.173) reforça que, em geral, a primeira parte da *gigue* francesa é menos extensa que a segunda, e que a *gigue* pode ser seguida de um *double*. O autor adverte que a forma *à la française* desapareceu por volta de 1740 na música instrumental francesa, obtendo uma sobrevida na ópera.

Sobre a *giga* italiana, Saint-Arroman (1988, p.173) disserta que, a partir de 1705, sua intertextualidade se faz cada vez mais presente, o que faz com que cresça o número

de exemplos de *gigas* em compassos 6/8, 12/8 e, mais raramente, 9/8. O autor afirma que, mais frequentemente, os termos de indicação de tempo passam a ser *allegro* e *presto*, sendo o último, mais comum a partir de 1715/1720. Tanto Yansen (2006, p.31) quanto Saint-Arroman (1988, p.173) concordam que a *giga* italiana é mais rápida que a *gigue* francesa. Yansen (2006, p.31) elabora que, apesar de mais rápida, a *giga* italiana possuía um ritmo harmônico mais lento, comumente em ritmo quaternário com subdivisão ternária com a indicação de andamento como *presto*, em textura mais homofônica que a francesa. Saint-Arroman (1988, p.173) discorre que a *giga* italiana parece estar sempre um andamento mais rápido que a *gigue* francesa do século XVII. Para o autor, a expressão da *gigue* italiana é construída pelo fraseado, sendo as figurações seguintes as mais comuns:



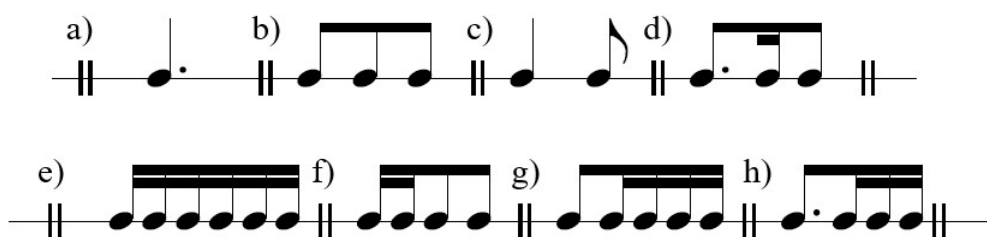
**Figura 37:** Figurações mais comuns da *giga* italiana.  
**Fonte:** SAINT-ARROMAN, 1988, p.174.

Comparando as figurações mais típicas francesas e italianas, pode-se entender que a *giga* italiana tem como característica a sequência de figuras de três colcheias ou tercinas; enquanto na *gigue* francesa é mais comum a figura da semínima pontuada seguida de colcheia e semínima. Saint-Arroman (1988, p.174) nota que os compositores diversificavam as construções das frases, mas que, caracteristicamente, a *giga* italiana é essencialmente melódica, e é nesse aspecto que se difere do tipo francês. O exemplo a seguir, uma *giga* italiana de Domenico Alberti (c.1710-1740), demonstra alguns aspectos típicos desse tipo de *giga*: o compasso quaternário com subdivisão ternária, o 12/8; a indicação de andamento como *presto*; o elemento do *moto perpetuo*; o ritmo harmônico lento; e o caráter essencialmente melódico (SAINT-ARROMAN, 1988; BOND, 1997; YANSEN, 2006).



**Figura 38:** Exemplo de *giga* italiana, c.1-10.  
**Fonte:** DOMENICO, Alberti: J. J. Hummel, 1747, p.26.

Yansen (2006, p.32) informa que, na Alemanha, J. S. Bach usava os termos *giga* e *gigue* para se referir aos estilos italiano e francês, respectivamente. Já Handel mantinha o termo em francês *gigue*, mas suas *gigues* são em estilo italiano. Ray McIntyre (1965, p.478) em seu artigo sobre a interpretação das *gigues* de Bach, afirma que, das 45 *gigues* pesquisadas, apenas duas não foram escritas como quase em um contínuo de tercinas. Essas exceções foram escritas com grupos de duas notas; três foram escritas em 9/16 ou 12/16; trinta e nove foram escritas em compasso 3/8, 6/8 e 12/8; e a *Giga* da primeira *Partita* para cravo (BWV 825), a única de todas as *Partitas* escrita como *giga* e não *gigue*, é escrita em 4/4 (C), emprega semínimas não pontuadas, tercinas de colcheias não marcadas como tais, terminando com uma mínima. O autor afirma que não há dúvidas sobre a peça dever ser interpretada como se tivesse sido escrita em compasso 12/8. Dos padrões rítmicos mais comuns no grupo de 39 *gigues* pesquisados por McIntyre, o autor destaca os seguintes:



**Figura 39:** Figurações mais comuns na *gigues* de J. S. Bach.  
**Fonte:** McIntyre, 1965, p.478.

McIntyre (1965, p.478) afirma que os quatro primeiros padrões (*a, b, c, d*) são os mais frequentes nas *gigues* de J. S. Bach. Os padrões ‘e’, ‘f’ e ‘g’ são as principais variações do padrão ‘b’; e o padrão ‘h’ é a principal variação do padrão ‘d’. O exemplo a seguir, a *Giga*, a exceção das 45 *gigues* descrita acima por McIntyre, não contém a característica textura contrapontística imitativa tão comum às *gigues* de Bach, mas apresenta alguns traços estilizados das *gigas* italianas, como: caráter melódico; textura homofônica; ritmo harmônico lento; escrita como se fosse em 12/8. McIntyre (1965, p.478) chama a atenção para a sonata K. 95, do compositor italiano D. Scarlatti, escrita em compasso 12/8, de textura semelhante. É uma sonata que, segundo o autor, se assemelha ao gênero da *giga* e, assim como a *Giga* de Bach, também requer cruzamento de mãos. Apesar dessas peculiaridades, a *Giga* tem a forma binária típica do gênero tanto francês quanto italiano. O caminho harmônico é o mais convencional: parte-se da tônica para a dominante na primeira seção, e da dominante à tônica na segunda.



**Figura 40:** Exemplo de uma *Giga* italiana de J. S. Bach, c.1-8.

**Fonte:** BACH, J. S.: Bärenreiter, 1976, p.12.

Em relação à articulação na *gigue*, Saint-Arroman (1988, p.175) cita quatro exemplos de possíveis tipos de arcada, extraídos da introdução de uma coleção de 12 Sonatas para Violino (1712), op.1, do compositor Giovanni Antonio Piani (1678-1760). O compositor apresenta os exemplos com a seguinte introdução: “Nos movimentos de *gigue* é a diversidade dos golpes de arco que dão brilho à execução” (PIANI apud SAINT-ARROMAN, 1988, p.175)<sup>117</sup>. Os exemplos são os seguintes:

<sup>117</sup> Dans les mouvements de gigue c’est la diversité des coups d’archet qui donne le brillant à l’exécution.



**Figura 41:** Exemplo da diversidade de golpes de arco na *gigue*.  
**Fonte:** PIANI apud SAINT-ARROMAN, 1988, p.175.

No exemplo ‘a’, as duas primeiras colcheias são ligadas, deixando a terceira desligada. No exemplo ‘b’, a primeira nota é separada das duas seguintes, que são igualmente articuladas em um único movimento de arco. Em ‘c’ toda frase de tercinas é tocada em um único golpe de arco. Em ‘d’ a articulação é de três em três colcheias.

Wilkens (1990, p.107), sobre a articulação nas *gigue* de F. Couperin, disserta que, dada a natureza vivaz da *gigue*, uma articulação mais acentuada (*sharp*) é esperada: a articulação mais forte seria entre cada pulso, deixando uma articulação mais sutil, até mesmo um *legato*, a cada grupo de três notas. O autor informa que as ligaduras podem ser usadas em posições diferentes, como: as duas primeiras ligadas e a última desligada; a primeira desligada e as duas últimas ligadas. Essas últimas articulações, segundo Wilkens (1990, p.108), são mais comuns nas *gigues* escritas para grupos instrumentais do que para cravo solo. O autor alega que “ele [F. Couperin] evidentemente as considerava muito pesadas quando aplicadas às *gigues* mais rápidas para cravo (WILKENS, 1990, p.108)<sup>118</sup>. F. Couperin muitas vezes preferia um toque mais *legato* para as suas *gigues*,

<sup>118</sup> [...] he evidently considered it too cumbersome when applied to the faster moving harpsichord giges.



chegando até o ponto, conforme explana Wilkens (1990, p.109), de sugerir dedilhados não usuais de substituições de dedos, como na *gigue La Milordine*, da sua primeira *Ordre*. O autor argumenta que as ligaduras de três em três da *gigue Le Moucheron*, da sexta *Ordre*, demonstram que esse tipo de articulação pode ser aceitável para *gigues*. Por fim, Wilkens (1990, p.109) argumenta que em casos isolados onde, no repertório de *gigues* para cravo, aparecem agrupamentos de dois mais um ou um mais dois, esses quase sempre são feitos para implementar um ornamento ligado (*lié*) à nota anterior, como será demonstrado abaixo:



**Figura 42:** Articulações na *gigue Le Moucheron*, c.18-28.  
**Fonte:** COUPERIN, François. l'auteur, Foucault, 1717, p.11.

Devido ao uso do compasso 12/8, do caráter e andamento *Legerement*<sup>119</sup>, e do uso do quase *moto perpetuo* de colcheias, é possível imaginar que essa *gigue* não identificada enquanto *gigue* no título, a *Le Moucheron*, de F. Couperin, tenha alguma influência, direta ou não, da *giga italiana*. Nos compassos 19 e 26, Couperin pede que a articulação seja de três em três colcheias, assim como exemplificou Wilkens (1990, p.108). Nos dois compassos mencionados, é possível supor que ele tenha colocado a ligadura nos três primeiros tempos e não no último porque as figurações iniciais – que constam de uma segunda maior ascendente seguida de uma terça menor descendente – poderiam sugerir uma articulação 'dois mais um', devido ao salto de terça. No último tempo do compasso 25, existe uma articulação 'dois mais um' que decorre do ornamento *lié*, como discorrido

<sup>119</sup> Segundo Saint-Arroman (1988, p.196), *Légèrément* corresponde a *Allegro*, mas um pouco mais moderado que 'gay'. O autor informa que, na definição de J. J. Rousseau (1712-1778), *léger* é mais rápido que *gay*.

por Wilkens (1990, p.109). Chama a atenção a sequência de mordentes e trinados *liés* entre os compassos 22 e 24, na clave de fá. Outros ornamentos *liés* acontecem de um tempo para o outro: do segundo para o terceiro tempo na clave de fá, nos compassos 18 e 21, e do último tempo do compasso 26 para o primeiro do 27, também na clave de fá. A nomeada *Gigue, La Milordine*, da *Premier Ordre*, é também escrita em compasso 12/8, com muitos exemplos de ornamentos *liés* e ligaduras de prolongamento, reforçando a ideia de Wilkens (1990, p.190) de que Couperin preferia o toque *legato* para as *gigues* de cravo.

#### 4.3.2 A GIGUE DE VOORMOLEN

À primeira vista, a *Gigue da Suite de Clavecin* possui alguns dos principais aspectos característicos esperados de uma *gigue* típica, assim como indicados por Bas (2010, p.181) e por Grout e Palisca (2007, p.403): é um movimento vivo e contínuo de tercinas, no caso, em compasso composto. Voormolen opta pela marcação de caráter e andamento *Très vite et léger*, “muito rápido e leve”. A fórmula de compasso escolhida foi 3/8, uma fórmula pouco citada pelos autores, mas, apesar de menos frequente, juntamente com o 9/8 – entre os compassos compostos –, é uma fórmula encontrada em algumas *gigues* do século XVIII, como nas de J. S. Bach, citadas anteriormente por McIntyre (1965, p.478). Nesse sentido, a *Gigue* parece se aproximar mais do seu gênero de inspiração do que a *Ouverture* o faz; mas, assim como na *Ouverture*, a forma geral da *Gigue* difere daquilo que é apontado como comum pelos autores, como Saint-Arroman (1988, p.173), Bond (1997, p.150) e Bas (2010, p.181), que informam: a *gigue* era tradicionalmente escrita em forma binária, assim como outras danças da época, como a *allemande* e a *courante*. Já a *Gigue* de Voormolen possui uma forma mais livre e episódica, com um aparente “tema”, que aparece três vezes, entremeado por seções de 8 compassos. Diferentemente da *Ouverture*, não existem muitas repetições literais de estruturas, o que dificulta vislumbrar uma divisão da peça que lembre a forma binária clássica ||:A:|| ||:B:||.

Voormolen parece mais uma vez evocar o passado sem tentar recriá-lo, uma homenagem sem literalidade, o que parece ser corroborado pelo fato de que sua *Gigue* não parece seguir, especificamente, um modelo francês de *gigue*, lembrando até mais, por vezes, uma *giga* italiana. Começando pela escolha do compasso, Saint-Arroman

(1988, p.172-173) informa que a *gigue* francesa é comumente em forma binária, escrita em compasso 6/4 ou 3/2, à exceção dos casos em compasso 6/8, como em alguns exemplos a partir de Lully, mas que também retinham as características do estilo francês. A *giga* italiana era tradicionalmente escrita em compasso composto, como 12/8, 6/8 e, raramente, 9/8. O compasso 3/8, por si, não parece necessariamente se encaixar em um estilo ou em outro, mas certamente se distancia do tipo de *gigue* francesa mais antiga, do século XVII. Em termos de andamento, Saint-Arroman (1988, p.173) e Yansen (2006, p.29) apontam que a *gigue* francesa era mais lenta que a italiana. O tipo francês era frequentemente escrito em um tempo mais próximo ao *allegro* e ao *allegro moderato*, como nos termos *gai* e *gaiment*, sendo raramente escritas em andamento mais rápido, como *vif* e *vivement*. O tipo italiano, mais rápido, era principalmente indicado por *allegro* e *presto*. O *Très vite*, escolhido por Voormolen, é um termo que indica o andamento mais rápido da música francesa. Segundo Saint-Arroman (1988, p.446), é correspondente ao termo em italiano *prestissimo*. Logo, nesse sentido, a *Gigue* de Voormolen se assemelha mais a uma *giga* italiana. Em relação à figuração, Voormolen não utiliza a figuração semínima pontuada, colcheia e semínima, ou seu equivalente em compasso 6/8 – colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia – típica do gênero francês. A principal figuração da *Gigue* é a sequência de três colcheias, a mesma do gênero italiano, exceto no segundo compasso da seção ‘a’ e em alguns pontos cadenciais, como nos compassos 8, 32 e 48, por exemplo, da mesma forma como ocorre na *Giga* de Alberti, exemplificada em tópico supracitado. Em relação ao ritmo harmônico, Yansen (2006, p.31) aponta que, nas *gigas* italianas, o ritmo harmônico é mais lento que no tipo francês. Curiosamente, tanto no exemplo de *giga* em estilo italiano disponibilizado por Yansen, a *Gigue* da *Suite I*, HWV 426, quanto no exemplo de Alberti, discutido nesta pesquisa, o ritmo harmônico é, em grande parte, o mesmo do encontrado na *Gigue* da *Suite de clavecin*: uma harmonia por tempo. Yansen também nota que a *giga* italiana é mais homofônica que a *gigue* francesa. Saint-Arroman (1988, p.174) nota que é no aspecto melódico que a *giga* italiana se distingue do tipo francês. A *Gigue*, da *Suite de Clavecin*, se destaca justamente por sua textura homofônica, com claro aspecto melódico, suportado por um acompanhamento harmônico, assim como descrito no estilo das *gigas* italianas. Possivelmente Voormolen não sabia da distinção entre os tipos italiano e francês, assim como tampouco importa saber se ele estava ciente, mas, ao que tudo indica, a sua *Gigue* parece seguir uma orientação estilística mais italiana do que francesa, e de uma provável inspiração maior das *gigues* ou *gigas* do século XVIII do que do século XVII.

Voormolen estruturou sua *Gigue* com claras seções de 8 compassos, semelhante a “*giga* dançada”, que, segundo Bas (2010, p.181), era composta por duas repetições de 8 compassos cada. Mas, Voormolen não fez uso das repetições literais e nem da forma binária, como tradicionalmente é usada no gênero. O compositor lança mão de uma sequência mais livre e rapsódica, que, por sua vez, parece requerer um outro tipo de abordagem perante à forma. Então, a fim de observar e discutir essas várias seções de 8 compassos que compõe a *Gigue* – sem a intenção de fazer um seccionamento definitivo da peça –, optamos por agrupar as seções cujas figurações se assemelham. Esperamos que a seguinte divisão, em dez grupos, cumpra o seu intuito de facilitar o entendimento e a discussão das figurações e texturas utilizadas pelo compositor.

**Quadro 06:** Seções da *Gigue*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen, agrupadas pela similaridade das figurações.

	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>H</b>	<b>I</b>	<b>J</b>
	c.1-8	c.9-16	c.25-32	c.33-40	c.41-48	c.89-96	c.105-112	c.113-120	c.129-136	c.137-144
<b>1</b>	c.17-24	c.57-64	c.73-80	c.49-56	c.81-88	c.97-104		121-128		
<b>2</b>	c.65-72									

A seção A, primeira seção da *Gigue*, é a mais recorrente da peça, sendo a única que reaparece mais duas vezes – como A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup> –, com mínimas alterações na notação das partes. O A<sup>2</sup> (c.65-72) se difere do A (c.1-8) por ser escrito em dinâmica *p* e não em *mf*, pela ausência das ligaduras de frase no primeiro compasso (c.65) e entre o segundo e o terceiro compasso do conjunto (c.67-68). Já no A<sup>1</sup>, do compasso 17 ao 24, além da ausência das mesmas ligaduras, o acorde de Lá menor, do primeiro compasso do conjunto, é escrito com outra disposição, de textura mais densa. Nota-se a pausa nos dois últimos tempos do compasso, o que não existe na seção A, assim como a ausência na ligadura de sustentação do baixo, do primeiro para o segundo compasso do conjunto. Chama a atenção, nas seções A: o caráter melódico; o uso do cromatismo, como no soprano, no sexto e no sétimo compasso de cada uma das seções, e, no tenor, do quarto ao sexto compasso; o primeiro compasso do A e do A<sup>2</sup> (c.1; c.65), um acorde de Lá menor com sétima menor; o movimento de terça do tenor e do contralto, subindo, nos três

primeiros compassos, a contralto em escala de lá menor natural e o tenor em escala de lá menor melódica, de forma diatônica, e descendo de forma predominantemente cromaticamente nos três compassos subsequentes, explorando regiões tonais por vezes contrastantes e não funcionais harmonicamente, como do terceiro para o quarto compasso. Também vale ressaltar o uso das dissonâncias: no terceiro compasso, um acorde que, pensado a partir do baixo, em Lá, é constituído por sétima maior, nona e décima primeira. No terceiro compasso, no soprano, a sétima menor, um Sol, contrasta com a sétima maior no tenor. No sétimo compasso, um acorde de Fá maior com sétima menor, em uma escala com o Si natural, em modo lídio b7. Mais uma vez, Voormolen, assim como na *Ouverture*, usa um quinto grau menor no último compasso de cada seção.

A (c.1-8)

A<sup>1</sup> (c.17-24)

A<sup>2</sup> (c.65-72)

**Figura 43:** Seções A, A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup>. *Gigue*, c.1-8; c.12-24; c.65-72.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5-6.

Outro ponto que chama a atenção nas seções A é o pedal em Lá, no baixo, articulado de dois em dois compassos, pelos seis primeiros compassos do A e do A<sup>2</sup>, e por quatro compassos do A<sup>1</sup>. O curioso é que Voormolen usa uma ligadura do Lá para uma pausa de semibreve, recurso conhecido como *laissez vibrer*, talvez sugerindo: que a nota se esvanecesse durante a ligadura; que ela devesse soar o quanto fosse possível; ou, no piano, um efeito com o pedal de sustentação. Nota-se que Ravel faz uso desse mesmo

recurso, não usual nos séculos XVII e XVIII, no *Prélude* do *Le tombeau de Couperin*. Percebe-se que Voormolen, assim como Ravel, também inicia a peça no registro médio do teclado, com ambos os pentagramas escritos com clave de sol.



**Figura 44:** Uso do *laissez vibrer* no *Le tombeau de Couperin. Prélude*, c.1-3.  
**Fonte:** RAVEL, Maurice: Durand & Cie., 1918, p.1.

As seções B e B<sup>1</sup>, da *Gigue* de Voormolen, servem de resposta às seções A e D<sup>1</sup>, respectivamente. São caracterizadas por, em oposição às seções anteriores, terem uma linha melódica proeminente no baixo, e não no soprano. Tanto em B quanto em B<sup>1</sup>, a mão direita, pelos seis primeiros compassos, toca um acorde *staccato* no primeiro tempo de cada compasso. No B (c.9-16), nota-se acordes de sexta paralelas em movimento descendente (c.9-14). Na mão esquerda, um padrão sequencial de dois compassos que se repete duas vezes, descendo uma terça a cada vez. Os dois últimos compassos de B (c.15-16) apresentam também uma relação de terça descendente entre os dois compassos, com quintas paralelas na mão esquerda. Nota-se o contraste harmonicamente não funcional e súbito entre o Sol menor do compasso 15 e o Mi maior dominante do compasso 16. A melodia do soprano, nesses dois compassos, forma uma escala de tons inteiros. No B<sup>1</sup>, nos seis primeiros compassos (c.57-62), os acordes não estão invertidos, mas em posição fundamental. O baixo não desce por grau conjunto, de compasso em compasso, como no B, mas desce uma terça e sobe uma segunda no compasso seguinte, para então repetir o processo mais duas vezes. No antepenúltimo compasso do B<sup>1</sup> (c.63), percebe-se um diminuto que se resolve, no compasso seguinte, na dominante da tonalidade principal. É interessante ressaltar que as seções B e B<sup>1</sup> parecem cumprir a função imitativa presente em muitas *gigues* alemãs e francesas dos séculos XVII e XVIII. No caso da *Gigue*, não existe uma imitação literal, mas uma sugestão de imitação rítmica, ou uma resposta rítmica às partes anteriores.



**Figura 45:** Seções B, B<sup>1</sup>. *Gigue*, c.9-16; c.57-64.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5-6.

As seções C e C<sup>1</sup> servem como resposta às seções A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup>, de maneira similar à função das seções B e B<sup>1</sup>, mas diferentemente das duas últimas, a melodia está no soprano e, os acordes, tocados também no primeiro tempo, duram o compasso todo. A única diferença entre o C e o C<sup>1</sup> é um acento, em ambas as mãos, no acorde de Mi maior, no último compasso da seção (c.80). Fora isso, as duas seções são idênticas. Assim como em B, Voormolen opta por escrever acordes paralelos descendentes, por grau conjunto. Nesse caso, nota-se as quintas e sétimas paralelas, no baixo, tenor e contralto. Em B, a harmonia começa no primeiro grau em primeira inversão, já, em C, o início dá-se no sexto grau, em estado fundamental. Percebe-se também que a figuração do soprano forma uma estrutura de dois compassos. Os últimos dois compassos (c.31-32; c.79-80) são semelhantes aos últimos dois do B (c.9-16). A harmonia é a mesma, indo de Sol menor para Mi maior dominante, uma meia cadência à dominante. Porém, diferentemente de B, o antepenúltimo compasso tem uma ligadura de frase, não sendo *staccato*; o último compasso não tem nenhuma articulação de colcheia nos dois últimos tempos, retirando o *lead in*<sup>120</sup> presente no último compasso do B.

<sup>120</sup> *Lead in* é um trecho melódico e episódico que tem como função conduzir ou ligar uma seção à outra.

C (c.25-31); C<sup>1</sup> (c.73-79)

C (c.32)

C<sup>1</sup> (c.80)

**Figura 46:** Seções C, C<sup>1</sup>. *Gigue*, c.25-32; c.73-80.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5-6.

Assim como em C e C<sup>1</sup>, em D e D<sup>1</sup> (c.33-40; c.49-56), não existe nenhuma diferença significativa entre as duas seções. A única diferença é que, em D<sup>1</sup>, o acento não é em ambas as mãos, como em D, mas apenas na mão esquerda. Pode-se pensar que, ou é um descuido da edição, ou um destaque intencional, na mão esquerda, para preparar a entrada da melodia, também na mão esquerda, na seção seguinte, a B<sup>1</sup>. As seções C começam na região do quinto grau, em modo eólio. É possível argumentar que a seção D marca a entrada, depois das seções A-B-A<sup>1</sup>-C, de uma seção maior, contrastante, análoga em dimensão à anterior, que seria D-E-D<sup>1</sup>-B<sup>1</sup>, uma seção maior que antecede a reexposição das seções A<sup>2</sup>-C<sup>1</sup>. Destaca-se, em D e D<sup>1</sup>, uma disposição melódica similar à disposição encontrada em A, mas com uma configuração mais contrapontística, disponibilizada pela presença das colcheias, na mão esquerda, nos terceiros tempos dos quatro primeiros compassos. Nota-se o uso da dissonância no terceiro compasso das seções C (c.35; c.51), com uma quinta diminuta no terceiro tempo; o uso de acordes de sétima e nona no segundo e quarto compasso (c.34 e 36; c.56 e 58); A sequência de dominantes com sétima, descendo por grau conjunto, no quinto, sexto e sétimo compassos (c.37-39; c.53-55); o acorde, no penúltimo compasso (c.39; c.55), uma dominante com quinta diminuta, e sexta maior, que leva, no último compasso (c.40; c.56), para a dominante maior da tonalidade principal.



D (c.33-39); D<sup>1</sup> (c.49-55)

D (c.40)

D<sup>1</sup> (c.56)

**Figura 47:** Seções D, D<sup>1</sup>. *Gigue*, c.33-40; c.49-56.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5-6.

As seções E e E<sup>1</sup> (c.41-48; c.81-88), em suas formas, possuem uma clara divisão de duas frases de quatro compassos, cada. A primeira frase, tanto em E quanto em E<sup>1</sup>, tem uma textura mais horizontalizada, com acordes quebrados. Em E<sup>1</sup> (c.81-84), a textura é de apenas uma voz; em E, os acordes são sempre arpejados de baixo para cima, e o primeiro e terceiro tempo, do terceiro ao quarto compasso do conjunto, têm duas vozes articuladas juntas. A segunda frase de E e de E<sup>1</sup> (c.45-48; c.85-88) possui um perfil melódico e uma textura similar aos últimos compassos de D (c.37-40). Nota-se, em E, as quartas e sextas paralelas, entre baixo, tenor e contralto; e de terças paralelas, assim como ocorre em A. Percebe-se, nos últimos dois compassos de E, uma meia cadência à dominante da dominante da tonalidade principal; já em E<sup>1</sup>, um Dó maior dominante, em segunda inversão, com uma apojetura de segunda aumentada levando para a terça maior, no segundo tempo no penúltimo compasso (c.79) cadencia em um acorde de Dó maior com sétima maior e sexta menor, finalizando a seção E<sup>1</sup>.

E (c.41-48)

E<sup>1</sup> (c.81-88)

**Figura 48:** Seções E, E<sup>1</sup>. *Gigue*, c.41-48; c.81-88.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5-6.

As seções F e F<sup>1</sup> (c.89-96; c.97-104) são compostas por uma figuração semelhante aos quatro primeiros compassos da sessão E (c.41-44): um arpejo ascendente em colcheias, mesma figuração presente no primeiro compasso da peça (c.1), na melodia do soprano. Nota-se que, em ambas as seções, em F e F<sup>1</sup>, todo primeiro tempo de compasso tem um acento, as duas últimas colcheias são ligadas, e a última é *staccato*. Em F, Voormolen dividiu a seção de 8 compassos em dois grupos de quatro compassos. O primeiro compasso de cada grupo (c.89; c.83) possui um acorde, duas quintas empilhadas (Fá-Dó-Sol). No primeiro grupo (c.89-92), a harmonia final do trecho é um Fá maior com sexta maior e nona. No segundo grupo (c.93-96), apenas a terça do acorde é mudada – vai de Lá para Lá bemol – o resto é idêntico aos quatro compassos anteriores. A harmonia, no segundo grupo de F, então, é Fá menor com sexta maior e nona. Já, em F<sup>1</sup>, não existe uma divisão harmônica de quatro em quatro compassos. O bloco de quintas empilhadas no primeiro tempo só ocorre no primeiro compasso de F<sup>1</sup> e não na sua metade, como em F. A harmonia desce uma terça menor abaixo, de forma súbita, apresentando-se, durante toda extensão do trecho – exceto o último compasso (c.104) – em Ré maior com nona, sétima e sexta maior. No último compasso, Voormolen insere, no último tempo, um acorde de Mi maior com sétima, para reintroduzir a tonalidade principal na seção seguinte, a G.



**Figura 49:** Seções F, F<sup>1</sup>. *Gigue*, c.89-96; c.97-104.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.6-7.

A seção G (c.105-112) é iniciada com a mesma figuração de arpejo mencionada acima, que abre a peça (Lá-Dó-Mi). Apesar de parecer, a princípio, uma reexposição da seção A, logo percebe-se que é uma nova seção, que parece brincar com a proposição rítmica da melodia inicial, dos dois primeiros compassos da peça (c.1-2): três colcheias seguidos por semínima e colcheia. Voormolen repete essa ideia quatro vezes, variando o ritmo e a harmonia em todas elas, principalmente nos últimos dois compassos (c.111-112). Em termos rítmicos, essa é a única seção com uma maior variedade de figuras, e a única seção na qual algumas delas são apresentadas, como quartinas de colcheias e tercinas de semicolcheias. Vale ressaltar a gradação crescente na subdivisão dos tempos. No compasso 105 a divisão é a comum da peça, em três tempos. No compasso 107, o compasso é dividido em quatro tempos. Já nos compassos 109 e 111, Voormolen faz uso da figuração mais rápida de toda peça, a tercina de semicolcheias. Nota-se o que parece ser também uma gradação nas extensões acrescidas ao acorde de Lá menor, ocorridas também no primeiro compasso de cada grupo de dois. No compasso 105, o acorde é uma tríade (Lá-Dó-Mi); no compasso 107, uma téttrade, com sétima (Lá-Dó-Mi-Sol); no compasso 109, é adicionada a nona ao acorde (Lá-Dó-Mi-Sol-Si); já no compasso do último grupo da seção (c.111), no terceiro tempo, Voormolen apresenta um acorde que, isolado, é um Mi bemol aumentado com sétima maior (Mib-Sol-Si-Ré), mas pensado em termos de extensões de Lá menor, é acrescido ao acorde uma quinta diminuta e a décima primeira. A seção é encerrada com a tríade de Fá maior, sexto grau da tonalidade principal.



**Figura 50:** Seção G. *Gigue*, c.105-112.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.7.

As seções H e H<sup>1</sup> (c.113-120; c.121-128), assim como a seção G, também são construídas por grupamentos de dois compassos. Mas, diferentemente de G, os últimos dois compassos de H e de H<sup>1</sup> possuem figurações contrastantes às dos primeiros compassos. Percebe-se que a figuração dos primeiros três grupos das duas seções assemelha-se à de G, porém o arpejo é em direção descendente, e não ascendente. Em ambas as seções, nota-se uma movimentação cromática (Ré-Ré#-Mi), uma nota por compasso, compasso a compasso, no segundo compasso de cada grupo (c.114,116,118; c.122,124,126). Na seção H, nota-se o acorde de Fá maior com a terça no soprano no primeiro tempo dos compassos 113, 115. No compasso 117, o acorde transforma-se em Lá menor. Nos segundos e terceiros tempos desses compassos, é repetido as notas Si e Sol, respectivamente, em sentido descendente, desembocando no cromatismo, já mencionado. Nos últimos dois compassos da seção (c.119-120), uma figuração de transição semelhante à utilizada nos dois últimos compassos de A (c.7-8) é empregada. Nota-se, mais uma vez, o uso do acorde do quinto grau menor, um Mi menor com sétima e uma sexta menor, no primeiro tempo do compasso. A seção H<sup>1</sup> também é iniciada com o acorde de Fá maior, mas transposto uma oitava abaixo. O primeiro compasso da seção apresenta uma densidade maior do que a apresentada no começo da seção anterior: quatro vozes, em vez de três; mas logo a textura fica mais enxuta, no primeiro tempo dos grupamentos, reduzindo o número de vozes para duas (c.123 e 125), as quais, na seção anterior, eram três vozes (c.115-117). Enquanto, em H, a harmonia dos dois primeiros compassos, no primeiro tempo de cada, era Fá maior, e, no terceiro, Lá menor; em H<sup>1</sup> a harmonia do primeiro compasso é Fá maior, do segundo é Fá# menor com quinta diminuta, e, do terceiro, volta a ser Fá maior. As notas dos segundos e terceiros tempos são: Dó e Si, nos compassos 121 e 123; e Mi e Dó, no compasso 125. Nos últimos dois compassos da seção (c.127-128), Voormolen faz uma cadência, com o quinto grau menor,

em tempo fraco, à tônica, com sétima e nona. Esses dois últimos compassos servem como elisão à próxima seção (I), pois apresentam uma mudança na figuração, antecipando as sequências de colcheias em graus conjuntos que iniciam a seção seguinte.

H (c.113-120)

H¹ (c.121-128)

**Figura 51:** Seções H, H¹. *Gigue*, c.113-120; c.121-128.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.7.

A seção I (c.129-136) se assemelha a seção E (c.41-48): também é dividida de quatro em quatro compassos, seguindo a mudança nas figurações. A diferença entre as seções é que o perfil da figuração utilizada na primeira parte de E é apresentado na segunda de I, assim como a da segunda parte de E é apresentada na primeira parte de I. Nos quatro últimos compassos de I (c.133-136) é apresentada a ideia de arpejo ascendente, como nos primeiros compassos de E, ou em F. Nos quatro primeiros compassos de I (c.129-132), assim como nos quatro últimos de E, ou como em C, são utilizados acordes sustentados a cada compasso e uma melodia em sentido ascendente em um compasso e descendente no outro, tanto com graus conjuntos, quanto com saltos e arpejos. Nota-se uma sequência de terças descendentes na mão esquerda, durante toda seção I. No primeiro grupo de quatro compassos (c.129-132), destaca-se o uso do cromatismo e que todas as terças são menores. No último grupo de quatro compassos (c.133-136), ressalta-se a inusitada marcação de *accelerando*, o uso da escala diatônica e a harmonia resultante de cada compasso que, exceto a do último, é composta por acordes de sétima, na segunda inversão.



**Figura 52:** Seção I. *Gigue*, c.129-136.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.7.

A última seção da *Gigue*, a J (c.137-144) se destaca por uma extensa progressão cadencial, orientada por uma linha de baixo que segue um curioso ciclo de quintas descendente: em vez de usar quintas ou quartas justas, Voormolen começa utilizando um salto de quarta aumentada, de Dó até Fá# (c.137-138); na sequência, um salto descendente de quinta aumentada para o Sib (c.139); então normaliza o ciclo, indo para Mi $\flat$  (c.140) e, então, se afastando da tonalidade inicial da seção, indo para Lá $\flat$  com sétima menor (c.141). No compasso 142 o ciclo é novamente subvertido: em vez de Ré $\flat$ , Voormolen opta pelo enarmônico Dó# e pela harmonia de Dó# menor com sétima, sem quinta, servindo de pivô para a entrada do quinto grau menor no compasso seguinte (c.143), assim como pela cadência final na tônica, Lá menor, no último compasso (c.144). Nota-se, nos quatro primeiros compassos da seção (c.137-140), acordes no estado fundamental, maiores com sétima menor, nos compassos 137, 139 e 141, intercalados com tríades na primeira inversão nos compassos 138 e 140. Cabe ressaltar que a figuração do soprano, do primeiro de cada grupo de dois compassos da seção – uma espécie de bordadura com nota superior, em colcheias – está presente na melodia da seção A, no compasso 5. É também a mesma figuração usada de dois em dois compassos nos seis primeiros compassos da seção B.



**Figura 53:** Seção J. *Gigue*, c.137-144.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.7.

A *Gigue* da *Suite de Clavecin* não possui o rigor da forma binária. Voormolen faz uso de uma forma mais episódica e livre, mas pelo fato de estruturar as frases da peça de oito em oito compassos parece ser suficiente para resguardar o caráter de dança da peça. Comparando-a ao que foi discutido sobre a *gigue* histórica e seus tipos – francês e italiano – a *Gigue* de Voormolen parece compartilhar mais elementos com o tipo italiano: a constante presença das sequências de colcheias; o caráter e andamento rápido, *Très vite et léger*, análogo ao *presto*, comum no tipo italiano; e a predominância da textura homofônica. Voormolen não faz um uso rigoroso dos recursos formais contrapontísticos encontrados nas *gigues* alemãs e até francesas dos séculos XVII e XVIII. O recurso da imitação, por exemplo, não existe de fato. Pode-se pensar que seções como a B, em resposta à A, por ter um ritmo similar e ser no baixo, parecem ecoar as respostas imitativas. Voormolen faz uso de uma linguagem harmônica próxima à da *Ouverture*, com acordes de sétima e nona, movimentações paralelas, relações não funcionais e dominantes menores. Apesar de ter um cromatismo aparentemente mais esparso que nas outras peças da *Suite de Clavecin*, a *Gigue* também tem alguns pontos nos quais esse elemento se destaca assim como o uso do modalismo e de pontuais configurações de maior ou menor dissonância. Apesar da simplicidade na textura, a *Gigue* se mostra uma síntese dos então novos materiais harmônicos, do caráter, andamento e fraseologia imaginados em uma *gigue* antiga. Pode-se argumentar que, devido à forma, a *Gigue* de Voormolen é uma *gigue* ainda mais estilizada que as do século XVIII e XVII: os traços essenciais da dança acabaram se reduzindo ao andamento rápido, ao compasso composto e as frases de 8 compassos.

## 4.4 SICILIENNE

### 4.4.1 A SICILIENNE TRADICIONAL

De origem italiana, a *sicilienne*, em francês, ou *siciliana*, em italiano<sup>121</sup>, é descrita por Raymond Monelle (2006, p.215) como uma dança cuja “métrica gentil”<sup>122</sup> em compasso 12/8 ou 6/8 é fundamental para o espírito pastoral, o qual a dança pretende evocar. O autor elabora que seria satisfatório saber que a dança realmente descende de

---

<sup>121</sup> Ou *ciliano*, em italiano antigo.

<sup>122</sup> The gentil [...] meter [...].

uma cultura tradicional da região italiana da Sicília, mas: “Infelizmente, é extremamente difícil traçar a origem desse estilo, ou associá-la de forma confiável à Sicília”<sup>123</sup>. Monelle discorre que dois estudiosos se debruçaram sobre o tema (Tiby 1954; Jung 1980), mas nenhum estudo chegou a um resultado conclusivo sobre a origem da *sicilienne*.

Uma hipótese sugerida por Monelle (2006, p.215) é a *sicilienne* ter sua origem na antiga forma de verso chamada *strambotto*, associada a Sicília, que, por vezes, servia como base para um número chamado “*aria siciliana*”, no começo do século XVII. Porém, argumenta o autor, não era escrita em compasso composto, mas em compasso binário simples. Outra hipótese vem de uma canção para vozes masculinas chamada “*Imitatione del Siciliano*”, no *Veglie di Siena* (1604), de Orazio Vecchi (1550-1605). Mas a referência pode ser ao texto, que está em dialeto siciliano, e não à música. Por outro lado, segundo Monelle, a canção é em divisão ternária e com ritmos pontuados, o que torna possível ouvir o compasso 12/8 da *sicilienne*. Mas, como esse ritmo era bastante comum na época, essa hipótese também se mostra vaga.

Little (2001, p.350) traz outras possíveis origens para a *sicilienne*. Segundo a autora, o uso mais antigo do termo se referindo a uma apresentação musical vem da novela *Il paradiso degli alberi* (1389), de Giovanni da Prato (c. 1367-c. 1446), na qual é relatado que um personagem escapou do tédio catando um *ciciliano* com a poesia do autor Francesco di Vannozzo (1330-1389), de Pádua. Little informa que uma crônica florentina de 1449, que descreve os efeitos da praga na cidade, menciona um grupo de jovens florentinos que cantavam uma *canzoni di Sicilia*, na tentativa de esquecer o perigo que corriam. Outra referência em novela data de 1609, quando um autor chamado Malaspini fez referência a um canto de *diverse bellissime siciliane* feita por um cavalheiro de Messina, que também se acompanhava no alaúde. O teorbista romano chamado Pietro della Valle (1586-1652) aparentemente relatou ter introduzido a *siciliana*, declamada ou recitada, em Roma, em uma versão que ele teria ouvido em Messina em 1611. Little (2001, p.350) alega que essa afirmação possivelmente não é verdadeira; mas, segunda a autora, Valle foi importante para o gênero da *sicilienne* por ser o primeiro a proclamar que as *sicilianas* eram apropriadas para evocar melancolia ou piedade, uma descrição que, novamente, talvez se refira ao texto e não à música.

---

<sup>123</sup> Unfortunately, it is extremely hard to trace the origin of this style, or to associate it reliably with Sicily.



Complementando o exposto por Monelle (2006, p.215) sobre o *strambotto*, Little (2001, p.350) expõe que Vincenzo Giustiniani (1564-1637) comentou em 1628, no seu *Discorso sopra la musica dei suoi tempi*, que cada área da Sicília tinha seu próprio padrão de declamar a *siciliana*, atestando uma diversidade aparente nos poucos exemplos impressos de *sicilianas* no começo do século XVII. A autora informa que as peças denominadas *arias sicilianas* ou *arias de cantar siciliano* tem em comum a estrutura poética de seus textos, todos dispostos na forma do *strambotto*, em versos hendecassílabos, com o seguinte esquema de rimas: *abababab*. Little (2001, p.350) explica que cada verso consiste de uma linha vocal declamatória realizada acima de uma linha de baixo contínuo escrita na notação de violão espanhol. Segundo a autora, não parece existir uma progressão harmônica específica para essas *arias sicilianas*. Conforme Monelle (2006, p.215), Little (2001, p.350) aduz que esse gênero era notado em compasso ‘C’, e não em compasso composto como ficou conhecida no século XVIII.

Tanto Little (2001, p.351) quanto Monelle (2006, p.216) citam a obra enciclopédica *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1599), de Tommaso Garzoni (1549-1589), na qual o autor cita uma dança chamada ‘*la siciliana*’, ao lado de danças como a *pavane* e a *galliarde*, como uma das poucas danças populares que teriam resistido à ascendência do *balletto*. Os autores chamam a atenção para o fato de que a dança em si não é descrita, assim como também não existem coreografias italianas, descrições do século XVI, nem exemplos de acompanhamento musical que tenham sobrevivido. Little (2001, p.351) discorre que um manuscrito anônimo inglês, escrito por volta do ano de 1570, inclui coreografias para uma dança chamada *Cycyllya Alemayne* e *Cycyllia Pavan*, aparentemente no formato de danças rurais inglesas. Outro caso é uma coreografia do século XVIII chamada *The Siciliana* com três *couplets* de uma dança para casais. Tanto nesse caso quanto no anterior não há certeza sobre alguma relação com a dança italiana.

Monelle (2006, p.216) elabora que existem possíveis fragmentos do material da música tradicional nas peças instrumentais. O *Capriccio pastorale* (1637), de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), assim como a aria, mais antiga, *Nel pur ardor*, da peça *Euridice* (1601), de Jacopo Peri (1561-1633), relembram o estilo ‘pastoral’ que caracterizaria a *sicilienne* posteriormente. Segundo o autor, a denominação ‘pastoral’ pode se referir ao

baixo em *drone*<sup>124</sup>. Luca Marenzio (1553-1599), em seu madrigal *Strider faceva le zampogne a l'aura*, de 1581, já havia imitado o *drone* produzido pela gaita de foles. Aparentemente, a poesia anônima na qual a música se baseia faz referência a um pastor com tal instrumento. Monelle (2006, p.215) argumenta que Marenzio, morando em Roma, só poderia ter escutado as gaitas de fole, as *zampognari* e também *pifferari*, principalmente no natal. A música dos *zampognari* eram também em divisão ternária com notas pontuadas. O autor discorre que talvez Frescobaldi, assim como Marenzio, tenham trazido a noção do ‘pastoral’ das músicas católicas de natal escutadas nas ruas de Roma. Monelle (2006, p.216) ainda se refere a uma antiga canção de natal do sul da Itália, chamada *Siam pastori e pastorelle*, que foi usada por Giuseppe Aldrovandini (1671-1707), em uma peça instrumental escrita por volta de 1700, que também usava o recurso do *drone*. A mesma canção foi usada no Concerto Grosso, op. 3, n° 12, de Francesco Manfredini (1684-1762), *fatto per la notte di natale*, feito para a noite de natal. O primeiro movimento é um *largo siciliano*, com duas partes de violino solo, com a melodia tradicional surgindo alguns compassos depois. Monelle (2006, p.216) afirma que outra canção importante é uma “velha canção de natal napolitana”<sup>125</sup>, citada por Jung, a *Quando nascette Ninno a Bettelemme*, parece ter servido de base para a *He shall feed his flock*, do *Messiah* (1741), de Handel. Monelle (2006, p.217) adverte que esses exemplos não revelam nada da *siciliana*, uma vez que são exemplos da música de *pifferari*, com os baixos em *drone* e os textos de natal.

Monelle (2006, p.217) discorre que Alessandro Scarlatti é reconhecidamente quem estabeleceu o pastoral enquanto significante da *siciliana*. As óperas do compositor eram cheias de arias em tempo lento ou moderado em compasso 12/8, mas apenas duas foram intituladas ‘*aria siciliana*’<sup>126</sup>. O autor destaca que muitos estudiosos notam que essas peças fazem uso do segundo grau abaixado, gerando a harmonia chamada ‘sexta napolitana’, e que a maioria delas são em modo menor. Monelle (2006, p.217) cita a aria *S’io non t’amassi tanto*, da ópera *La Caduta de’ Decemviri*, de 1697, como um exemplo de sofisticação que A. Scarlatti trouxe ao gênero. Para o autor, essa música já se mostra esteticamente muito distante do som do *pifferari*:

---

<sup>124</sup> Neste caso, o termo *drone* indica um acompanhamento, monofônico ou harmônico, no qual uma nota ou acorde soa de forma contínua ou reiterada, podendo soar por toda duração de uma peça. O termo também é usado para denominar a parte do instrumento musical que produz tal efeito, como ocorre nas gaitas de foles. Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Drone\\_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_(music))>. Acesso em 03 de jun. 2019.

<sup>125</sup> “Old Neapolitan Christmas song”.

<sup>126</sup> Uma na ópera *La Donna è Ancora Fedele* (1698) e outra na cantata *Uma Beltà ch’Eguale* (c. 1700).

Se verdadeiramente sicilianas ou não, essas arias de Scarlatti compreendem o estilo maduro da *siciliana*, da forma como o século XVIII o entendia. Elas eram sempre em compasso 12/8 (marcação favorita de Scarlatti; ele também escrevia arias nesse compasso), em tempo lento ou vagaroso, com figuras pontuadas, e elas não tinham os baixos em *drone* das peças de *pifferari*, ou suas palavras sagradas; o texto era usualmente emocional, lamentador ou melancólico. (MONELLE, 2006, p.217)<sup>127</sup>

Com o sucesso das óperas de A. Scarlatti, o estilo da ‘pastoral siciliana’ se torna amplamente conhecido, sendo descrito nos dicionários da época. O registro mais antigo data de 1703, quando o *Dictionnaire de musique*, de Sébastien de Brossard (1655-1705), descreve a *canzonette siciliane* como um tipo de giga em compasso 6/8 ou 12/8, com a característica estrutura rítmica: colcheia pontuada – semicolcheia – colcheia. Brossard ainda comentou que a *siciliana* era comumente em forma *rondeau* ou *da capo* (LITTLE, 2001, p.351; MONELLE, 2006, p.219). Johann Mattheson (1681-1764), no *Das neu-eröffnete Orchestre*, de 1713, atribui dois andamentos à *siciliana*: um rápido e um lento. Monelle (2006, p.219) afirma que o autor sugere que escutou as arias rápidas de A. Scarlatti em compasso 12/8, assim como elabora que a *napolitana* e a *siciliana* derivam especialmente de uma maneira particularmente negligente de cantar. Mattheson (apud MONELLE, 2006, p.219) complementa que ou o estilo é derivado de uma *gigue* inglesa, como no tipo rápido, ou de um tempo mais lento que tem uma “ternura sem adornos”<sup>128</sup>. O primeiro tipo, em *allegro* ou outro andamento rápido, geralmente adota um estilo de *bacarolle*. Little (2001, p.351) reforça que Mattheson ligava a *napolitana* e a *bacarolle* à *sicilienne*. A autora elabora que o autor ecoa os comentários de Valle sobre a preferência a um tempo lento e de que era melhor usada para evocar as paixões melancólicas. Johann Gottfried Walther (1684-1748), no seu *Musicalisches Lexicon*, de 1732, também associa a *siciliana* ao canto, chamando-a de “*gigue* lenta”. Já Johann Joachim Quantz (1697-1773), afirma Monelle (2006, p.219), no *Versuch*, de 1752, já discute a *siciliana* enquanto uma peça instrumental. Assim como Mattheson, alega Monelle, Quantz via que o estilo da *siciliana* residia principalmente na forma como ela era interpretada. Para Quantz, uma *alla Siciliano* em compasso 12/8, com notas pontuadas, deve ser tocada de maneira

---

<sup>127</sup> Whether truly Sicilian or not, these arias of Scarlatti realize the mature style of the *siciliana*, as the eighteenth century understood it. They are always in 12/8 (Scarlatti’s favorite marking; he also writes quick arias in this meter), in slow or leisurely tempi, with dotted figures, and they do not have the drone basses of the *pifferari* pieces, or their sacred words; the texts are usually emotional, lamenting, or melancholy.

<sup>128</sup> Unadorned *tendresse*.

simples e quase sem trilos, mas não muito lenta. Quantz (apud MONELLE, 2006, p.219) indica que poucos ornamentos são permitidos, exceto por algumas escalas (*schleifende*) de semicolcheias e pelo *Vorchläge*, um ornamento no qual uma ou mais notas são adicionadas antes da nota principal, como uma *appoggiatura* ou uma *acciaccatura*, já que, para o autor, a *siciliana* é uma imitação da dança dos pastores da Sicília. Monelle (2006, p.219) complementa que quanto ao tempo ‘não tão lento’, Quantz informa que andamentos possíveis são: *cantabile*, *largetto*, *poco andante* e *adagio spiritoso*, mas o autor adiciona que o tempo deve ser governado pela “expressão das paixões predominantes em cada peça”<sup>129</sup>. Já Mattheson, no *Vollkommene Capellmeiste*, de 1739, afirma que os sentimentos que caracterizam a *siciliana* são a ternura (*tenderness*) e a simplicidade nobre (*noble simplicity*). Little (2001, p.351) argumenta que os teóricos do século XVIII, como Quantz, Rousseau e Daniel Gottlob Türk (1750-1813) aparentemente basearam seus comentários em Brossard e Mattheson, nos quais a *siciliana* seria um *gigue* lenta com conotações pastorais.

Monelle (2006, p.219) nota que os teóricos do século XVIII escreviam sobre a *siciliana* enquanto um movimento do repertório de concerto, e não sobre o material tradicional preexistente. Existem traços da música de *pifferari* na *siciliana*, uma relação de proximidade dos estilos; mas, de certo, argumenta o autor, os compositores da época sabiam distinguir a música das ruas da “dança de pastores sicilianos”. A última, é um gênero que se tornou comum em muitas peças instrumentais desse século, influenciadas especialmente pelo estilo italiano (LITTLE, 2001, p.351). Monelle (2006, p.219) refletindo sobre o estilo e a história da *siciliana* discorre:

Compositores barrocos, desejando evocar a feliz simplicidade dos pastores, ou das almas no paraíso, ecoavam um tipo de música associada aos pastores sicilianos, cujo estilo relaxado e lânguido era adequado aos ares quentes de sua terra natal. Exceto que nunca houve tais pastores; nunca houve tal estilo. A doce e açucarada *siciliana* era uma invenção, já no aspecto do significado. Era relacionada, admitidamente, a um tipo de música que sofisticados romanos e napolitanos escutaram nas ruas durante o natal, mas ela foi removida do repertório de *pifferari*. E mais, ela poderia ser empregada em circunstâncias outras além do natal [...] (MONELLE, 2006, p.219-220)<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> The expression of the passions that dominate in each piece.

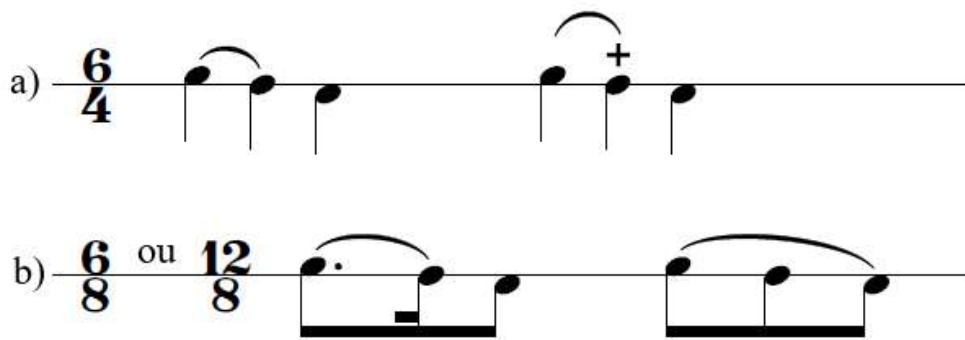
<sup>130</sup> Baroque musicians, wishing to evoke the happy simplicity of the shepherd, or of the souls in heaven, echoed a kind of music associated with Sicilian peasants, whose relaxed and languid style suited the warm airs of their homeland. Except that there were never such peasants; there was never such a style; the sweet and lilting *siciliana* was an invention, already an aspect of the signified. It was related, admittedly, to a kind

Little (2001, p.351), conforme já elaborado, discorre que compositores como J. S. Bach, Handel, Telemann, Leclair e F. Couperin, entre outros, escreveram *sicilianas* em conformidade com a simplicidade do estilo, as frases curtas e a característica métrica geralmente em compasso 12/8. A autora aponta que o estilo lento e *cantabile*, evocativo de uma paisagem pastoral, nem sempre aparecia intitulado como *Siciliano*. J. S. Bach raramente rotulava as arias de suas cantatas como tal. Outros exemplos seriam, por exemplo, o movimento chamado *La paix* da Música para Fogos de Artifício Reais, HWV 351 (1749), de Handel; o movimento central do Concerto Grosso, Op. 3, nº 11 (1711), de Antonio Vivaldi (1678-1741); o primeiro movimento da Sonata para violino em Sol menor (1799), de Giuseppe Tartini (1692-1770), conhecida como o ‘Trilo do Diabo’; e a Sinfonia de abertura da segunda cantata do Oratório de Natal de J. S. Bach, BWV 248, de 1734. Little (2001, p.352) explica que, no final do século XVIII, movimentos de *siciliana* continuaram a ser escritos, como no movimento lento do Concerto de Piano de Mozart, em Lá maior, K.488; e no Quarteto de Cordas de Haydn, Hob III:35, op. 20, nº 5, em Fá menor. Já depois do século XVIII, afirma a autora, o estilo caiu em desuso.

Sobre a forma da *sicilienne*, tanto Bas (2010, p.188-189) quanto Saint-Arroman (1988, p.354) concordam que é binária, a mesma da *gigue*, descrita em tópico anterior. Saint-Arroman explica que cada parte tem um *ritornelo*, mas Bas adverte que a segunda parte é por vezes omitida. Ambos autores apontam para a possibilidade de o compasso ser em compasso 6/8 ou em 12/8. Na França, nota Saint-Arroman, compositores, principalmente depois de 1730, escreviam a *sicilienne* em compasso 6/4. Bas (2010, p.188) descreve o gênero como de movimento lento, com caráter pastoral e melancólico. Saint-Arroman (1988, p.354), por sua vez, afirma que o tempo não é fixo: vai do lento ao moderado; um tempo mais rápido seria uma exceção. O autor observa que o caráter da *sicilienne* é geralmente ‘terno’ (*tendre*), adotando frequentemente as mesmas frases que a *giga* italiana, como no exemplo seguinte:

---

of music that sophisticated Romans and Neapolitans heard in the street at Christmastime, but it was at one remove from the pifferari repertoire. Thus, it could be employed in circumstances far removed from Christmas [...].



**Figura 54:** Exemplo das figurações mais comuns nas *siciliennes*.  
**Fonte:** SAINT-ARROMAN, 1988, p.354.

O exemplo ‘a’ seria o mais típico do estilo francês, da *sicilienne*. Já o ‘b’, lembrando a *giga* italiana, seria típico da *siciliana*, do estilo italiano. Essa distinção entre os estilos regionais nem sempre é evidenciada pelo título, ou mesmo fazem sentido: o padrão italiano é frequentemente encontrado nos tipos franceses, por exemplo. Saint-Arroman (1988, p.354) disserta que as marcações de andamento mais frequentes nas *siciliennes* são: *très lentement*, *gravemente*, *un peu lentement*, *largo*, *adagio*, *andante*. As indicações de caráter mais recorrentes são: *tendrement* e *afetuoso*. Sobre a interpretação, Saint-Arroman (1988, p.354) aconselha evitar o uso de notas *inégaes*, pois, segundo o autor, “a música não se presta a isso”<sup>131</sup>.



**Figura 55:** *Siciliana* da Sonata para flauta e cravo *obbligato*, H.545, c.1-3.  
**Fonte:** BACH, C. P. E.. Partial Holograph manuscript, c.1748-50, p.6.

<sup>131</sup> La musique s’y prête rarement.

O exemplo acima, extraído da ‘Sonata para flauta e cravo *obligato*’, H.545, de autoria de C.P.E. Bach<sup>132</sup>, é uma *siciliana* de inspiração claramente italiana, tanto pelo título quanto pela figuração. A peça demonstra uma típica *siciliana* estilizada, em compasso 6/8. A melodia da flauta (traverso), começa em tempo forte com a figuração ‘colcheia pontuada – semicolcheia – colcheia’, descrita como a mais típica da *sicilienne* desde a primeira menção do gênero em dicionário de música, feita por Brossard em 1703. O cravo *obligato* realiza um acompanhamento simples, arpejado e em *moto perpetuo*, com ritmo harmônico lento. Destaca-se a simplicidade do estilo, as frases curtas, de dois em dois compassos, e a pouca ornamentação: apenas uma *apogiatura* em quatro compassos, na melodia da flauta, quarto compasso. No exemplo a seguir, de F. Couperin, nota-se a ocorrência do segundo padrão de compasso 6/8 ou 12/8, o das colcheias seguidas, conforme supracitado por Saint-Arroman (1988, p.354).



**Figura 56:** *Siciliéne*, do *Septième Concert. Les goût-réunis, ou Nouveaux concerts*, c.1-2.  
**Fonte:** COUPERIN, François: François Couperin, 1724, p.17.

No exemplo acima, F. Couperin não recorre a figuração mais associada à *siciliana*, colcheia pontuada – semicolcheia – colcheia, mas o compasso é em compasso 12/8. Nota-se as marcações de caráter e andamento: *tendrement et louré*. O *tendrement* corresponde ao afeto terno, ao *affetuoso*, *amoroso*. O *louré*, segundo Saint-Arroman (1988, p.206), refere-se ao fato de que as notas devem ser ligadas de três em três, com apoio na primeira delas. O autor afirma que as notas devem permanecer *égales*, o termo não afeta o compasso e o ritmo. Quando o termo aparece, Saint-Arroman adverte que o caráter deve ser terno, gracioso, com uma sonoridade aveludada e doce (*doux*). Destacam-se: as frases curtas, de 4 tempos; a entrada acéfala, não muito convencional; a ornamentação à maneira

<sup>132</sup> A autoria dessa obra é motivo de discussão entre os estudiosos. Alguns autores suportam a teoria mais antiga de que a peça é de J. S. Bach, e não de C.P.E Bach, como atualmente é entendido.

francesa, própria de F. Couperin; a entrada imitativa entre a melodia e a linha de baixo contínuo, como nas *gigues* francesas.

#### 4.4.2 A *SICILIENNE* DE VOORMOLEN

Das três primeiras peças da *Suite de Clavecin*, a *Sicilienne* parece ser a que mais se aproxima do que seria o seu gênero histórico de inspiração. As indicações de andamento e caráter escolhidas por Voormolen, *Lentement et tendrement* – de forma lenta e terna – são, segundo Saint-Arroman (1988, p.354), algumas das indicações mais recorrentes nas *siciliennes*. Voormolen também optou pela fórmula de compasso mais comum, em 6/8, de uso mais típico, segundo Saint-Arroman, que o compasso em 12/8; e pela figuração mais usual: colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia, seguido por três colcheias no tempo seguinte (SAINT-ARROMAN, 1988, p.354). De todas as peças da *Suite de Clavecin*, é a única que possui uma forma binária, semelhante à forma comum a muitos movimentos de danças e outros gêneros instrumentais dos séculos XVII e XVIII, incluindo a *sicilienne*. Pode-se argumentar que, em termos de caráter e expressão, a *Sicilienne* também atende às características expostas pelos autores citados: é uma peça gentil, com caráter pastoral e melancólico (LITTLE, 2001, p.350; MONELLE, 2006, p.215; BAS, 2010, p.188). Nesse sentido, Voormolen demonstra, na *Sicilienne*, um aparente bom nível de informação e de consciência histórica, aliando os aspectos estilizados do gênero da *sicilienne* às novas maneiras harmônicas e dissonâncias encontradas na música francesa do começo do século XX. Por outro lado, pode-se argumentar que, assim como na *Gigue*, apesar da orientação francesa, partindo do exposto por Saint-Arroman (1988, p.354), a *Sicilienne* não segue um exemplo tipicamente francês – como seria o caso se o compasso fosse em 6/4 –, mas segue um modelo de origem italiana. Quanto à forma, apesar de binária, não é a mesma da esperada de um movimento típico de uma *suite* antiga: Bas (2010, p.159) expõe que, de forma habitual, a primeira parte se dá na tonalidade principal, sendo encerrada em alguma tonalidade vizinha; a segunda parte acontece na tonalidade vizinha, regressa à tonalidade principal e, então, se encerra. Voormolen faz uso de uma estruturação particular: uma primeira parte – uma sessão A, com ritornelo – seguida de uma segunda parte, que diferentemente da forma tradicional, segue o seguinte ordenamento<sup>133</sup>: B-A<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>, sem ritornelo. A ordem é a

---

<sup>133</sup> Nota-se que o b<sup>2</sup> e o a<sup>2</sup> estão assim grafados por serem seções de 4 compassos, e não de 8, como nas seções grafadas em maiúsculo.



seguinte:  $||:A:||B-A^1-b^2-a^2||$ , sem ritornelo na segunda parte. Dada à alternância entre seções ‘A’ e seções ‘B’, nota-se a curiosa relação que se dá entre a forma da peça com a característica e siciliana forma do *Strambotto*, que, segundo Little (2001, p.350), consistia de uma linha vocal declamatória com o esquema de rimas ‘*ababab*’ e pode ter sido uma das origens do gênero da *sicilienne*. Voormolen, apesar de repetir a primeira seção A e não finalizar com as seções ‘*bab*’, como no *Strambotto*, também segue uma sequência de alternâncias entre seções ‘A’ e ‘B’. Cabe notar que Bas (2010, p.189) indica que a omissão do ritornelo é encontrada em algumas peças do gênero da *sicilienne*, outro fator com precedente histórico encontrado na peça. Mas, tratando-se do conteúdo da segunda parte, além de sua estrutura particular, cabe ressaltar que ela é iniciada (c.10) em Ré maior, subdominante maior da tonalidade inicial, o que logo é negado no segundo tempo do compasso, com a súbita progressão para o acorde de Fá maior. Enquanto na forma binária típica de uma *suite* de danças espera-se que a segunda parte, em uma peça de tonalidade menor, comece na relativa maior ou na região da dominante, Voormolen, com o acorde de Ré maior, cria uma coloração dórica, reforçada pelo quinto grau menor, no terceiro tempo do compasso anterior (c.9). O quadro a seguir informa o ordenamento das seções e seus respectivos compassos. Nota-se que, na seção A, os compassos 8 e 9 referem-se às casas 1 e 2, respectivamente.

**Quadro 07:** Seções da *Sicilienne*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.

$  :A:  $	$  B$	$A^1$	$b^2$	$a^2  $
c.1-8/9	c.10-17	c.18-25	c.26-29	c.30-33

As seções de 8 compassos são estruturadas em duas frases de 4 compassos cada, constituídas por segmentos menores, de 2 compassos. Com o intuito de facilitar a visibilidade e a clareza das figuras, assim como as discussões sobre cada trecho, optamos por apresentar as frases de quatro em quatro compassos, preservando as figuras anacrústicas – quando existentes.

A seção A já estabelece alguns dos elementos que permeiam toda peça: as harmonias por vezes modais, por vezes tonais e estendidas; o cromatismo; o paralelismo; a textura predominantemente homofônica; e um aparente maior uso de acordes e estruturas quartais, com intervalos de quartas, do que nas últimas duas peças. Voormolen faz uso da figuração típica da *sicilienne* já nos dois primeiros compassos da peça (c.1-2),

seguida de uma sequência de colcheias (c.3) e então uma meia cadência, em tempo fraco, para o acorde de Mi maior dominante, em segunda inversão. Voormolen opta por iniciar a *Sicilienne* (c.1) com apenas uma quinta justa, uma díade, pela duração de uma colcheia pontuada – provavelmente no intuito de dar um senso de antiguidade à peça. A figuração do primeiro tempo, iniciado por essa díade, é um arpejo ascendente de Lá menor, de três notas, mas de grande extensão (Mi<sup>3</sup>-Dó<sup>4</sup>-Lá<sup>4</sup>), seguido, no segundo tempo, por um arpejo descendente de Mi menor, de menor tessitura. Cabe notar que, assim como na *Gigue*, Voormolen escolhe iniciar a *Sicilienne* também com um arpejo ascendente de Lá menor, mas com uma disposição distinta: na *Gigue*, o arpejo é de menor extensão (Lá<sup>3</sup>-Dó<sup>4</sup>-Mi<sup>4</sup>). Em termos harmônicos, após a harmonia da tônica no primeiro tempo, na *Sicilienne*, no tempo seguinte do primeiro compasso (c.1), é apresentado o acorde de Mi menor em segunda inversão: nota-se as oitavas paralelas entre as notas Lá e Sol, do primeiro para o segundo tempo, entre baixo e soprano. O segundo compasso (c.2), começa com o mesmo ritmo e arpejo ascendente na mão direita, mas dessa vez uma terça maior abaixo, em Fá maior. Percebe-se o paralelismo de quintas justas entre os primeiros tempos dos dois primeiros compassos. Ressalta-se que a figuração ascendente no primeiro tempo (c.2) é uma sequência de quartas justas, que, iniciada em Lá, terça de Fá maior, adiciona, em sequência, a sexta maior, com o Ré, e a nona maior, com o Sol. Novamente, no segundo tempo, assim como no primeiro compasso, a harmonia é de Mi menor: dessa vez o estado do acorde é fundamental e a resposta em colcheias se dá no tenor, e não no soprano. Nota-se a articulação de Sol maior com sétima maior, enquanto anacruse para o compasso seguinte, na terceira colcheia do segundo tempo (c.2). Cabe apontar a sequência descendente no baixo – Lá-Sol-Fá-Mi – pontuado cada tempo dos dois primeiros compassos. O terceiro compasso (c.3) apresenta outras das formações quartais mencionadas acima: tanto na cabeça do primeiro quanto do segundo tempo, ressalta-se um intervalo de quarta justa em cada mão. No primeiro tempo, distanciados por uma segunda maior, e, no segundo, por uma terça maior. Nas segundas colcheias de cada tempo, destaca-se a melodia ascendente por grau conjunto, adicionando uma nona ao primeiro acorde e uma sétima maior ao acorde da cabeça do segundo tempo. Na terceira colcheia de cada tempo, do compasso 3, verifica-se: Lá meio diminuto no primeiro tempo e Mi maior, dominante com sétima, no segundo tempo. O quarto compasso (c.4) é, exceto à anacruse para o compasso seguinte, todo em semínimas pontuadas. O soprano, que tem a anacruse, sustenta a nota Mi por todo compasso, e é a única voz que tem um ritmo próprio. As outras três vozes se movimentam paralelamente, em segundas descendentes,

indo, em meia cadência e em tempo fraco, do acorde de Fá maior para Mi maior dominante em segunda inversão. Mais uma vez, destaca-se as quartas paralelas, na mão direita.



**Figura 57:** Seção A. *Sicilienne*, c.1-4.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Os quatro últimos compassos de A (c.5-8/9) também são iniciados com uma quinta justa (Lá-Mi) na mão esquerda, mas precedida por anacruse e uma oitava abaixo (c.5). Nota-se que a figuração ‘colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia’ não está mais no primeiro tempo do compasso, como nos compassos 1 e 2, mas no segundo tempo do compasso (c.5). O compasso seguinte (c.6) não possui a figuração, que só retorna no primeiro tempo do compasso seguinte (c.7). No primeiro compasso do trecho (c.5), ressalta-se o acorde de Mi menor com o baixo em lá, na terceira colcheia do primeiro tempo, precedido pela díade, referida acima, que, dessa vez, não é “completada” pela terça, como no primeiro compasso. No segundo tempo, percebe-se um extenso acorde arpejado composto, quase que por inteiro, por sobreposição de quartas: pode-se pensar em um acorde Fá maior, em segunda inversão, com sexta maior e nona. Curioso notar que a melodia de quatro notas (Lá-Mi-Mi-Ré) no soprano, posteriores à nota Sol, nona do acorde de Fá maior, são as mesmas que iniciam a *Ouverture*. Cabe questionar se essa coincidência, conforme exposto por Fuller (2001, p.667), é uma ligação temática intencional, um resultado da chance, ou um fruto do trabalho do subconsciente de Voormolen. Mas cabe ressaltar que, diferentemente da *Ouverture*, o segundo Mi da melodia não é uma nona maior sobre o acorde Ré menor, mas sim uma sexta sobre o acorde de Sol maior, na cabeça do compasso 6. Nota-se o acorde de composição majoritariamente quartal, na terceira colcheia do primeiro tempo, um acorde de Fá maior com sétima menor em segunda inversão, conduzindo para o acorde de Mi maior com sétima menor, no segundo tempo do compasso (c.6). Destaca-se: a movimentação paralela de colcheias, em décimas, entre tenor e soprano, a primeira do tipo na peça; o

contorno melódico cromático das colcheias do tenor (Sol#-Lá-Sib); o mesmo retardo no soprano, mas agora em Ré, e não em Mi, entre os compassos 6 e 7. A harmonia do compasso seguinte (c.7) também é iniciada de forma sequencial em relação ao compasso anterior, uma segunda maior abaixo, apresentando o acorde de Fá maior com sétima menor, sexta e nona maiores, no primeiro tempo do compasso. Chama a atenção, pelo uso da dissonância, a harmonia do segundo tempo (c.7): Ré menor com nona maior, quinta aumentada e diminuta simultaneamente. Uma curiosa subdominante que leva, na terceira colcheia do segundo tempo, ao quinto grau menor que se resolve, em tempo forte, na tônica, em Lá menor, no compasso seguinte. No último compasso de A, na ‘casa 1’, preparando o ritornelo (c.8), nota-se a figuração típica da *sicilienne*, assim como um *lead in* que mistura a ideia tradicional desse tipo de retransição, com a sonoridade, pelo menos em fragmento, da escala harmônica de Mi menor, que por sua vez causa uma sensação de estranhamento: não se espera a segunda aumentada entre Dó e Ré#. Já na ‘casa 2’ (c.9), percebe-se outro *lead in*, que conduz, apenas no segundo tempo do compasso, à seção B, apresentando, na terceira colcheia do segundo tempo, um acorde de Mi menor, com função anacrústica.

The image displays a musical score for Section A of 'Sicilienne'. The main score covers measures 5-7, with a melodic line in the tenor and a harmonic accompaniment. Two callouts on the right provide details: 'A (c.8)' shows a melodic phrase with a chromatic descent, and 'A (c.9)' shows a melodic phrase with a chromatic ascent and a dissonant chord.

**Figura 58:** Seção A. *Sicilienne*, c.5-7; c.8/9.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Em contraste à primeira seção, a seção B (c.10-17) é iniciada na subdominante maior e possui um desenho melódico e harmônico geral descendente, começado em um registro médio agudo e concluído no médio grave: entre os compassos 10 e 17, a melodia do soprano chega a descer duas oitavas. Percebe-se também um maior uso do cromatismo

e do paralelismo do que na primeira seção, assim como uma aparente maior uniformidade da textura, contando com cinco compassos (c.12-16) de uma progressão descendente com a melodia apenas no soprano e as três outras vozes se movimentando sempre em bloco, de forma paralela e, algumas vezes, cromática. Enquanto a primeira seção é concluída na tônica, a segunda termina na dominante, dessa vez maior, preparando a volta da tônica, na seção seguinte, de reexposição do A (A<sup>1</sup>). Tratando-se dos quatro primeiros compassos de B (c.10-13), destaca-se a movimentação melódica do baixo (c.10), apresentando a figuração melódica de *sicilienne* do começo da seção A, mas agora no baixo; e o contraste harmônico entre mediantes não funcionais, Ré maior e Fá maior. No compasso seguinte (c.11), destaca-se que, assim como no seguinte compasso de A (c.2), a figuração da *sicilienne*, seguida das três colcheias, é desmembrada em duas vozes. No primeiro tempo, a figuração está no soprano; já no segundo, as colcheias seguidas estão no contralto, que por sua vez apresenta uma melodia cromática descendente que vai até o fim do compasso seguinte (c.12). Nota-se ainda, no compasso 12, o uso das quartas em ambas as mãos, assim como destacado na seção A. As quartas justas escritas para a mão esquerda, servindo de base para acordes, na maior parte dos casos, em segunda inversão, continuam paralelas e descendentes, com diferentes articulações rítmicas, até o penúltimo compasso da seção B (c.16). Nos compassos 12 e 13, destacam-se as harmonias, exceto a primeira do compasso 12, todas constituídas por acordes maiores com sétima, em alguns casos, quando a cinco vezes, com nona maior (c.12) e com décima primeira aumentada (c.13). No compasso 13, chama a atenção: a pausa harmônica, a primeira da peça; e o cromatismo, em destaque, na mão direita.



**Figura 59:** Seção B. *Sicilienne*, c.10-13.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Os quatro compassos seguintes da seção B (c.14-17) reiniciam a progressão descendente que desemboca na dominante maior, no compasso 17. A textura é a mesma dos dois compassos anteriores (c.12-13), com melodia no soprano e com as outras três

vozes em movimento paralelo, mas agora os acordes, exceto na entrada anacrústica, se movimentam apenas em semínimas pontuadas. Destaca-se a ocorrência da figuração típica da *sicilienne* em todos os quatro compassos. Nos três primeiros compassos desse conjunto (c.14-16), a figuração aparece apenas no soprano, com sentido ascendente no primeiro tempo e descendente no segundo, nos dois primeiros compassos (c.14-15) e descendente no primeiro e ascendente no segundo tempo no terceiro compasso (c.16). No compasso 17, a figuração é dividida entre contralto e soprano, destacando-se também, nesse compasso, o repouso do bloco vertical harmônico. Do compasso 14 até o primeiro tempo do 16, nota-se a predominância de acordes, em segunda inversão, com sexta maior, às vezes sétima maior. No último tempo do compasso 16, ressalta-se o acorde de Si bemol maior, em segunda inversão, mas com sétima menor e nona, e sua condução para o distante acorde de Mi maior, dominante. Chama a atenção que esse acorde exerce a função ‘napolitano’<sup>134</sup> – o *Sib* representando o segundo grau abaixado – apontada por Monelle (2006, p.217), como comum no gênero da *sicilienne*. Nota-se o cromatismo, do segundo tempo do compasso (c.16) ao primeiro do próximo (c.17), na mão esquerda: A quarta (Fá-Sib), por movimento contrário, atinge a quinta (Mi-Si). O compasso 17 é todo uma extensão da dominante. Chama a atenção, nas figurações melódicas, o salto de Fá<sup>3</sup>, última colcheia do primeiro tempo, para o Mi<sup>5</sup>, salto de sétima maior, compensado por movimento contrário em grau conjunto, indo para o Ré<sup>5</sup>, soando como uma bordadura em tempo fraco e com a oitava deslocada. A harmonia predominante do compasso é de Mi maior com sétima menor e nona menor. Na última colcheia do compasso, uma anacruse para a próxima seção, nota-se o Sol natural, junto ao Fá; lembrando a dominante da relativa, mas também retendo uma qualidade estilizada do quinto grau menor.



**Figura 60:** Seção B. *Sicilienne*, c.14-17.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8-9.

<sup>134</sup> Nota-se que nas duas primeiras colcheias do segundo tempo das seções A (c.3 e c.20), Voormolen também faz uso do acorde com segundo grau abaixado, ou acorde napolitano.

A seção A<sup>1</sup> (c.18-25), à exceção da adição da nota Lá no início da melodia do soprano (c.18) e dos últimos dois compassos (c.24-25), é idêntica à seção A: a dinâmica é a mesma, *pp* – a única marcada na peça – assim como todas as ligaduras e marcação de arpejo. Diferentemente da primeira seção, a seção A<sup>1</sup> é iniciada de forma anacrústica. Cabe lembrar que nenhum dos autores pesquisados apontou para uma característica anacrústica no gênero da *sicilienne*. Apesar de Voormolen de fato não ter iniciado a *Sicilienne* de forma anacrústica, a peça, no seu decorrer, apresenta essa característica. As únicas mudanças mais significativas na estrutura da seção A<sup>1</sup> acontecem a partir do segundo tempo do compasso 24. Em vez do dissonante acorde do segundo tempo do compasso 7, no compasso 24, o acorde dos dois primeiros tempos é suprimido, dando espaço ao quinto grau menor, que dura todo o segundo tempo, cadenciando em tempo forte, da mesma forma como na seção A, no acorde da tônica. O compasso 25 parece uma mistura das casas 1 e 2 (c.8/9). Uma sequência melódica ascendente, em colcheias e em graus conjuntos, dessa vez sem nenhuma alteração na escala de lá menor natural. O mesmo acorde apresentado na casa 2 (c.9), um Mi menor, em *staccato*, ocorre na última colcheia da seção, servindo de anacruse para a seção B<sup>1</sup>.

The image displays two staves of musical notation for section A<sup>1</sup> of the piece 'Sicilienne'. The first staff, labeled 'A<sup>1</sup> (c.18)', shows the beginning of the section with a melodic line in the soprano voice and a bass line. The second staff, labeled 'A<sup>1</sup> (c.24-25)', shows the continuation of the section, including the anacrúsic start and the final cadence.

**Figura 61:** Seção A<sup>1</sup>. *Sicilienne*, c.18-25.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.9.

A seção b<sup>1</sup> (c.26-29) é uma reexposição reduzida da seção B. Nota-se que os dois primeiros compassos (c.26-27), exceto as marcações de acentos e ligaduras, são uma reexposição literal dos dois primeiros compassos de B (c.10-11), enquanto os dois últimos (c.28-29) são modificados, com a finalidade de alcançar a dominante no quarto compasso, e não no oitavo, como na seção B. Nos dois primeiros compassos de b<sup>1</sup>, destaca-se a expressão *marqué*, assim como uma maior utilização da marcação de acento (>), não apenas no primeiro tempo da seção, como em B, mas em todas articulações com mais de duas notas – na mão direita – até o primeiro tempo do compasso 27. No segundo tempo do mesmo compasso, chama a atenção o uso do *tenuto* na melodia do contralto. Diferentemente de B (c.11), em b<sup>1</sup> (c.27) as ligaduras das quartas, na mão esquerda, são omitidas. Nos dois últimos compassos da seção (c.28-29), nota-se, no primeiro tempo do compasso 28, o uso da figuração da *sicilienne* no soprano sobre a movimentação, em movimento contrário, de colcheias no tenor. Percebe-se a adaptação harmônica e melódica, dos compassos 12 e 13, nos compassos 28 e 29, com intuito de concluir a seção na dominante. A harmonia dos dois compassos (c.28-29) é composta por dominantes relacionadas de forma não funcional: Fá maior com sétima e nona, Lá bemol maior com sétima e nona, em segunda inversão, e Mi maior com sétima. O compasso 29 apresenta o acorde da dominante sustentado pelos dois tempos na mão esquerda. Assim como no compasso 13, destaca-se a linha melódica cromática, dessa vez no contralto e ajustada para a harmonia da dominante. Na última colcheia da seção, ressalta-se a sexta Ré-Sib, que transforma a quinta da dominante em quinta abaixada, com função melódica de nota de passagem. Mais uma vez, percebe-se a anacruse para a próxima seção.



**Figura 62:** Seção b<sup>1</sup>. *Sicilienne*, c.26-29.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.9.

A seção de encerramento da *Sicilienne*, a ‘a<sup>2</sup>’ (c.30-33), é uma reexposição comprimida da seção A. No primeiro compasso (c.30), chama a atenção que o acorde inicial tem 4 notas, enquanto em A tem 2 e em a<sup>1</sup> tem 3. Sua tessitura é mais ampliada em relação às duas primeiras exposições: a mão direita toca a quinta (Lá-Mi) uma oitava



abaixo. É interessante que a figuração inicial da *sicilienne* não é usada, sendo preterida pela utilização das colcheias. Nota-se também uma articulação peculiar em toda peça: as duas primeiras colcheias ligadas e a última marcada com um *staccato*. Apesar de poder parecer uma mudança deliberada, por outro lado pode também parecer uma mudança despropositada ou até um “erro de edição”. O compasso 31 tem o primeiro tempo igual ao da seção A (c.2). No segundo tempo, a articulação rítmica e a textura é a mesma da seção inicial, mas com outra escolha de notas, mais dissonante: em vez de Mi menor nas duas primeiras colcheias e Sol maior com sétima maior na terceira, Voormolen optou pelo Mi sem terça, com nona maior e quinta diminuta, seguido por um acorde de Si bemol com baixo em mi na terceira colcheia. No compasso seguinte (c.32), iniciado na harmonia de Fá maior com sétima menor, passando pela quarta aumentada e pela sexta maior, possui a figuração típica da *sicilienne*, no tenor. Na última colcheia do compasso, destaca-se o acorde de Mi dominante, com a terça maior e menor, no tenor e no soprano, respectivamente. No último compasso da peça, Voormolen escolheu, mais uma vez, assim como na *Ouverture*, terminar a peça no acorde de Lá maior, com a terça de picardia, evocando um senso de antiguidade à cadência final. Outro aspecto curioso é o trinado, começado pela nota real e escrito por extenso, o que, de forma geral, não é algo característico dos séculos XVII e XVIII.



**Figura 63:** Seção a<sup>2</sup>. *Sicilienne*, c.30-33.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.9.

É interessante salientar as similaridades entre a *Sicilienne* de Voormolen e a *Forlane*, terceira peça do *Le tombeau de Couperin*. Ambas são peças de origem italiana e foram utilizadas como movimentos de *suites* nos séculos XVII e XVIII. Nota-se que a *Forlane* é também em compasso 6/8, com a mesma figuração pontuada utilizada na *sicilienne*, mas seguida comumente por uma semínima e uma colcheia no tempo seguinte, e não três colcheias, como ordinário na *sicilienne* (CHEN, 2013, p.21). Diferentemente da *sicilienne*, a *Forlane* é uma dança folclórica de caráter vivo e de andamento mais

rápido. Porém, notam-se algumas semelhanças entre as duas peças. Algumas delas, características mais gerais, já foram discutidas em relação às outras peças, como as harmonias estendidas e o paralelismo, mas por outro lado percebe-se também as frases simétricas, de quatro e de outros compassos, o uso de anacruses dentro da peça e a frequente repetição de segmentos de frases, como apontado por Chen (2013, p.22) no *Forlane* de Ravel, o que, segundo a autora, é um endossamento das referências à F. Couperin, cuja *Forlane* do quarto *Concert Royal* foi transcrita para piano por Ravel. Um ponto que chama a atenção na *Forlane* de Ravel, em comparação com a *Sicilienne* de Voormolen, ponto esse que provavelmente confirma ainda mais a inspiração de Voormolen no compositor francês, é uma cadência “arcaica”, com quinto grau menor, utilizada algumas vezes na *Forlane*, por Ravel. Percebe-se que, apesar da diferença de tonalidade, ritmo e harmonia – antes do aparecimento da dominante, em ambos os casos, e da terça de picardia – o perfil melódico utilizado por Ravel nessas cadências é replicado por Voormolen na cadência final (c.32-33). Nota-se o movimento do soprano do último tempo do compasso 32 para o primeiro do 33: Lá-Si-Sol-Lá; tônica, segundo grau, sétimo grau natural e cadência à tônica, Lá. No exemplo abaixo, retirado da *Forlane*, verifica-se o mesmo padrão melódico (Mi-Fá-Ré-Mi), mas cadenciando em Mi menor, a tonalidade principal da peça de Ravel.



**Figura 64:** Cadência arcaica na *Forlane* do *Le tombeau de Couperin*, c.8-9.  
**Fonte:** RAVEL, Maurice: Durand & Cie., 1918, p.9.

Voormolen, na *Sicilienne* da *Suite de Clavecin*, talvez devido à aparente simplicidade das *siciliennes*, se mostrou mais literal na aplicação e adaptação do gênero referenciado, tendo em vista o que foi elaborado a partir da leitura dos autores (LITTLE, 2001; MONELLE, 2006; BAS, 2010), do que aquilo que foi percebido em relação às duas peças anteriores – a *Ouverture* e a *Gigue* –, mas não por isso deixou de ser um bom

exemplo de síntese entre os elementos musicais “antigos” e “novos”. Apesar de Voormolen optar por uma forma binária particular na *Sicilienne*, e não uma forma binária mais típica encontrada em um movimento de dança, o compositor utiliza: a figuração típica – colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia – seguida por três colcheias, em compasso 6/8, conforme apontado por Saint-Arroman (1988, p.354); um caráter e andamento também comuns ao gênero, *Lentement et tendrement*; a peça de Voormolen parece evocar paixões próximas àquelas descritas por Della Valle, um dos primeiros autores que descrevem a *sicilienne*, como as mais apropriadas para o gênero, paixões de melancolia e piedade; nota-se também a simplicidade do gênero e as frases curtas, assim como explicado por Little (2001, p.351), e a pouca utilização de ornamentos feita por Voormolen, o que parece ecoar a descrição de como tocar o gênero – quase sem trinos –, feita por Quantz, no século XVIII (apud MONELLE, 1988, p.219); e elementos mais genéricos que trazem um sentido de antiguidade, como as dominantes menores e a terça de picardia. Por outro lado, destacam-se os aspectos então modernos: um novo uso regular das harmonias estendidas com sétimas, nonas e décimas primeiras; o amplo uso das notas alteradas e do cromatismo; o recorrente uso do paralelismo; e um outro tratamento das dissonâncias, com uma maior internalização das mesmas. Tendo em vista esses elementos, percebe-se que Voormolen demonstra, na *Sicilienne*, aquilo que Whittall (2001, p.753) chamou de multiplicidade, então contemporânea, de consciência, apresentando tanto os elementos historicamente informados relativos ao gênero da *sicilienne*, quanto os elementos musicais que estavam sendo trabalhados por alguns compositores franceses contemporâneos a ele, sintetizando, de seu modo, essas duas tradições distintas. Cabe pontuar que, no mesmo sentido de algumas das críticas tecidas em relação ao *Le tombeau de Couperin*, de Ravel (CHEN, 2013, p.50), pode-se argumentar que Voormolen é conservador em relação às estruturas e que suas frases são muito compartimentalizadas; assim como é possível questionar a linguagem harmônica, com um emprego exaustivo de notas estendidas – como sétimas, nonas e décimas primeiras – assim como questionou Jim Samson (apud CHEN, 2013, p.50), sobre o *Le tombeau de Couperin*: os elementos “adstringentes”, como coloca o autor, da harmonia são as extensões e o enriquecimento de um tipo de pensamento tonal tradicional, e não um remodelamento mais radical da tonalidade, sob uma nova forma. Mas conforme for, tanto a forma quanto as harmonias parecem servir bem à função que a música aparenta aspirar, a de fazer uma *suite* com inspiração nas *suites* antigas, mas com uma linguagem tonal revitalizada e estendida, típica de seu tempo.

## 4.5 TOCCATA

### 4.5.1 A TOCCATA TRADICIONAL

O termo *toccata* vem do verbo italiano *toccare*, que significa ‘tocar’ (CALDWELL, 2001, p.535). É nesse sentido que Bond (1997, p.136) afirma que a *toccata* é, acima de tudo, uma “peça de toque”<sup>135</sup>, de tato: “um veículo para a virtuosidade e habilidade retórica”<sup>136</sup>. Caldwell (2001, p.535) explica que a *toccata* é uma peça musical que serve primariamente como uma mostra de destreza manual, frequentemente de forma livre e, quase sempre, escrita para um instrumento de teclas solo. O autor afirma que muitas peças intituladas como *toccata* incorporam outros estilos e formas mais rigorosos, como a fuga e a forma sonata; assim como alguns princípios da *toccata* podem ser achados em peças que não são chamadas como tal.

Caldwell (2001, p.535) argumenta que a origem do uso do termo *toccata*, assim como sua relação com o seu uso atual é obscura. O autor expõe que a música composta de forma livre para teclado, independente de dança, *cantus firmi* ou melodia vocal, apareceu inicialmente no século XV, na Alemanha em tablaturas como as do *Buxheimer Orgelbuch* (1450-60). Caldwell informa que eram peças compostas por sequências de acordes, alternados com passagens escalares sem muita direção, sob o título usual de *preludium* ou *preambulum*. Por outro lado, o gênero da *ricercare* surge na Itália, primeiramente na música para alaúde, e logo para teclas, como no *Recerchari, motetti, canzoni* (1523), de Marco Antonio Cavazzoni (1585-1569). Na publicação de seu filho, Girolamo Cavazzoni, o termo *ricercare* já é associado a uma peça de caráter fugal. Caldwell (2001, p.535) cita outros gêneros que se assemelhavam, como: *tastar de corde*, um “testar de cordas”; o *tañer*, um equivalente espanhol; e a *fantasia*, como aparece no livro de Tomás de Santa Maria (1510-1570), o *Libro llamado Arte de tañer fantasia*, de 1565.

Caldwell (2001, p.535) informa que a aparição mais antiga do termo *toccata* é encontrada na *Intabolatura de leuto de diversi autori* (1536), de Giovanni Antonio Castiglione (c. 1484-c. 1557), na qual uma das três peças chamadas de *tochata* é de

---

<sup>135</sup> Touch-piece.

<sup>136</sup> [...] a vehicle for virtuosity and rhetorical skill.

Francesco Canova de Milano (1497-1543). O autor expõe que o exemplo impresso mais antigo de uma *toccat*a para teclas é de 1591, de Sperindio Bertoldo (1530-1570), mas que os exemplos mais significantes da época são do primeiro volume do *Il transilvano*, de 1593, de Girolamo Diruta (1554-1610), no qual, além das *toccat*as do próprio Diruta, constam exemplos feitos por Claudio Merulo (1533-1604), Andrea Gabrieli (1533-1585), Giovanni Gabrieli (1557-1612), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Antonio Romanini (15--16-?), Paolo Quagliati (1555-1628), Vincenzo Bellavere (1540-1587) e Gioseffo Guami (1542-1611). Caldwell também cita outras coleções importantes, como: *Intonationi d'organo*, também de 1593, dos irmãos Gabrieli, com quatro *toccat*as de A. Gabrieli; os dois volumes do *Toccate d'intavolatura d'organo*, de 1598 e 1604; e o *Toccate et ricercari d'organo* de Annibale Padovano (1527-1575), de 1604. Caldwell (2001, p.535) observa que a maior parte dessas *toccat*as são predominantemente escritas num estilo cordal, no qual uma mão realiza uma passagem melódica contra a outra que realiza os acordes. Para o autor, Merulo foi o compositor mais ambicioso dos mencionados acima. Suas *toccat*as são mais seccionais, fugais, com passagens cordais alternadas com frases melódicas rápidas. Caldwell destaca que o uso das figurações rítmicas feito por Merulo se aproxima da abordagem de Frescobaldi, compositor considerado o mais importante do gênero (TAVARES, 2006 p.55).

Caldwell (2001, p.535) afirma que, com Frescobaldi, uma nova era das *toccat*as é inaugurada. Já no seu primeiro livro, *Toccate e partite d'intavolatura*, de 1615, o contraste entre as partes se tornou mais evidente e a construção rítmica mais complexa. O autor destaca o uso do cromatismo, dissonâncias suspensas e até efeito de descontinuidade rítmica em *toccat*as específicas do primeiro e do segundo livro, de 1627. Tavares (2006, p.55) destaca as recomendações escritas por Frescobaldi no prefácio do seu primeiro livro, na sua terceira edição, de 1637:

[...] seu prefácio contém recomendações de extrema profundidade musical que orientam o executante sobre a “maneira” de interpretar suas *toccat*as. Tais recomendações, chamadas de *avvertimenti*, são fonte de pesquisa permanente para os interessados no assunto [...] (TAVARES, 2006, p.55).

Bond (1997, p.136) explica que o compositor dá sugestões claras de como interpretar suas *toccat*as. Frescobaldi (2013, p.55) faz observações sobre como o modo de tocar não deve estar sujeito ao tempo, mas deve ser como os “madrigais modernos”:

“facilitados pelo tempo conduzido ora lânguido, ora rápido e mesmo suspenso no ar”. O compositor explica que levou em consideração a abundância de afeto nas passagens, podendo o intérprete parar onde lhe convir, já que cada passagem é pensada para ser independente uma da outra. Frescobaldi também informa que o começo das *toccatas* devem ser feitos “comodamente e arpejando”, assim como as dissonâncias e ligaduras podem ser tocadas novamente para não deixar o instrumento ficar vazio de som, ficando essa decisão a cargo do intérprete. O compositor ainda faz observações referentes a execução das suas *partitas*, *passacaglias* e *chaconnes*.

Tavares (2006, p.58) explica que Frescobaldi se inspirava nas dissonâncias expressivas e nos cromatismos utilizados nos madrigais de sua época, assim como nas “figuras afetivas” presentes nos recitativos da *seconda prattica*, nos ritmos da declamação, nas texturas livres da música para torba e alaúde, e nos prelúdios e interlúdios improvisados por organistas. Caldwell (2001, p.535) afirma que o legado de suas *toccatas* durou até o fim do século XVII na Itália. Entre os compositores italianos inspirados por Frescobaldi, Caldwell destaca: Michelangelo Rossi (1602-1656), cujas *toccatas* eram ainda mais extravagantes, harmonicamente, que as de Frescobaldi; Bernardo Pasquini (1637-1710), que além de *toccatas*, escreveu *tastada*, *sonata* e *preludio*; e Domenico Zipoli (1688-1726). Bond (1997, p.136) afirma que o estilo da *toccatas* de Frescobaldi, com a sua mistura de passagens virtuosísticas com passagens fugais em tempo estrito, foi absorvida por Froberger e Georg Muffat (1653-1704), que então levaram o estilo adiante pela Europa, instigando o idioma das *toccatas* de compositores alemães como Buxtehude e J. S. Bach. A autora informa que, aparentemente, os únicos lugares não afetados pela intertextualidade de Frescobaldi, foram a Península Ibérica e, aparte algumas exceções, a Inglaterra.



**Figura 65:** *Toccata Prima, Toccate e partite d'involatura, Libro 2, c.1-8.*  
**Fonte:** FRESCOBALDI, Girolamo: Nicolò Borbone, 1637, p.1.

Nota-se, do primeiro compasso até metade do sexto, uma introdução em *stylus fantasticus*, que se baseia em acordes arpejados, ornamentações, *tiratas* e passagens. Tavares (2006 p.54) nota que esse tipo de seção inicial oferece mais liberdade interpretativa ao executante. Da metade do sexto compasso, até o fim do exemplo, segue uma seção contrapontística imitativa, com ritmo preciso e imitação constante, com as figurações se alternando entre as duas mãos. Esse é o tipo de seção que, para a autora, demanda precisão, clareza e destreza na execução das figurações. Tavares (2006, p.58) discorre que Frescobaldi, em seus *avvertimenti*, alerta para a importância de não confundir as diferentes seções e detalha a grande flexibilidade de variação de tempo que existe no gênero.

Froberger, que inspirou o idioma das *toccatas* de J. S. Bach, estudou com Frescobaldi de 1637 até 1641 (TAVARES, 2006, p.56). Tavares (2006, p.28) informa que apesar de suas *toccatas* serem escritas no estilo de Frescobaldi, existem diferenças significativas entre os dois compositores. Caldwell (2001, p.536) explica que as *toccatas* de Froberger eram mais seccionais do que as de Frescobaldi, e também tinham uma maior continuidade entre as seções. Uma forma típica, segundo o autor, é: uma introdução rapsódica; um *fugato*; um segundo *fugato*, baseado na transformação de algum material rítmico do primeiro; uma passagem livre e curta; uma conclusão. Caldwell observa que

existiam outras possibilidades de configuração para suas *toccatas*, dada a considerável variedade entre as peças. Tavares (2006, p.72) afirma que os momentos livres das *toccatas* de Froberger, apesar de serem notados rigorosamente, de forma métrica, devem ser tocados de forma livre, da mesma forma como um *prelude non mesuré* francês. Esse tipo de prelúdio livre, sem métrica, era escrito sem barras de compasso. Tavares (2006, p.10) elabora que o *prelude non mesuré*, devido à sua notação, permitia grande liberdade ao intérprete, podendo ser classificado como uma peça em estilo improvisado. A autora explica que as *toccatas* de Froberger eram próximas, em suas seções livres, aos ‘prelúdios sem métrica’ de L. Couperin. Caldwell (2001, p.536) informa que o elemento rapsódico do estilo de Froberger foi passado por meio de transcrições da sua música para os *prelude non mesuré*. O autor adverte que os franceses não adotaram o termo *toccatas* durante esse período. O único exemplo do gênero na França é, segundo Tavares (2006, p.20), a *Tocade* de Jacquet de la Guerre. O exemplo a seguir, um *prelude non mesuré* ‘à imitação de Froberger’, de L. Couperin, possivelmente é, segundo Tavares (2006, p.16), um registro transcrito de uma improvisação de Froberger, feita durante sua viagem a Paris em 1652.



**Figura 66:** *Prelude (à l'imitation de Mr. Froberger)*, s.1.  
**Fonte:** COUPERIN, Louis: Manuscript, c.1658-1701, p.9.

Nesse *Prelude*, à imitação de Froberger, de L. Couperin, é possível notar, durante todo o primeiro sistema, um longo arpejo do acorde de Lá menor. Esse registro é interessante pois Froberger, assim como Frescobaldi, não notava a maneira como o acorde inicial poderia ser arpejado. Na maioria de suas *toccatas*, o acorde inicial era grafado verticalmente, assim como na *Toccatas prima*, de Frescobaldi. Com o registro de L. Couperin, é possível imaginar o tipo de liberdade e imaginação que se espera do intérprete. No segundo sistema do *Prelude*, destacam-se as *tiratas*, ornamentações e arpejos, típicos das introduções das *toccatas* de Frescobaldi e Froberger. É possível



perceber que ambos gêneros compartilham do elemento da improvisação, tanto enquanto caráter interpretativo quanto em origem. Tratando das semelhanças entre *toccata* e prelúdio, de forma geral, Bas (2010, p.200) relembra que ambos podem servir de introdução à fuga. Apesar da semelhança entre os termos, Tavares (2006, p.50) esclarece que as *toccatas* são voltadas para o virtuosismo, embora de maneira intermitente, já os prelúdios estão mais voltados para a ornamentação, harmonia e introspecção.

À parte da intertextualidade italiana, Caldwell (2001, p.536) nota que Sweelinck, antes mesmo da transformação feita por Frescobaldi, desenvolveu a *toccata* nos Países Baixos. O autor aponta que, diferentemente das *toccatas* italianas, as de Sweelinck não possuem a mesma liberdade rítmica, sendo caracterizadas justamente pela sua regularidade. Para Caldwell, o gênero não foi especialmente relevante para os sucessores de Sweelinck do norte da Europa: o compositor belga Peeter Cornet (1575-1633), escreveu uma única; as *toccatas* do alemão Samuel Scheidt (1587-1654), para o autor, não são de grande interesse; Heinrich Scheidemann (1595-1663) escreveu apenas duas. Caldwell (2001, p.536) explica que, na Alemanha da primeira metade do século XVII, a *toccata* era preterida, pelos organistas, pelo *chorale* e pela fuga. Para Caldwell, foi somente com Delphin Strungk (1601-1694), em sua única *toccata*, que os elementos que caracterizariam as *toccatas* alemãs mais tardias apareceram pela primeira vez: é uma peça longa que explora o contraste entre os dois manuais do órgão, como fariam posteriormente, Johann Adam Reincken (1643-1722), Weckmann e, então, Buxtehude. Nesse contexto, segundo Caldwell (2001, p.536) começa a haver uma maior distinção entre as *toccatas* para órgão e as para cravo. As de órgão estariam mais voltadas para o uso dos pedais e para o crescente uso da fuga. Caldwell afirma que, com Buxtehude, a *toccata* se tornou uma obra de larga escala, na qual seções rapsódicas e fugais são alternadas, sendo a composição, como um todo, unificada em estilo e até, em certo nível, por elementos temáticos. O autor lembra que o desenvolvimento da *toccata* por Buxtehude parece espelhar o desenvolvimento, feito independentemente, por Froberger. É possível que a publicação de 1693 de Froberger tenha inspirado Buxtehude, observa Caldwell, mas, diferente de Froberger, Buxtehude também chamava esse tipo de peça de *preludium* ou *preambulum*.

Já na Itália, as *toccatas* para cravo de A. Scarlatti apontavam para outra direção. Caldwell (2001, p.536) elabora que elas poderiam ter seis ou sete partes contrastantes, incorporando elementos como a fuga, recitativos e até variações. O autor afirma que a

influência de A. Scarlatti pode ser vista no estilo da música para teclas de Handel – apesar de Handel não ter escrito nenhuma peça com tal título – e na música de J. S. Bach, em peças como a Fantasia Cromática e Fuga (BWV 903). Caldwell afirma que as *toccatas* para cravo de J. S. Bach são obras em larga escala, cada uma de *design* próprio, incorporando uma ou duas partes fugais. O autor ainda elabora que as figurações rapsódicas são subordinadas a passagens em ritmo regular. Já as *toccatas* de órgão de J. S. Bach são peças nas quais os elementos da *toccatas* e da fuga estão intimamente ligados, assim como nas de Buxtehude, alega Caldwell (2001, p.536); mas podem ser também movimentos independentes, com ritmo estrito, precedendo uma fuga. O autor afirma que foi o elemento do *moto perpetuo* de semicolcheias, de algumas *toccatas* para órgão de J. S. Bach, virou o principal elemento das *toccatas* do começo do século XX. Vale lembrar que o mesmo elemento do *moto perpetuo* também se faz presente nas *toccatas* de A. Scarlatti.

136

**PRAELUDIUM ET FUGA VIII.**

Praeludium (Toccatas).  
Oberwerk.

a 2 Clav.  
c

Pedale.

**Figura 67:** *Toccatas* para órgão de J. S. Bach, c.1-5.  
**Fonte:** BACH, Johann Sebastian: Breitkopf und Härtel, 1867.

Essa *toccatas* – *Toccatas* e Fuga em Ré menor, de J. S. Bach, BWV 538 – em ritmo regular de semicolcheias é um exemplo do segundo tipo de *toccatas* para órgão supracitadas, conforme Caldwell (2001, p.536). Nota-se que, nessa edição específica, o termo *Praeludium* vem em destaque em relação ao *Toccatas*, mostrando, mais uma vez, a

histórica ambivalência entre os dois termos. Destacam-se, no exemplo acima, a entrada imitativa entre as vozes, com imitação à oitava, as duas primeiras no primeiro compasso, e a terceira no quinto compasso, na pedaleira do órgão, no estilo alemão descrito por Caldwell (2001, p.536).

#### 4.5.2 A *TOCCATINA* DE VOORMOLEN

É interessante ressaltar que Voormolen optou por finalizar a *Suite de Clavecin* com uma *Toccatina*, e não com uma *toccata*, assim como fizeram Ravel, no *Le tombeau de Couperin*, e Debussy, no *Pour le piano*. Existem poucas referências sobre o gênero específico da *toccatina*, mas, pensando que é um termo análogo à *sonatina* – que por sua vez pode ser considerada uma *sonata* “leve”<sup>137</sup>, com uma seção de desenvolvimento mais curta, muitas vezes escrita para iniciantes ou crianças – pode-se pensar que Voormolen quis escrever uma *toccata* mais “leve” e breve, talvez menos pretensiosa, uma vez que sua *Toccatina* não segue uma forma rigorosa, como é o caso da *Toccata* do *Le tombeau de Couperin*, escrita em forma sonata. Cabe lembrar que, ao que tudo indica, a *toccatina* tem sua origem e utilização no século XIX, e não nos séculos XVII e XVIII. A título de estabelecer uma genealogia do gênero, que não se pretende definitiva, optamos por listar todas as referências encontradas sobre o assunto. Curiosamente, o exemplo mais antigo data do mesmo ano da *Toccata* em Dó maior de Schumann, 1836, conhecida por dar novo folego ao gênero no século XIX: sua esposa, Clara Schumann (1819-1896) abre a sua obra *Soirées musicales*, op.6, que pode ser entendida como uma *suite* de 6 peças, com uma *Toccatina*. Nota-se, a partir do quadro seguinte, que, no século XIX, a maior parte das *toccatinas* encontradas foram escritas para piano. Já no século XX, percebe-se um aparente maior número de peças escritas para órgão. Possivelmente, a *Toccatina* do Voormolen é a única do gênero escrita para cravo. Outro ponto curioso é atestar que, no século XIX, o gênero geralmente aparecia no contexto de *suite*, sendo apresentado como primeiro movimento, assim como na peça da Clara Schumann e do Leopold Langer (1802-1885). No século XX, em exemplos como o do Voormolen ou do James Hotchkiss Rogers (1857-1940), a *toccatina* já aparece como última peça, seguindo a tendência à mudança de posição, como ocorreu com o gênero da *toccata*, realizada pelos organistas franceses do final do século XIX (LILLIS, 1994, p.8). Mas, percebe-se, partindo do

---

<sup>137</sup> Disponível em <<https://en.wikipedia.org/wiki/Sonatina>>. Acesso em 10 de jun. 2019.

quadro a seguir, que, em grande parte dos casos, como muitas vezes ocorreu com gêneros apropriados no século XIX, a *toccatina* é apresentada como uma peça autônoma:

**Quadro 08:** Lista das *toccatinas* disponibilizadas pelo site IMSLP.

Ano	Compositor	Título da peça	Instrumentação
1836	Clara Schumann	<i>Soirées musicales</i> , op.6; 1. <i>Toccatina</i>	Piano
c.1840	Stephen Heller	<i>L'art de phraser</i> , op.16; 13. <i>Toccatina</i>	Piano
c.1840(?)	Henrik Rung	<i>Toccatina</i>	Piano
c.1850(?)	Leopold Langer	<i>3 Piano Pieces</i> , op.19; 1. <i>Toccatina</i>	Piano
1851	Adolf von Henselt	<i>Toccatina</i> , op.25	Piano
1872	Antoine François Marmontel	<i>Toccatina</i> , op.111	Piano
c.1876	Charles-Valentin Alkan	<i>Toccatina</i> , op.75	Piano
1897	Paul Combes	<i>Toccatina in D major for organ</i>	Órgão
c.1897	Paul Lacombe	<i>Toccatina</i> , op.85	Piano
c.1900	Alphonse Schmitt	<i>Toccatina</i>	Órgão
	Guglielmo Lardelli	<i>Toccatina in G minor</i>	Órgão
	Samuil Maykapar	<i>Little Novelettes</i> , op.8; 1. Токаттина.	Piano
1906	George Elbridge Whiting	<i>Compositions for the Organ</i> , op.57; 6. <i>Toccatina in C major</i>	Órgão
	Hugh Blair	<i>Toccatina</i>	Órgão
	Josef Schmid	<i>Toccatina</i>	Órgão
1911	Arthur Eaglefield Hull	<i>Toccatina on Ancient Plain-Song</i>	Órgão
1915	Pietro Yon	<i>12 Divertimenti</i> ; 2. “ <i>Humoresque</i> ” <i>L'Organo primitivo. Toccatina for Flute</i>	Órgão
1921	Alex. Voormolen	<i>Suite de Clavecin</i> ; 4. <i>Toccatina</i>	Piano ou cravo
1922	Cuthbert Harris	<i>Toccatina</i>	Piano
	Jean-Baptiste Maillochaud	<i>Sortie Fanfare (Toccatina)</i>	Órgão ou harmonium

<b>1925</b>	James Hotchkiss Rogers	<i>Miniature Suite; 4. Toccatina</i>	Órgão
<b>1926</b>	Konstantin Eiges	<i>Toccatina, op.24</i>	Piano
<b>c.1930</b>	Stephen Heller	<i>Toccatina</i>	Piano
<b>c.1931</b>	Sigfrid Karg-Elert	<i>8 Short Pieces for Organ, op.154; 7. Toccatina</i>	Órgão
<b>1938</b>	Dmitry Kabalevsky	<i>Thirty Children's Pieces, op.27; 12. Toccatina</i>	Piano
<b>1951</b>	York Bowen	<i>Siciliano and Toccatina, op.128</i>	Piano
<b>1981</b>	Vivian Fine	<i>Toccatina</i>	Órgão
<b>1989</b>	Lucrecia Roces Kasilag	<i>Toccatina for 2 Pianos</i>	2 pianos
<b>1994</b>	Eduardo Franco Rondina	<i>Toccatina</i>	Piano
<b>2003</b>	Lyle K. Neff	<i>Toccatina on 'Hyfrydol'</i>	Órgão
<b>2004</b>	Nathan Shirley	<i>Toccatino</i>	2 marimbas
<b>2005</b>	Carlotta Ferrari	<i>Toccatina per pianoforte</i>	Piano
<b>c.2010</b>	Jakub Kowalewski	<i>Toccatina and Fugue in A minor</i>	Piano
	Evelyn Hilschmann	<i>Toccatina, op.36</i>	Piano
<b>2012</b>	João Schnier	<i>Toccatine, nº 1</i>	Piano
<b>2015</b>	George Arthur Meyer	<i>Toccatina</i>	Piano
<b>2016</b>	Carlotta Ferrari	<i>Toccatina</i>	Órgão

**Fonte:** Disponível em <<https://imslp.org/wiki/Category:Toccatas>>. Acesso em 14 de mai. 2019.

A *Toccatina* da *Suite de Clavecin* apresenta algumas das características apontadas por Caldwell (2001, p.535) e Chen (2013, p.35) como típicas do gênero da *toccata*: é uma peça para instrumento de teclas que serve como mostra de destreza e técnica manual, e, no caso, é de forma livre, como era comum muitas vezes. Mas, diferentemente das *toccatas* dos séculos XVII e XVIII, pensando na tradição de escrita de *toccatas* – de Frescobaldi a Buxtehude – a *Toccatina* de Voormolen, assim como outras *toccatas* e *toccatinas* então contemporâneas, não apresenta as seções mais livres, em *stylus*

*fantasticus*, típicas das *toccatas* do passado, nem a comum subsequente seção em estilo *fugato*, com imitação constante nas duas mãos, como ocorre nas *toccatas* de Froberger (TAVARES, 2006, p.58). Por outro lado, pode-se argumentar que, na *Toccatina*, existem seções contrastantes, assim como nas *toccatas* de A. Scarllati – Voormolen até sugere uma mudança de andamento na seção final da peça (c.50) –, mas o elemento cardinal da *Toccatina*, assim como de outras *toccatas* e *toccatinas* escritas a partir do século XIX, é o elemento do movimento contínuo de semicolcheias, às vezes expresso como *moto perpetuo*. Esse elemento, comumente integrante das *toccatas* de órgão de J. S. Bach e Buxtehude, foi o único absorvido pelos organistas franceses do final do século XIX, que, juntamente a Schumann, em sua *Toccatina* em Dó maior, op.7,– escrita em um contexto de um *moto perpetuo* demandante (CALDWELL, 2001, 537) – moldaram o gênero, abandonando os elementos rapsódicos e fugais das *toccatas* dos séculos XVII e XVIII. Foram essas as influências de Debussy, quando reavivou o gênero, no piano, com o *Pour le piano*; seguido por Ravel, no *Le tombeau de Couperin*; e então por Voormolen, na *Suite de Clavecin*. Nota-se que tanto Debussy quanto Ravel escreveram suas *Toccatas* em compasso 2/4, com movimento contínuo de semicolcheias. Voormolen escreveu a peça em compasso 4/4, com a possibilidade de ser pensar em 2/2, também com movimento contínuo de semicolcheias. Debussy e Ravel escolheram como marcação de andamento a expressão *Vif*, enquanto Voormolen optou por uma indicação de andamento mais rápida: *Très vite*, a mesma utilizada na *Gigue*. Com intuito de facilitar a observação das estruturas, suas semelhanças e contrastes, assim como análise dos pontos de destaque para esta pesquisa, decidimos seccionar a peça em seções maiores e menores. Quando a seção, seja ela maior ou menor, é repetida de forma literal ou sem maiores alterações, optamos pelo uso do apóstrofo, como na seção A’; já para as estruturas que apresentam mudanças mais significativas, exceto pela seção ‘a’, que será discutida abaixo, optamos pela diferenciação por meio da numeração, como no caso da seção A<sup>1</sup>.

**Quadro 09:** Seções da *Toccatina*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.

<b>Seções maiores</b>	<b>A</b>	<b>A’</b>	<b>B</b>	<b>A<sup>1</sup></b>	<b>B’</b>	<b>C</b>	<b>D</b>
<b>Seções menores</b>	a-b-c-a <sup>1</sup>	a-b-c-d	e-f-g	a <sup>1</sup> -b <sup>1</sup> -d’	e-f-g	h-i	j-k

<b>Compassos das seções maiores</b>	c.1-7	c.8-15	c.16-25	c.26-31	c.32-41	c.42-49	c.50-54
<b>Compassos das seções menores</b>	c.1-2;3-4;5-6;7	c.8-9;10-11;12-13;14-15	c.16-19;20-21;22-25	c.26-27;28-29;30-31	c.32-35;36-37;38-41	c.42-45;46-49	c.50-51;52-54

Os dois primeiros compassos da seção A, que constituem a seção menor ‘a’ (c.1-2), apresentam algumas das figurações melódicas que permeiam grande parte da *Toccatina*. Nota-se, no primeiro compasso da peça (c.1), após o ataque de quinta justa no primeiro tempo – assim como ocorre na *Sicilienne* – o caminho melódico, em semicolcheias, em âmbito de quarta justa ascendente, no primeiro tempo, e descendente, no segundo: uma escala fragmentada de Lá menor, indo da sétima até a terça e voltando (Sol-Lá-Si; Dó-Si-Lá-Sol). Voormolen, assim como na *Gigue*, usa, na mão esquerda, a ligadura que leva a pausa (*laissez vibrer*), talvez indicando um efeito de pedal ou para que deixe o som reverberar mais. No terceiro e no quarto tempo (c.1), é apresentada uma sequência melódica composta por salto de terça ascendente seguido por uma segunda descendente, assim por diante. Chama a atenção a articulação de duas em duas notas, ‘pareada’, articulação comum na música francesa dos séculos XVII e XVIII. No segundo compasso (c.2), a mão direita faz uma sequência melódica semelhante, transposta uma quinta acima. A mão esquerda realiza uma escala descendente em colcheias, cujas quatro primeiras notas são as mesmas da mão direita no segundo tempo do primeiro compasso, mas agora com o ritmo dobrado. Interessante notar que esse procedimento contrapontístico, aumentação, é encontrado em algumas fugas antigas. Chama a atenção também a passagem pelas notas Fá# e Dó# e a variação, também no terceiro e quarto tempos, da sequência com saltos, no soprano, do primeiro compasso. Desta vez, com outra configuração: sobe-se uma quarta justa e, em seguida, uma segunda maior; depois desce uma quarta justa, e então sobe uma segunda – maior, menor e maior – e desce uma quarta justa mais duas vezes. Nota-se também as duas possibilidades de compasso: 4/4 e 2/2.



**Figura 68:** Seção menor ‘a’, da seção A. *Toccatina*, c.1-2.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.10.

Na seção menor ‘b’ (c.3-4), chama a atenção o *laissez vibrer*, as mesmas ligaduras direcionadas para a pausa presentes na *Gigue* e no primeiro compasso da *Toccatina*, todas no acompanhamento, na mão esquerda. Percebe-se que, na mão direita, é utilizada a figuração escalar dos dois primeiros tempos do primeiro compasso. Nos tempos pares de cada um dos dois compassos (c.3-4), a mão esquerda deve saltar e tocar uma nota uma segunda acima da nota tocada pela mão direita. Essa técnica, chamada de ‘cruzamento de mãos’, é, segundo Khadavi (1983, p.53), característica da música para cravo de D. Scarlatti, e “permite que uma mão execute um amplo salto para o lado oposto do teclado, enquanto a outra mão fica estacionária”<sup>138</sup>. Essa técnica não deve ser confundida com a *Pièces croisée*, assim intitulada por F. Couperin (ARRUDA, 2017, p.57), que trata da utilização de ambos manuais de forma independente, fazendo com que uma mão não cruze com a outra, mas toque no mesmo registro, mas com um teclado e jogo de cordas diferente. A intenção do cruzamento de mão fica claro com a indicação de uso da mão esquerda, ‘*m. g.*’, do francês *main gauche*. No primeiro compasso de ‘b’ (c.3), no primeiro e segundo tempos, têm-se, como resultado harmônico, Fá maior com sexta e sétima maiores, em segunda inversão; no terceiro e quarto tempos, a harmonia de Ré menor com sétima menor e sexta maior. No compasso seguinte (c.4), harmonias mais distantes entre si: nos dois primeiros tempos, de Ré maior com a sétima menor no baixo; e nos dois tempos seguintes, em segunda inversão, Lá bemol maior com sétima menor, nona maior e décima primeira aumentada, sugerindo, nos dois últimos tempos de ‘b’, uma escala de tons inteiros.

<sup>138</sup> [...] allows one hand to execute a huge jump in pitch to the opposite end of the keyboard, while the other hand is stationary.





**Figura 69:** Seção menor 'b', da seção A. *Toccatina*, c.3-4.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.10.

A seção menor 'c' (c.5-6) tem, por sua vez, seu material melódico inicial retirado dos dois últimos tempos dos dois primeiros compassos da peça, das figurações sequencias que utilizam saltos. Nos dois primeiros tempos (c.5), no soprano, percebe-se uma variação, inicialmente invertida, dos dois últimos tempos do primeiro compasso. Nos dois últimos tempos (c.5), uma variação invertida e sequenciada de outra forma, do último tempo do segundo compasso, com o adensamento da textura a partir da entrada de uma voz contralto. Na mão esquerda, no mesmo compasso (c.5), uma variação da escala descendente do segundo compasso. Nota-se, desde o início do compasso, uma terça maior agregada, exceto a terça menor no contratempo do terceiro tempo. Nota-se, no primeiro tempo, a primeira utilização de uma textura a quatro vozes na *Toccatina*. Nos dois primeiros tempos, chama a atenção o cromatismo descendente nas terças; nos dois últimos, a movimentação contrária entre as duas mãos e a quebra do movimento por graus conjuntos na mão esquerda, seguindo o salto contrário na mão esquerda. No segundo compasso (c.6), destaca-se, nos dois primeiros tempos, a chegada em Mi suspenso, com quarta, com uma figuração que parece aliar o salto de quartas do final do segundo compasso, com o movimento de graus conjuntos, invertido, do primeiro tempo do mesmo compasso (c.2). Nos dois últimos tempos, um arpejo por terças descendentes, primeiro na mão direita, no tempo seguinte na mão esquerda, formando primeiro uma harmonia de Fá com sétima menor, e, depois, Lá menor com sétima menor e quinta diminuta. Chama a atenção a relação entre as mãos durante a realização dos arpejos: a mão direita cruza a nota mais aguda da mão esquerda, que começa no tempo seguinte.



**Figura 70:** Seção menor ‘c’, da seção A. *Toccatina*, c.5-6.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.10.

O compasso 7, que aqui chamamos de ‘a<sup>t</sup> – t’ de transição – serve como uma “casa um” para reexpor o A. Essa reexposição, aqui denominada de A’, é praticamente literal, mudando apenas os compassos da “casa dois” (c.14-15) e algumas poucas indicações de ligadura. Curioso que, pela primeira vez em todos movimentos da *Suite de Clavecin*, é apresentada uma seção com 7 compassos, e não com 8, como foi o comum nas peças anteriores. Nota-se que, em A’, a seção ‘a<sup>t</sup>’, que em A tem um compasso, tem dois compassos (seção ‘d’), o que cria uma interessante assimetria entre as seções A e A’. Optamos por chamar a seção ‘a<sup>t</sup>’ de ‘a’ devido ao seu material melódico, derivado da seção ‘a’. Destaca-se o uso da tercina de semicolcheia e o fato do compasso ser na harmonia do quinto grau menor, com a frase melódica transposta uma quarta acima.



**Figura 71:** Seção menor ‘a<sup>t</sup>’, da seção A. *Toccatina*, c.7.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.10.

Como mencionado, fora os dois compassos (c.14-15) que substituem o compasso 7 ('a'), na seção A', as únicas diferenças de A' em relação à seção A se encontram nas ligaduras. Enquanto na seção A' os dois primeiros compassos (c.8-9) estão ligados em uma única ligadura de frase, em A (c.1-2), as ligaduras de frase se dão de compasso em compasso. Nota-se a ausência da ligadura de articulação de duas em duas notas no terceiro tempo do compasso 8. Como não parece fazer sentido essa ausência de ligadura – ela é recomeçada apenas no tempo seguinte, sendo que a figuração dos dois tempos é a mesma – assim como algumas outras mudanças que serão assinaladas no decorrer do texto, cabe observar com olhar crítico o papel e a função dessas ligaduras. Já no compasso 13, não existe a ligadura de dois em dois tempos, como ocorre na primeira exposição (c.6). A seção 'd' (c.14-15), que seria correspondente a uma “casa dois”, funciona como uma transição para a seção B. É iniciada, no compasso 14, na região da dominante, mas logo, com o baixo em ostinato variando uma segunda menor (Si-Dó), desempenha um papel de dominante da dominante. Vale ressaltar a polirritmia entre as duas mãos: A mão direita primeiro usa grupos de quinta justa descendente mais quarta justa descendente e depois inverte. Chama atenção a harmonia de Si maior com sétima menor no contratempo do último tempo do compasso. No compasso seguinte (c.15), iniciado com um acorde de Mi menor com ligadura que levam a pausas, *laissez vibrer*, pela primeira vez também na mão direita, nota-se que o *moto perpetuo* vai para a mão direita. No último tempo, a segunda menor repetida dá lugar a um cromatismo ascendente que leva à melodia da próxima seção, que surge a partir desse ostinato de segunda menor, que, por sua vez lembra – e de certa forma é – um trinado métrico. A seção d' exerce a mesma função de transição para a seção B' que a seção d exerce. A única diferença entre elas é o complemento da díade (Mi-Si), no primeiro tempo da seção, na mão direita, formando o acorde dominante de Mi maior. Em d', percebe-se a indicação de acento nas duas mãos, o que não ocorre em 'd'.



**Figura 72:** Seções menores ‘d’ e ‘d’<sup>1</sup>, das seções A’ e A<sup>2</sup>. *Toccata*, c.14-15; c.30-31.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11.

A seção B (c.16-25) é iniciada em ‘e’ (c.16-19) com dois grupos de dois compassos. O segundo grupo é uma variação do primeiro, modulada uma segunda maior acima. No primeiro grupo (c.16-17), chama a atenção o pedal, no baixo, na nota Sol<sup>2</sup>, articulada a cada compasso, em semibreves. Assim como no primeiro compasso da seção ‘c’ (c.5), derivado do baixo do segundo compasso de ‘a’ (c.2), percebe-se uma seqüência paralela de terças na mão esquerda, repetida pelos dois compassos de ‘e’ (c.16-17), mas, dessa vez, em sentido ascendente e fazendo uso de terças menores, não maiores, como em ‘c’. Na mão direita, uma melodia derivada da alternância entre segundas menores encontrada na seção menor anterior, ‘d’, porém desenvolvida: alterna-se segunda menor e segunda maior durante os três primeiros tempos de cada compasso (Lá-Si<sup>b</sup>-Lá-Si). No último tempo de cada, uma escala fragmentada descendente (Ré-Dó-Si-Lá), assim como utilizado no segundo tempo dos dois primeiros compassos da peça, em ‘a’ (c.1-2). Os dois compassos seguintes (c.18-19) seguem as mesmas configurações gerais do compasso anterior, mas começando, no soprano, uma segunda maior acima, e, nas outras vezes, uma segunda menor acima, na mão esquerda. Nota-se a ausência da nota pedal: o baixo acompanha o movimento ascendente das terças paralelas, a uma distância de quinta diminuta ou de quarta aumentada do contralto (c.18). Enquanto nos dois compassos anteriores, no soprano, a ordem era segunda menor e segunda maior, formando a melodia; nos compassos seguintes, a ordem é segunda maior seguida de segunda menor (Si-Dó<sup>#</sup>-Si-Dó). Chama a atenção também as mudanças, na mão esquerda, no último compasso de ‘e’ (c.19). Enquanto no compasso 18 os acordes são tríades diminutas, no compasso 19,

existe uma movimentação cromática em colcheias, no terceiro tempo, que leva a uma configuração diferente no último tempo, com Lá natural, e não bemol, resultando em um acorde com uma terça maior entre o Fá e o Lá: pode-se pensar que é um meio diminuto, quinto grau de Mi, dominante da tonalidade principal, de forma semelhante à empregada por Debussy, no início do *Prélude 4*, do *Livre 1* (1909-1910). Vale ressaltar que, exceto pelo uso do *staccato*, as outras marcas de expressão como ligadura, *crescendo* e *diminuendo* são as mesmas pelos quatro compassos de ‘e’ (c.16-19).



**Figura 73:** Seção menor ‘e’, da seção B’. *Toccata*, c.16-19.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11.

A seção ‘f’, de B, é constituída por dois compassos (c.20-21). Destaca-se que, em contraste à seção anterior (‘e’), a melodia está no baixo e a mão direita toca acordes em *staccato*. A seção começa com um acorde de quinta (Mi-Si), na região do quinto grau menor (c.20). Nesse compasso, percebe-se o uso da figuração escalar advinda dos dois primeiros tempos do segundo compasso. A figuração do segundo tempo, a escala descendente fragmentada de quarta justa, é repetida no terceiro tempo (c.20), formando uma escala de Mi menor eólio descendente. Na mão direita, chama a atenção os acordes de diferentes configurações, estruturados por relações intervalares de quintas, quartas e terças. Nota-se o uso de algumas notas cromáticas, como a ida do Fá# para Fá natural, do terceiro para o quarto tempo; do Si para Si bemol e do Fá para Mi, no quarto tempo.

Também no quarto tempo, destaca-se, na mão direita, a articulação em semicolcheias, intensificando o fluxo descendente de acordes. O compasso seguinte de ‘f’ (c.21) é iniciado na dominante do quinto grau, em Si. Percebe-se, na construção da melodia, no baixo, uma variação, de dois mais dois tempos, também semelhante às figuras do segundo compasso (c.2). Chama a atenção, a partir do segundo tempo (c.21), as diferentes relações de dissonância formadas pela interação da melodia na mão esquerda com os acordes, na mão direita: acordes menores com a sétima maior no baixo, acorde em segunda inversão e acordes menores com sétima. Na mão direita, especificamente, ressalta-se o desenho melódico descendente nos dois primeiros tempos e ascendentes nos dois últimos, e a redução do número de vozes de três para duas, apenas no segundo tempo. Sobre a relação dessa seção menor (‘f’) à estruturação mais geral da seção B, é interessante salientar que, enquanto ‘e’ e ‘g’, as outras seções constituintes de B, tem 4 compassos cada, a seção ‘f’ tem 2 compassos, o que faz com que B tenha um total de 10 compassos, evidenciando, mais uma vez, a forma mais livre da *Toccatina*, mais distanciada das estruturas regulares comuns à música de dança.

B; f (20-21)

*f marc.*

**Figura 74:** Seção menor ‘f’, da seção B’. *Toccatina*, c.20-21.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11.

A seção ‘g’ (c.22-25) é, assim como em ‘e’, composta por dois conjuntos de dois compassos. Mas, diferentemente de ‘e’, os dois últimos compassos são, praticamente, uma reexposição dos dois primeiros uma oitava abaixo. Na mão direita, durante os quatro compassos da seção, Voormolen faz uso de uma construção cordal composta por fundamental, quinta e tônica, que, junto às duas vozes na outra mão, faz com que a textura seja mais densa nessa seção. Já na mão esquerda, no primeiro e terceiro compassos (c.22 e 24), o soprano faz uma melodia longa, acompanhando as vozes da mão esquerda –

semínima pontuada e colcheia, duas vezes por compasso –, e o contralto faz uma figuração de acompanhamento, em semicolcheias, alternando entre a quinta e a terça dos acordes, durante todos quatro compassos. O soprano, no segundo e quarto compassos (c.23 e 25), movimenta-se junto às vozes da mão esquerda, em bloco. No primeiro compasso de cada grupo (c.22 e 24), a harmonia é Fá sustenido menor nas notas em semínimas pontuadas, e Mi menor, nas notas em colcheias. No segundo compasso do primeiro grupo (c.23), a harmonia desce paralelamente a cada tempo: Fá sustenido menor, Mi menor, Dó sustenido menor e Si bemol maior. O segundo compasso do último grupo (c.25) tem seus dois primeiros tempos iguais aos do compasso 23, mas os próximos dois são alterados: Dó maior com sétima menor no terceiro tempo e Si bemol maior com sétima menor no quarto. Verifica-se também, uma mudança de marcações de expressão entre o compasso 23 e o 25: no compasso 23, cada um dos quatro tempos é marcado como *staccato*; no compasso 25, os dois primeiros tempos são indicados como *staccato*, enquanto os dois últimos são marcados com um acento em ambas as mãos. Também no terceiro e quarto tempos (c.25), as notas dos acordes possuem as características ligaduras que levam a pausas (*laissez vibrer*), que também aparecem na *Gigue* e na seção ‘A’ da *Toccatina*. Esse é o único compasso da seção ‘g’ que tem uma indicação de *diminuendo*. Outra diferença entre os dois grupos de ‘g’ (c.22-23; c.24-25), além do óbvio contraste de oitavas, é que, no primeiro compasso do primeiro grupo (c.22), todas as notas, exceto às do contralto, são marcadas com um acento, o que não ocorre no primeiro compasso do segundo grupo (c.24). O primeiro grupo é marcado com a indicação de dinâmica ‘*f*’, e o segundo com a indicação ‘*mf*’. Vale ressaltar que na peça *Sonatine*, de Ravel, escrita para piano entre os anos de 1903 e 1905, encontra-se no primeiro movimento (*Modéré*) uma figuração de acompanhamento semelhante a encontrada na seção ‘g’, exposta a seguir. Apesar da figuração ser escrita com subdivisão em fusas, no caso da *Sonatine*, e não em semicolcheias, como no caso da *Toccatina*, destaca-se que em ambas as peças essa figuração se encontra no contralto e consta de terças alternadas.



**Figura 75:** Seção menor 'g', da seção B'. *Toccatina*, c.22-25.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11.

A seção de reexposição, A<sup>1</sup> (c.26-31), apresenta, de forma reduzida, algumas das seções menores de A. Porém, diferentemente da reexposição A', todas as seções menores, fora a 'd', supracitada, apresentam algumas mudanças mais evidentes. A seção 'a<sup>1</sup>' apresenta, em cada um dos seus dois compassos (c.26-27), variações do primeiro compasso da peça (c.1). O 'b<sup>1</sup>' (c.28-29) não tem relação direta com o 'b' (c.3-4) do A, mas parece uma variação distante do segundo compasso de 'a' (c.2). No primeiro compasso (c.26) da seção, nota-se, na mão esquerda, o uso de três notas no acorde inicial da tônica, e não duas, como em 'a' (c.1). Esse acorde com a terça omitida, uma oitava abaixo do que ocorre em 'a', e a melodia, na mão direita, tem as últimas duas semicolcheias alteradas, incorporando o intervalo de quarta justa (Ré-Fá# vira Sol-Ré). O compasso seguinte (c.27) se assemelha ao anterior, mas com algumas notas modificadas. Na mão esquerda, no começo do compasso, a sexta menor Lá-Fá, sugerindo uma ida ao sexto grau da tonalidade principal. Nota-se que a melodia ocorre uma quarta acima em relação ao primeiro compasso. As figurações do primeiro, terceiro e quarto tempos também são alteradas. Já em 'b<sup>1</sup>' (c.28-29), tem-se uma nota pedal no grave, na tônica (Lá<sup>1</sup>). O tenor possui um contorno melódico que, no início, é uma variação invertida do baixo do segundo compasso (c.2). Nota-se a sequência melódica, com



sentido descendente, no soprano, que se intensifica do compasso 28 até o 29. A figuração de dois em dois tempos (c.28) é liquidada, sendo eleita a figuração do segundo tempo, para ser repetida pelos próximos dois tempos, no compasso seguinte (c.29). Nota-se também, no compasso 29, uma intensificação do uso do cromatismo, e o registro grave nos dois últimos tempos. A seção A<sup>1</sup> tem 6 compassos, enquanto a A tem 7 e a A' tem 8, o que não ocorre com a seção B, que é reexposta em B', que tem a mesma extensão. A “casa 2” da seção A, a seção menor ‘d’ é aqui utilizada de novo, apenas com o acréscimo das duas notas na mão direita, no primeiro tempo, como já discutido.

The image displays two systems of musical notation. The first system, titled 'A<sup>1</sup>; a<sup>1</sup> (c.26-27)', features a treble clef and a 'loco' marking. It shows a melodic line in the right hand with dynamics 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The second system, titled 'A<sup>1</sup>; b<sup>1</sup> (c.28-29)', shows both treble and bass clefs, with intricate rhythmic patterns and chromaticism in both hands.

**Figura 76:** Seções menores ‘a<sup>1</sup>’ e ‘b<sup>1</sup>’, da seção A<sup>1</sup>. *Toccata*, c.26-29.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11-12.

A seção B' (c.32-41) recapitula a seção B de forma literal, apenas com algumas alterações nas marcações e indicações de expressão. Algumas das alterações parecem demonstrar que, pelo menos em algumas delas – ou talvez na grande maioria –, a falta de unidade entre as indicações, entre as seções e suas reexposições são frutos de uma edição e revisão desatentas. Na seção ‘e’ (32-35), de B', é indicado, nos dois primeiros compassos, *staccato* para as terças nos tenores, o que não ocorre na seção ‘e’ (c.16-17), de B. Enquanto, no primeiro compasso de ‘f’ (c.20) a mão esquerda é escrita na clave de sol, em ‘f’ (c.36), de B', foi escrito na clave de fá. Essa mudança não parece fazer sentido, o que possivelmente aponta para um descuido do editor. Em ‘g’ (c.38-41), exceto no primeiro compasso (c.38) e a mão esquerda no compasso seguinte (c.39), em todos os outros faltam as indicações dadas na seção ‘g’ (c.22-25), de B. Nota-se, também, que o

terceiro compasso de 'g' (c.40) ganhou, em B', um sinal de *diminuendo*. Já as dinâmicas são as mesmas, em ambas as seções.

A seção C, com suas duas seções menores ('h' e 'i'), é a penúltima seção da *Toccatina*. Dado o arpejo rápido, na mão direita, em 'h' (c.42-45), e pelo baixo melodioso em colcheias, contrasta com tudo aquilo que foi exposto em B'. Nota-se que os arpejos, em fusas, partem da terça para a quinta, sétima, oitava, alcançando a nona, no contratempo, para então fazer o caminho melódico regresso, descendente. Percebe-se que os dois primeiros compassos de 'h' (c.42-43) se repetem transpostos uma sétima maior acima, tirando os últimos dois tempos do (c.45), que são transpostos a uma oitava acima. O primeiro de cada grupo de dois compassos (c.42 e 44) possui um ritmo harmônico de uma harmonia por compasso, enquanto o segundo compasso de cada grupo (c.43 e 45) possui duas harmonias por compasso. Nos dois primeiros compassos de 'h' (c.42-43), nota-se a modulação súbita para a medianta, de Lá bemol com sétima menor (c.42) para Dó maior com sétima menor (c.43), nos dois primeiros tempos, e Mi bemol maior, nos dois últimos tempos. Na mão esquerda, vale ressaltar o arpejo para o  $Láb^{-1}$  no primeiro tempo (c.42), a nota de passagem no segundo tempo, e o arpejo, no terceiro e quarto tempos, que é sequenciado e repetido modulado duas vezes no próximo compasso. O mesmo procedimento é replicado nos dois compassos seguinte (c.44-45), mas começando de Sol maior (c.44), uma terça maior acima do último acorde, e indo para Si maior e Mi bemol maior (c.45), enarmônico de Ré sustenido maior.

C; h (c.42-45)

*p molto cresc. jusqu'a la fin.*

**Figura 77:** Seção menor 'h', da seção C. *Toccatina*, c.42-45.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.12-13.

A seção 'i' (c.46-49) parece desempenhar uma função de ponto culminante da peça, logo antes da finalização, na seção D (c.50-54). Tem seus quatro compassos escritos em septina: as três primeiras semicolcheias são em sentido ascendente, tocadas pela mão esquerda; as quatro últimas são em sentido descendente, exceto no arpejo do último tempo do último compasso de 'i' (c.49). A harmonia, nos três primeiros compassos (c.46-48), orbita em torno da nota Sol, já no último (c.49), em torno de Dó, dominante da próxima seção (D), cujo início é na tonalidade de Fá maior. Os dois primeiros compassos da seção 'i' (c.46-47) se encontram na harmonia de Sol menor com sétima. Nota-se que, apenas no segundo tempo do compasso 47, a sétima, Fá, comum aos outros tempos dos dois compassos, é substituída pela nona de Sol, Lá, na última semicolcheia da septina, na mão direita. No compasso 48, a harmonia se direciona de Sol maior para Sol menor com quinta diminuta e sétima menor, com a alteração da quinta, de Ré para Ré bemol. No compasso 49, o acorde de Dó dominante arpejado, descrito acima, é apresentado suspenso, com sétima menor, nona maior e quarta justa, antes da mudança na figuração, no quarto tempo, quando a quarta é resolvida na terça, Mi, preparando para a cadência na seção seguinte.



**Figura 78:** Seção menor 'i', da seção C. *Toccata*, c.46-49.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.13.

A seção D desempenha uma função de *coda*, finalizando a *Toccata*. É estruturada em duas seções menores, 'j' (c.50-51) e 'k' (52-54), que juntas totalizam 5

compassos: mais uma – e a última – estruturação de compassos pouco usual da peça. Chama a atenção, no primeiro compasso de ‘j’ (c.50), a indicação *Augmentez (mais bien rythmé)*, que pode ser traduzida como “aumentar (porém bem ritmado)”. Indica que o valor das notas deve ser aumentado em duração, o que indica que toda a seção D deve ser executada em um andamento mais lento que o primeiro, indicado como *Très vite*. Vale ressaltar, sobre ‘j’: o início em Fá maior, em tempo forte, consequência da cadência preparada no compasso anterior (c.49); a mistura das terças e quartas – advindas inicialmente dos terceiros e quartos tempos dos compassos 1 e 2 – com o material cromático, inicialmente apontado no compasso 5 (em ‘c’), concomitante com as quintas paralelas na mão esquerda, da mesma forma como foi apontado em alguns pontos cadenciais da *Ouverture*. Nesse sentido, mais uma vez, como nos últimos dois compassos da *Ouverture*, é apresentado uma síntese dos materiais que associam a peça a uma estética mais moderna. Nota-se não apenas o uso das quintas paralelas, mas também da oitava paralela entre baixo e soprano.



**Figura 79:** Seção menor ‘j’, da seção D. *Toccatina*, c.50-51.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.13.

Nos três últimos compassos da peça, em ‘k’ (c.52-54), destaca-se uma espécie de *codetta*. No compasso 52, tem-se uma estrutura de dois mais dois tempos, no qual a figuração dos dois primeiros tempos é repetida uma oitava acima nos dois tempos seguintes. Nos tempos 1 e 3, um bloco de acorde, de Lá maior, com construção similar aos blocos encontrados em ‘g’ (c.38-41), mas com o contralto começando na terça, e não na quinta. Destaca-se, mais uma vez, o uso do *laissez vibrer*. Nos tempos 2 e 4, encontra-se a figuração dissonante, o acorde do sétimo grau abaixado e menor, que, em progressão reiterada para o quinto grau, ajuda a dar o caráter de *codetta* a esse trecho. Chama a atenção as segundas menores em relação à nota do baixo na segunda e quarta semicolcheias de cada figuração. Essa figuração que apareceu duas vezes no compasso

52 aparece quatro vezes, ocupando todos os tempos do compasso 53. Dessa vez, os dois primeiros tempos são repetidos uma oitava abaixo, mas, no último tempo do compasso, a última semicolcheia é alterada, deixando de ser uma segunda menor e passando a ser uma segunda maior, configurando, assim, um acorde de Mi maior, com a sétima menor no baixo. O último acorde da peça, no compasso 54, em Lá maior, apresenta a mesma terça de picardia, que dá um sentido de antiguidade à *Suite de Clavecin*, também encontrado no fim da *Ouverture* e da *Sicilienne*. Vale ressaltar, outra vez, a utilização do *laissez vibrer*.



**Figura 80:** Seção menor 'k', da seção D. *Toccata*, c.52-54.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.13.

Para encerrar a sua *Suite de Clavecin*, de orientação predominantemente francesa, Voormolen escolheu um gênero mais associado à Itália e, pensando especificamente no caso das *toccatinas*, um subgênero inexistente nos séculos XVII e XVIII. Da mesma forma que nas primeiras *toccatas* francesas para piano do começo do século XX, seguindo uma tradição de *toccatas* advindo do século XIX, no mesmo sentido do exemplo de Schumann quanto do de Marie Widor, a *Toccata* da *Suite de Clavecin* apresenta um *moto perpetuo* de semicolcheias, que é apenas um dos diferentes elementos encontrados nas *toccatas* do século XVIII, como as de J. S. Bach e Buxtehude. Apesar dessas discrepâncias apontadas, a *Toccata* retém alguns dos elementos gerais esperados do gênero. Dentre os movimentos da *Suite de Clavecin*, a *Toccata* é o mais técnico e virtuosístico, demandando um nível elevado de habilidade manual. Os materiais melódicos, em essência, lembram aqueles das *toccatas* do passado. Faz uso dos recursos típicos de uma música para teclas: o largo uso de escalas e arpejos. A forma é livre (A-A'-B-A<sup>1</sup>-B'-C-D), com estruturas ternárias dentro das seções principais (A: a-b-c; B: e-f-g) e números irregulares de compassos entre as seções. Faz uso de seções contrastantes,

com mudança de andamento na última seção. Chama a atenção a reutilização e as variações das figurações iniciais: assemelha-se ao tratamento contrapontístico utilizado por compositores como J. S. Bach, como, por exemplo, em sua Invenção 1, em Dó maior (BWV 772). Voormolen parece sintetizar elementos de diferentes épocas: uma ideia geral do gênero, vinda dos séculos XVII e XVIII; o legado romântico dos grandes *finales* e do gênero da *Toccatina*; e a linguagem de seus contemporâneos franceses, com suas harmonias e melodias cromáticas, estendidas, paralelas e, por vezes, mais ou menos dissonantes. Ao incluir a *Toccatina* enquanto última peça, Voormolen mostra, mais uma vez, a ampla capacidade de renovação e adaptação do gênero da *suite* que, por sua vez, continua sendo associada a uma consciência histórica, regional e cosmopolita.

## 5 ADAPTAÇÃO DA *SUITE DE CLAVECIN*

Este capítulo pretende apresentar propostas de adaptação e interpretação para a realização ao cravo da *Suite de Clavecin*, de Alex. Voormolen, originalmente escrita para piano. Propõe-se a discutir, sugerir, comentar e prover *insights* que esperamos que sejam úteis não apenas para pessoas que queiram realizar essa peça específica em um cravo de cópia histórica, mas para cravistas, pianistas que, em geral, estejam lidando com a adaptação de peças pianísticas para o cravo, e para compositores e arranjadores interessados em ampliar o seu entendimento sobre a linguagem do instrumento, assim como suas peculiaridades, possibilidades e limitações.

Tendo como base, por um lado, o referencial teórico apresentado nos primeiros capítulos e, por outro, a experiência prática deste pesquisador, testando e experimentando a *Suite de Clavecin* em um cravo, serão discutidas as possibilidades de adaptação dos elementos pianísticos, como: as ligaduras de frases; marcações de dinâmica, como *crescendo* e *diminuendo*; o uso dos pedais, quando requisitados; textura pianística e agógica. Também serão pensados e discutidos o papel dos elementos cravísticos na adaptação, como articulação e registração, assim como outros elementos julgados pertinentes. Procuraremos articular outros tópicos discutidos nesta dissertação ao da adaptação. Esperamos, com este capítulo, a partir da adaptação da *Suite de Clavecin* para cravo de cópia histórica, chegar a uma maior compreensão do que seria, em contraposição a uma linguagem pianística, uma linguagem cravística.

### 5.1 *OVERTURE*

#### 5.1.1 LIGADURAS E ARTICULAÇÃO

Os dois primeiros compassos da *Overture* da *Suite de Clavecin* apresentam algumas das principais questões relativas à adaptação dessa peça ao cravo e, como toda a peça é estruturada em semifrases de dois em dois compassos, serve como um esquema que se aplica, em maior ou menor grau, a todas as outras seções. A começar pelo uso das ligaduras, nota-se, durante toda a peça, uma ligadura longa de dois em dois compassos – típica da escrita pianística – que aponta para as estruturas de dois compassos, essas que já são auto evidentes por si mesmas. Existem também, para as duas mãos, indicações de

ligaduras “internas” que parecem mais cravísticas do que as primeiras, que chamaremos de ‘ligaduras externas’. Haynes (2007, p.53), assim como Harnoncourt (1988, p.50), relembra que, a partir da era romântica – em oposição à música composta por gestos e regida pela hierarquia dos tempos (*beat hierarchy*)<sup>139</sup>, característica dos séculos XVII e XVIII (HAYNES, 2007, p.186) –, tornou-se comum as frases de longas linhas melódicas (*long-line phrase*) em *legato*, o que virou uma das marcas do estilo romântico de interpretação<sup>140</sup>. Enquanto o piano é um instrumento adequado às longas linhas melódicas românticas – não que seja esse o caso na *Ouverture* ou em alguma das outras peças da *Suite de Clavecin* –, o cravo é um instrumento no qual uma articulação detalhada é primordial, uma vez que – diferentemente do piano, com suas possibilidades de gradação de dinâmica e com um som que não tem um decaimento tão rápido – a articulação é um dos principais recursos responsável pelos acentos, fraseados e expressividade de forma geral. Nesse sentido, pode-se dizer que a linguagem do cravo se baseia na duração dos sons, e não na variedade de timbre ou dinâmica (KHADAVI, 1983, p.15; ALBUQUERQUE, 2008, p.56). Albuquerque, na citação seguinte, sintetiza a importância da articulação quando se toca ao cravo:

A articulação é um dos quesitos aos quais os autores atuais dão maior ênfase e importância no aprendizado do cravo. Esta preocupação não é exagerada. É fundamentalmente através do domínio da articulação que podemos criar efeitos musicais expressivos, relacionados a fraseado, tempo, ou dinâmica. Ela deve ser empregada devido à característica que mais diferencia este instrumento do piano, e provavelmente é motivo de grande dificuldade para os pianistas: o controle dinâmico não se dá predominantemente pela intensidade da força com que a tecla é atacada. Assim sendo, o significado de uma frase musical, bem como a nuance e expressividade que se deseja dar a uma peça executada ao cravo partem de uma combinação consciente e refinada dos diversos graus de separação e ligação entre as notas, bem como da soma entre som e silêncio na composição de seu valor total. (ALBUQUERQUE, 2008, p.56)

Considerando a importância da articulação para a execução ao cravo, percebe-se que mesmo as ligaduras internas se mostram, por vezes, insuficientes e, até mesmo, pode-

---

<sup>139</sup> Haynes (2007, p.13) e Harnoncourt (1988, p.50) notam que a hierarquia de tempos é a diferença de acentuação, nos tempos dos compassos, entre as notas “boas” e “ruins”, “fortes” e “fracas”. Em um compasso de 4/4, tem-se que o primeiro tempo é o mais acentuado, seguido pelo terceiro, então pelo segundo e, por fim, pelo quarto tempo, o menos acentuado.

<sup>140</sup> Segundo Haynes (2007, p.27) o estilo romântico de interpretação, muito associado ao século XIX e começo do século XX, era padrão na interpretação das músicas dos séculos XVII e XVIII até meados dos anos de 1930.



se arguir, pouco embasadas ou efetivas no cravo. Dada a complexidade, nuance e sutileza do tema, não cabe aqui, assim como não seria possível, nem útil – uma vez que não consideramos que vai existir uma articulação única e verdadeira à peça – dar conta de todas as possíveis articulações. Mas parece ser útil apontar a necessidade de expor a questão e indicar sua importância. Para os primeiros compassos da peça, por exemplo, pode-se pensar a relevância da articulação para valorizar a apojatura, no soprano, no terceiro tempo (c.1), o que parece ser sugerido pela ligadura interna, que destaca a nota Mi, do contratempo do segundo tempo, da mesma nota no terceiro tempo. Existe também a possibilidade de articular o tenor, que tem a mesma apojatura, no mesmo tempo. Nesse caso, por mais sutil que seja a articulação, nota-se a aparente insuficiência das ligaduras escritas.



**Figura 81:** *Overture*, c.1-2.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.3.

A articulação também se mostra muito importante para evidenciar os grupos de dois em dois compassos, conforme indicado pela estrutura da composição e pela ligadura longa, externa. Nessa perspectiva, deve-se pensar em uma articulação mais sutil entre os compassos do mesmo conjunto de dois compassos, como do primeiro para o segundo compasso; e outra, mais evidente, que mostre que começou um novo conjunto de dois compassos, como do segundo para o terceiro compasso, o que vai no sentido do exposto, a respeito da articulação e fraseado, por Zumpano (2013, p.129), de que ambos devem ser utilizados para “proporcionar clareza à execução [...] de forma análoga à declamação na linguagem falada”. No segundo compasso (c.2), nota-se diferentes ligaduras internas,

uma para a mão esquerda e outra para a direita, o que não parece fazer muito sentido em uma interpretação cravística: por que articular somente a mão esquerda no segundo tempo, ou por que ligar somente a mão direita? A articulação da mão esquerda com os dois tempos ligados pode sugerir um *diminuendo*, o que parece fazer mais sentido no contexto, assim como ocorre em outros trechos da peça, como no compasso 4. Essa questão, tão importante para o universo do cravo, já era discutida por tratadistas do século XVIII, como F. Couperin, no *L'art de toucher le clavecin*, e C. P. E. Bach, no *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

### 5.1.2 ORNAMENTO E ARPEJO

Ainda no primeiro compasso, outras questões pertinentes a toda peça são suscitadas, quando pensamos na adaptação da peça para cravo. Partindo do discutido no tópico “A *Ouverture* de Voormolen”, optamos por realizar o ornamento inicial, um grupeto de três notas, como uma anacruse: pensamos que não deve ser executado tão rápido, uma vez que deve seguir o caráter indicado pela marcação *Grave et noble*, mas também não tão lento a ponto de soar como semicolcheias, tendo como base o andamento da peça. Podemos argumentar que o começo anacrústico é característico de muitas peças de *suites*, como a *allemande* e a *courante*, sendo recorrente no repertório dos séculos XVII e XVIII. Med (1996, p.313), a respeito da execução antecipada dos grupetos, afirma que “na música moderna é bastante frequente esta execução”. Não temos como ter certeza da intenção de Voormolen. No piano, é possível fazer o acorde inicial em dinâmica *p*, sem arpejo, tal como está escrito, e com o ornamento no tempo, e não antecipado. Mas, no cravo, essa não parece ser uma solução que funciona bem, sonora e estilisticamente. Albuquerque (2008, p.66) indica que, no cravo, os acordes podem ser articulados de inúmeros jeitos, tocados de forma arpejado ou *plaqué*, com todas as notas soando ao mesmo tempo, atacadas simultaneamente. O arpejo serve a muitas funções no cravo. Lindorff (1982, p.52) aponta que, quando as notas soam separadamente, as alturas são enfatizadas, o ataque minimizado e a ressonância aumentada, assim como o som pode ser prolongado por mais tempo. Já quando o acorde é tocado *plaqué*, o resultado é um efeito percussivo, um acento, que enfatiza o ritmo. Tendo em vista as indicações de caráter *Grave et noble*, e a dinâmica *p*, o uso do arpejo no acorde inicial faz com que o ataque seja suavizado e o caráter nobre melhor expresso. Albuquerque (2008, p.66) destaca que o uso do arpejo é totalmente idiomático ao cravo, não estando restrito apenas ao momento

em que é indicado na partitura. No mesmo sentido, Bond (1997, p.198) elabora que os acordes arpejados “podem ser aplicados com discrição em muitos lugares onde não estão notados, como um recurso expressivo ou de suavização [do ataque]”<sup>141</sup>. Voormolen previu a utilização de arpejo em apenas dois acordes da *Ouverture*, ambos no compasso 8. Interessante notar que esses arpejos extensos parecem apontar para uma linguagem cravística e para uma consciência do repertório dos séculos XVII e XVIII.



**Figura 82:** Os dois únicos acordes arpejados indicados na *Ouverture*, c.8.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.3.

Apesar de Voormolen ter notado apenas esses dois sinais de arpejo, no compasso 8<sup>142</sup>, pensamos que – da mesma forma como apontado por Albuquerque (2008, p.66) e Bond (1997, p.198) – é necessário arpejar, em maior ou menor grau, muitos outros acordes da *Ouverture*. Isso não apenas por questões de suavização do ataque e da expressividade, mas também porque – sendo o arpejo algo idiomático do cravo e típico da música francesa para cravo dos séculos XVII e XVIII, característico de alguns gêneros introdutórios, como nos *preludes non mesuré* e em algumas *allemandes* – parece que a opção pelo arpejo auxilia, estilisticamente, a realizar o diálogo da peça com a linguagem

<sup>141</sup> [...] can be applied with discretion in many places where they are notated, as an expressive or softening device.

<sup>142</sup> No acorde do último tempo (c.8), na mão esquerda, nota-se uma abertura de mão, no intervalo de décima maior, de Mi a Sol#. Enquanto no piano é possível fazer uso do pedal de sustentação, no cravo, para quem tem uma mão pequena, pode não ter abertura o suficiente para o tocar o acorde. Nesse sentido, pensamos que uma possibilidade é tocar o Sol# com a mão direita, omitindo o Si, nota mais grave na mão direita, uma vez que a mesma nota, em outras oitavas, aparece tanto na mão esquerda quanto no soprano.

cravística a qual a peça pretende homenagear. Uma vez que optamos pelo arpejo, que começa no tempo forte, o grupeto, enquanto anacruse, parece fazer ainda mais sentido, uma vez que ele atrapalha o fluxo do arpejo e a entrada da voz do tenor, no contratempo do primeiro tempo (c.1). Pensando no último acorde do segundo compasso, que termina em *diminuendo*, uma ideia é arpear suavemente o último acorde, sem tomar muito tempo para que se possa articular para o próximo grupo de dois compassos, assim como para não enfatizar mais o tempo fraco, uma vez que, no cravo, a duração também determina se uma nota é hierarquicamente ‘forte’ ou ‘fraca’. Uma das dificuldades interpretativas da adaptação da *Ouverture* para cravo é justamente achar um equilíbrio entre acordes arpejados, em maior ou menor grau, e até mesmo *plaqué*, de forma que não se torne repetitivo ou fora do caráter.

### 5.1.3 REGISTRAÇÃO

Compartilhamos com Jukka Tiensuu (1997, p.2) a noção de que, diferentemente do piano – como é no caso dos pianos padronizados da marca *Steinway & Sons*, por exemplo – não existe um cravo padrão. Desde que os cravos industriais foram preteridos pelos cravos de cópia histórica, passou-se a fazer modelos copiados de regiões, construção e época diferentes, o que leva a uma diferença de timbre, tessitura e de possibilidades de reginação, a depender do instrumento (MACRITCHIE; NUTI. 2015, p.1). Mas, como os autores parecem concordar que, atualmente, os cravos de dois manuais são os mais comuns (KHADAVI, 1983, p.8; PAVAN, p.41), mais especificamente o modelo francês, segundo Khadavi (1983, p.8); e por ser justamente esse o caso na única instituição de ensino que tem cravo na cidade deste pesquisador, Brasília, na Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) – um cravo copiado a partir do modelo construído por Pascal Taskin em 1769, feita pelo *luthier* William Takahashi em 2003–, optamos por usar o modelo francês como referência nesta adaptação, o que não impede que esta discussão seja projetada para outros modelos de cravo. Lembramos que esse modelo dispõe: de dois registros de 8’, cada um em um manual, que podem ser acoplados empurrando o segundo manual para frente; um registro de 4’, no teclado inferior, que pode ser acionado sozinho, com um dos dois, ou com os dois registros de 8’. Tiensuu (1997, p.4) adverte que nem sempre podemos saber se o manual superior de um cravo tem um volume menor, maior ou igual ao manual inferior; mas, a título de simplificação e por ser o mais comum, vamos

considerar, para a adaptação da *Suite de Clavecin*, que o manual superior tem volume igual ou menor ao do manual inferior.

Sobre o uso da regulação na *Ouverture* da *Suite de Clavecin*, optamos por um uso que é típico na interpretação do repertório dos séculos XVII e XVIII, para criar contraste entre as seções. Khadavi (1983, p.15) aponta que, por meio do uso da regulação, pode-se atingir uma variedade de timbre e volume, mas essa mudança entre registros geralmente acontece entre movimentos e seções, e não entre as frases musicais; não que não seja possível, mas não parece ser esse o caso na *Ouverture*. Existe uma certa homogeneidade entre as seções A e B: a textura, verticalizada, é praticamente a mesma, assim como o tratamento harmônico e melódico. A seção B tem uma maior variação no número de vozes, assim como o quarto compasso de cada grupo de quatro termina em 1/4, e não em 2/4, como em A. Mas, certamente, não é um contraste tão marcante quanto o geralmente encontrado no gênero da *ouverture* francesa, à maneira de Lully, com mudança de compasso, andamento e textura. Nesse sentido, a fim de evidenciar o contraste de seções na *Ouverture*, optamos por: na seção A, marcada como *Grave et noble*, tocar no 8' do manual inferior, uma vez que essa seção tem um caráter menos intimista que a seção seguinte; na seção B, marcada com a expressão *Tendrement*, tocar no 8' do manual superior, de qualidade sonora mais nasal e mole. Na reexposição, A', para marcar o retorno do caráter e expressão da primeira seção, volta-se ao teclado inferior (8'). Lembramos que Saint-Arroman (1988, p.390) aponta que *Tendrement* indica uma expressão terna e tocante, indo em direção a um caráter 'apaixonado' (*passionné*), "mas mantendo a elegância, contido"<sup>143</sup>. Wilkens (1990, p.112), sobre a utilização do termo *Tendrement* por F. Couperin, faz um comentário que pode dar *insights* para a interpretação da seção B. O autor elabora que talvez F. Couperin utilizasse o termo quando uma seção tinha o potencial de ser tocada de forma agressiva. Talvez não tenha sido essa a intenção de Voormolen, mas serve como um lembrete de que as harmonias mais dissonantes da segunda seção – seção essa iniciada em dinâmica *pp* – devem ser suavizadas, o que muito provavelmente envolve mais arpejos e maior uso do toque *legato*. Deve-se considerar que, até pela mudança para o manual superior, o toque deve ser também alterado, tornando-se mais sutil do que na seção A.

---

<sup>143</sup> [...] mais em gardant élégance et retenue.



**Quadro 10:** Caráter e possibilidades de registoção, por seções da *Ouverture*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.

Seção	A (c.1-16)	B (c.17-32)	A' (c.33-40)
<b>Caráter</b>	<i>Noble</i>	<i>Tendrement</i>	[ <i>Noble</i> ]
<b>Registoção</b>	8' manual inferior, ou manuais acoplados, 8' + 8'	8' manual superior	8' manual inferior, ou manuais acoplados, 8' + 8'

Ressalta-se, sobre as registoções pensadas, que, independentemente de começar acoplado ou não, pensamos que a registoção escolhida para a seção A deve se manter a mesma na seção A', uma vez que, para acoplar ou desacoplar, é necessário usar as duas mãos, ou uma – interrompendo o som –, para empurrar ou puxar o manual superior, o que não parece se justificar no caso, mesmo Voormolen tendo indicado uma fermata na barra de compasso entre a seção B e a A' (c.32-33), indicando uma suspensão do tempo entre as seções.

#### 5.1.4 OUTROS COMENTÁRIOS

Sobre a agógica, a indicação da semínima a 50 bpm vai ao encontro do que se espera do lento e solene andamento *Grave*. Por outro lado, cabem algumas reflexões sobre a marcação do bpm: o quanto devemos nos ater a essa marcação? O andamento escolhido funciona tão bem no cravo quanto no piano? O quanto o gosto e o estilo interpretativo mudaram desde que a peça foi escrita? F. Couperin (2013, p.73), no tratado 'A Arte de tocar Cravo' (1717), faz um interessante comentário sobre as peças de caráter doce – *tendre*, no original – tocadas no cravo:

[...] é bom não tocá-las tão lentamente como se tocaria em outros instrumentos, devido à curta duração de seus sons. A cadência [*mouvement* no original] e o gosto [*goût*, estilo da peça] podem ser preservados independentemente do andamento, mais ou menos lento. (COUPERIN, 2013, p.73)

No mesmo sentido exposto por F. Couperin (2013, p.73), acreditamos que, na adaptação para cravo, é considerar – uma vez que o decaimento da amplitude sonora é mais rápido no cravo do que no piano (PAVAN, 2009, p35) – o andamento mais rápido,

o que não parece prejudicar o caráter da peça, assim como indica F. Couperin; mas pode vir até a contribuir na expressão do caráter, na execução ao cravo.

Cabe ressaltar, também, que, no segundo compasso das seções menores *b* (c.6;14;38), assim como no último compasso da seção B (c.32), Voormolen faz uso de uma antecipação, em forma de *acciaccatura*, para os acordes seguintes, no último tempo dos compassos. A fim de suavizar os acordes finais – que, além de terminarem em tempo fraco hierarquicamente, estão no final das respectivas indicações de *diminuendo* – resolvemos optar por arpejar os acordes no tempo, não arpejando a nota do acorde indicada como *acciaccatura*. Para esses casos, pensamos em utilizá-las, assim como nos ornamentos iniciais, como uma anacruse, que, nesse caso específico, é ligada ao tempo seguinte, assim não interferindo no arpejo. No exemplo a seguir, nota-se a *acciaccatura* no segundo tempo do compasso 6, o mesmo caso dos compassos 14, 38, e similar ao que ocorre no compasso 32.



**Figura 84:** Antecipação escrita como *acciaccatura*. *Ouverture*, c.5-6.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.3.

A *Ouverture da Suite de Clavecin* não é uma peça caracterizada pela dificuldade técnica. Nota-se, nesse sentido, apenas uma possível dificuldade advinda dos acordes que exigem grande abertura da mão, como no caso do compasso 8. Fora isso, pensamos que, na adaptação para cravo, alguns pontos se destacam por exigirem maior atenção, como: fazer evidenciar a estrutura e o caráter, por meio da articulação e do fraseado; um uso artificioso e equilibrado dos arpejos, que reforce o caráter e suavize encadeamentos; o toque *legato*, necessário para suavizar tempos fracos, o que pode exigir dedilhados bem



pensados e até substituição de dedos, principalmente a fim de ligar movimentações paralelas, como no compasso 15, ou de grandes blocos de acordes, como no compasso 7; um *touché* “doce”, na seção B, amenizando, quando necessário, as muitas dissonâncias da seção. Nesse processo foi possível perceber que uma adaptação crítica da peça parece se mostrar fundamental para fazê-la funcionar de forma efetiva no cravo, aproveitando seus recursos e capacidades. Notamos que enquanto algumas indicações fazem sentido e funcionam no cravo, outras têm que ser repensadas e adaptadas, quando não excluídas, à medida que não fazem sentido no instrumento e até contrariam o funcionamento mecânico do mesmo, como no caso de indicações de *crescendo* e *diminuendo*. A *Ouverture*, na sua adaptação, funciona bem ao cravo, ressaltando as características idiomáticas do instrumento e valorizando aspectos inerentes à obra. Serve também como espaço fértil para a utilização e experimentação de alguns dos mais importantes recursos cravísticos.

## **5.2 GIGUE**

### **5.2.1 ARTICULAÇÃO E LIGADURAS**

Voormolen, na *Gigue* da *Suite de Clavecin*, fez escolhas aparentemente mais informadas, historicamente, quanto à articulação e ligadura no cravo, do que o fizera na *Ouverture*. Chama a atenção a quase inexistência de ligaduras longas. O exemplo mais próximo é uma ligadura entre os compassos três e quatro, indicando, nesse trecho, a estruturação de dois em dois compassos. Fora essa, todas as outras são ligaduras que ocorrem dentro de um compasso, ligando todos os seus três tempos, como nas seções C (c.25-32; c.73-80), ou ligando os últimos dois tempos, como nas seções F (c.89-96; c.97-104). Em outras seções, ou se encontra *staccato* na voz que contém a melodia – como nas seções A, B e D –, ou uma ausência de indicações, como *staccato*, acentos e ligaduras, o que ocorre nas seções E, G, H, I e J, exceto os acentos nos compassos finais das seções D (c.40), D<sup>1</sup> (c.56), E<sup>1</sup> (c.88) e J (c.144). Nota-se que todas articulações encontradas na *Gigue*, por serem em menor e escala e mais sutis, conforme indica Roy Truby (1975, p.1), são mais compatíveis e possíveis no cravo, o que não significa que sejam prontamente aceitáveis, quando pensada sua adaptação ao cravo.

Durante os primeiros 24 compassos da peça, correspondentes as seções A, B e A<sup>1</sup>, toda movimentação de colcheias se dá em *staccato*. Truby (1975, p.1) chama a atenção para uma forma de tocar que, junto a longa linha melódica do século XIX, se distancia da forma como a articulação era pensada nos séculos XVII e XVIII: “o *staccato* fútil”<sup>144</sup>. O autor explica que o toque normal para esse tipo de repertório era desligado (*detached*)<sup>145</sup>, “mas [que] esse conhecimento levou muitos músicos a tocarem *staccato* quase que o tempo todo – nem um pouco a mesma coisa”<sup>146</sup>. Talvez por isso, e pelo fato de que a amplitude sonora do cravo decai mais rapidamente do que em outros instrumentos, o cravo e o repertório associado a ele muitas vezes trouxe essa associação, como exemplificado pelo pianista Glenn Gould (1932-1982): “No cravo, é muito fácil atingir um tipo de linha melódica desligada seca, pontilista que eu sempre tentei produzir no piano, com variados graus de sucesso”<sup>147</sup> (apud HAYNES, 2007, p.157). É possível imaginar que Voormolen, ao utilizar o *staccato*, estivesse tentando se aproximar do tipo de toque desligado, indicado por Truby (1975, p.1). Vale ressaltar que, nos quatro primeiros compassos da peça, nota-se o uso de ligaduras articuladas ao *staccato*: uma ligadura ligando todas as notas do primeiro compasso, as três em *staccato*; no segundo, na figuração semínima seguida de colcheia, em *staccato*, nota-se a ligadura unindo as duas notas, suavizando a resolução na nota Ré; a ligadura de seis notas em *staccato* dos compassos 3 e 4. Pode-se pensar que, nesses compassos (c.1-4), a articulação sugerida é justamente a desligada, que talvez devesse ser replicada pelos compassos seguintes, até a seção C (c.25), mas não foi devidamente indicada. Na *Gigue*, assim como na *Toccatina*, existem muitas omissões de indicação nas repetições, assim como partes que são escritas de forma diferente, o que talvez demonstre que não houve uma revisão tão apurada da partitura. Um exemplo é a ausência dessas ligaduras, exceto a do segundo tempo nas reexposições da seção A – como na figura seguinte –, o que talvez não demonstre que a articulação realmente deve ser outra, mas sim que foi omissão ou esquecimento por parte do editor ou do compositor. Pode-se pensar também, no exemplo abaixo, que Voormolen queria uma mudança na articulação, uma vez que a formulação da mão esquerda também

---

<sup>144</sup> [...] the futile *staccato* [...].

<sup>145</sup> Saint-Arroman (1988, p.128) explica que, nos séculos XVII e XVIII, os termos *staccato* e *spiccato* eram usados no mesmo sentido do termo *détaché*, mas devido ao mal-entendido quanto à interpretação do *détaché*, conforme apontado por Truby (1975, p.1), resolvemos diferenciar os termos *staccato* e *détaché*.

<sup>146</sup> [...] but this knowledge leads many players into playing *staccato* most of the time – not at all the same thing.

<sup>147</sup> On the harpsichord, it’s very easy to achieve the sort of secco, pointillistic *détaché* line that I’ve always tried to produce on the piano with varying degrees of success.

foi alterada. Conforme for, cabe ressaltar que não se deve excluir a possibilidade de eventuais “erros” editoriais. Nesse sentido acreditamos que pensar em uma articulação desligada pode ser útil para não recorrer a uma articulação em *staccato* caricata, como um *staccato* pianístico pode soar, quando tocado ao cravo.

**Figura 85:** Omissão das ligaduras na reexposição da seção A, em A<sup>1</sup>. *Gigue*, c.1-4; c.17-20.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

Na seção C (c.25-32) a articulação pedida é *legato*, sem o *staccato* sob as ligaduras que ligam compasso a compasso. Esse toque vai ao encontro do que Wilkens (1990, p.109) afirma ser a preferência de F. Couperin em suas *gigues* para cravo: *legato* com o grupo de três colcheias em ligadura. Interessante notar que o uso de ligadura nesse trecho, onde há predomínio de graus conjuntos, ocorre em contraste às seções anteriores, com maior número de saltos em *staccato*. Esse uso das articulações parece ecoar o exposto por Quantz (apud TRUBY, 1975, p.1), que “geralmente notas ligadas aparecem principalmente em passagens em grau conjunto”<sup>148</sup> e que “notas que saltam devem ser

<sup>148</sup> Generally speaking slurred notes appear mostly in stepwise passages [...].

desligadas umas das outras”<sup>149</sup>. Outro ponto interessante em relação a esse contraste de articulações, conforme indicado por Khadavi (1983, p.14), é que ajuda a balancear a peça “permitindo que a música ganhe caráter e forma, enquanto mantém o interesse do ouvinte”<sup>150</sup>. Nesse quesito, Voormolen parece ter sido assertivo.



**Figura 86:** Articulação em *legato*, com ligadura a cada três colcheias, da Seção C. *Gigue*, c.25-28.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

Para as seções sem indicação de *staccato* ou ligadura, como nas seções E (c.41-48), E<sup>1</sup> (c.81-88), G (c.105-112), H (c.113-120), H<sup>1</sup> (c.121-128), I (c.129-136) e J (c.137-144), pensamos que pode ser aplicada uma articulação embasada tanto pelo exposto por Quantz (apud TRUBY, 1975, p.1) – que de forma geral liga-se mais graus conjuntos, enquanto separa-se as notas saltadas –, quanto pela orientação geral descrita por Wilkens (1990, p.107), sobre as *gigues* de F. Couperin: de que o tempo forte marca a articulação mais forte, deixando cada grupo de três notas para ser articulado de forma mais sutil, ou até ligado. É importante, nesses casos, ter em vista o equilíbrio geral das articulações entre as seções e buscar ressaltar e valorizar o contraste entre elas, no intuito de gerar interesse ao ouvinte. Na seção E, por exemplo, pode-se pensar uma articulação *semilegato*, como coloca Albuquerque (2008, p.67), para os quatro primeiros compassos, composto por arpejos; e mais *legato* para os quatro últimos, devido ao caráter melódico e pela maior incidência de graus conjuntos, assim como ocorre na seção C.

<sup>149</sup> [...] leaping notes must be detached and separated from one another.


<sup>150</sup> [...] allows the music to have character and shape while sustaining the interest of the listener.




Apesar das articulações possivelmente mais embasadas na literatura, deve-se ressaltar que, da maneira como são escritas, elas seguem uma lógica pensada para o contraste de seções, não seguindo a configuração melódica de cada figuração, assim como exposto, de forma geral, por Quantz (apud TRUBY, 1975, p.1), o que faz com que apenas algumas articulações façam sentido na perspectiva do autor. Nesse sentido, poder-se-ia pensar em uma interpretação hipotética, mais radical, incorporando o tratamento da articulação nas *gigues* dos séculos XVII e XVIII, conforme indicado pelos autores (TRUBY, 1975, p.1; SAINT-ARROMAN, 1988, p.174; WILKENS, 1990, p.108). Nos compassos 15 e 16, por exemplo, chama a atenção a articulação que parece contrariar o senso geral de que graus conjuntos são ligados. Pensando também na perspectiva apontada por Wilkens sobre as *gigues* de F. Couperin, e na articulação comum às *gigues* em compasso composto, à maneira italiana – uma vez que se pode dizer que a *Gigue* de Voormolen tem esse caráter –, conforme aponta Saint-Arroman (1988, p.174), poder-se-ia pensar esse trecho ligado, e não em *staccato*, como no exemplo a seguir.

B (c.15-16)

Original



Adaptado



**Figura 89:** Exemplo hipotético de adaptação da articulação, seguindo fontes relativas ao gênero da *gigue* nos séculos XVII e XVIII. Seção B da *Gigue*, c.15-16.


**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

Os compassos 19 a 23 também servem como interessante caso nessa adaptação hipotética, mais radical. Estamos chamando essa adaptação de ‘adaptação hipotética’ porque optamos, na adaptação de fato, por preservar, quando possível e viável, as ideias de articulação indicadas, adaptando-as. No exemplo a seguir, extraído da seção A<sup>1</sup> – no


qual optamos por tocar os *staccatos* de forma desligada (*détaché*), conforme discutido acima – em uma adaptação hipotética é possível pensar em uma articulação com as duas primeiras colcheias ligadas e a última desligada. Essa articulação é apresentada por Piani (apud Saint-Arroman, 1988, p.175) como um dos exemplos de articulação em *gigues*, e por Saint-Arroman (1988, p.174), como a articulação mais frequentemente encontrada na *giga* italiana, junto a figura das três colcheias ligadas. Wilkens (1990, p.108) aponta que não é uma articulação comum nas *gigues* para cravo de F. Couperin, uma vez que pode ser “pesada” em andamentos mais rápidos, mas é frequente encontrada nas suas *gigues* para conjuntos instrumentais. No caso a seguir, essa articulação ainda estaria de acordo como a ideia de Quantz (apud Truby, 1975, p.1), de ligar notas em grau conjunto e articular em saltos. Nota-se que a nota não se liga ao compasso posterior, no exemplo abaixo, apesar de também ser por grau conjunto, devido à hierarquia de compassos.

A<sup>1</sup> (c.19-23)

Original



Adaptado



**Figura 90:** Exemplo hipotético de adaptação da articulação, seguindo fontes relativas ao gênero da *gigue* nos séculos XVII e XVIII. Seção A<sup>1</sup> da *Gigue*, c.19-23.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

Apesar de não optarmos pela articulação adaptada, como no exemplo anterior, esse exemplo hipotético aponta para algumas das formas pelas quais a articulação pode ajudar a criar nuances, contornos e contrastes. Percebe-se que Voormolen indicou a articulação da peça, mas foi de forma que pode ser considerada mais livre, genérica e pensada mais em termos das longas seções de oito compassos do que no material melódico que as compõe. De qualquer forma, Voormolen indicou uma variedade – com maior ou menor clareza do que se fazer – de articulações na *Gigue*, indo ao encontro do comentário de Piani (apud SAINT-ARROMAN, 1988, p.175) sobre o uso de articulações

e arcadas – no caso para violino – no gênero da *gigue*: de que a diversidade de arcadas – entende-se articulação – é que dá brilho à execução do gênero. Partindo desse entendimento, a *Gigue* da *Suite de Clavecin*, no cravo, enquanto uma *gigue*, é uma peça interessante para se pensar e testar diferentes tipos de articulação, e para refletir sobre o papel da articulação nas adaptações para cravo.

### 5.2.2 *CRESCENDO E DIMINUENDO*

Para a cravista De Man (2008), “Voormolen não conhecia o cravo tão bem assim [...]”<sup>151</sup>. Percebemos que Voormolen tinha de fato algum conhecimento sobre o instrumento, o que é refletido nas texturas menos densas que as pianísticas, nas notas sempre à mão, na ausência de pedais e no uso de algumas técnicas cravísticas. Porém, na *Gigue*, tendo em vista algumas marcações de *crescendo* e *diminuendo*, assim como alguns acentos – que pouco refletem as possibilidades do cravo –, é possível ter uma ideia do porquê do comentário feito por De Man. É possível, como afirma Zumpano (2013, p.88), por meio da articulação e do fraseado, moldar a linha melódica, dando-a contornos e criando efeitos musicais expressivos relativos ao fraseado, tempo e dinâmica (ALBUQUERQUE, 2008, p.56). Mas, como já indicamos, esses efeitos se dão no nível da articulação, das figurações e pequenos gestos. Pode-se pensar, para os compassos 129 e 130, por exemplo, por meio da agógica e da articulação – determinando, como coloca Zumpano (2013, p.88), “quais notas serão adiantadas ou atrasadas, prolongadas ou reduzidas, ligadas ou destacadas” –, um efeito que seja análogo ao *crescendo* e *diminuendo* indicados na partitura.

---

<sup>151</sup> Voormolen didn't know the harpsichord all that well [...].



I (c.129-130)



**Figura 91:** Exemplo de *crescendo* e *diminuendo* adaptáveis, que podem ser expressos de forma análoga por meio da articulação e da agógica. Seção I da *Gigue*, c.129-130.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.7.

Apesar desse exemplo ainda ser passível de adaptação, a maioria das marcações de *crescendo* e *diminuendo*, na *Gigue*, não são em escala tão reduzida. Além das indicações de um compasso cada, Voormolen faz indicações que duram dois, três, seis e até sete compassos, como nas seções C, C<sup>1</sup> e J, ocupando quase que a totalidade dos compassos das suas respectivas seções. Nesses casos, devido à escala ampliada, não existe alguma adaptação, utilizando os recursos expressivos do cravo, que dê conta de fazer algo análogo a um *diminuendo* de sete compassos, como em C (c.25-31), por exemplo. Tiensuu (1997, p.3) lembra que, no cravo, as dinâmicas têm que ser construídas na textura, o que não é o caso nas seções C. Voormolen mantém a textura enquanto caminha, com acordes paralelos, para o grave. Ele poderia ter simulado um *diminuendo* ao retirar, progressivamente, vozes dos acordes, tornando a textura mais leve. Mas, seguindo o argumento de Tiensuu (1997, p.3) – de que, “segundo as leis da física, o som fica usualmente mais alto quando em movimento em direção ao registro grave”<sup>152</sup> –, percebe-se que a indicação de *diminuendo*, na seção C, parece ser oposta a forma como o som é percebido. Já a indicação de *f*, no fim da seção (c.32), também partindo do exposto por Tiensuu, não precisaria ser feita, já que é o ponto mais grave da seção.

<sup>152</sup> [...] following the laws of physic, the sound usually gets louder when moving toward the low register.



**Figura 92:** *Diminuendo* de 7 compassos e dinâmica *f* (c.32). Seção C da *Gigue*, c.25-32.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

As indicações de *diminuendo* das seções C parecem os exemplos mais claros, na *Gigue*, do que De Man (2008) comentou, sobre Voormolen não conhecer o cravo tão bem. Mas não são as únicas que parecem demonstrar o desconhecimento do compositor quanto ao funcionamento do instrumento. Outras indicações, como os *crescendos* na seção E<sup>1</sup> (c.81-86) e H (c.113-118), também não se mostram relevantes para a adaptação da peça ao cravo. Em alguns momentos, como em E<sup>1</sup>, por acaso, a textura fica mais densa na metade do compasso, acompanhando o *crescendo*. Em H ocorre justamente o contrário: o *crescendo* se encerra em uma textura menos densa. A seção J (c.137-144), última da peça, finaliza a *Gigue* com um acorde a 5 vozes. Nota-se, no penúltimo compasso, um acorde a 4 vozes, e, no antepenúltimo, um acorde a 3 vozes. Aqui as intenções de Voormolen foram correspondentes às possibilidades do cravo: fez uso de uma gradação da densidade da textura que é efetiva.



**Figura 93:** Construção da textura para o acorde final. Seção J da *Gigue*, c.142-144.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.7.

O acorde final, acentuado e em dinâmica *f*, por sua textura, principalmente se for tocado *plaqué*, vai soar em dinâmica mais forte do que os compassos anteriores. Já a longa indicação de *crescendo*, que se estende por sete compassos, acaba não interferindo sendo aproveitada na adaptação. Há de se considerar também os efeitos e a relevância do acelerando que se inicia no compasso 133, indo até o 139. Uma vez que movimentos mais rápidos podem acentuar a sensação de dinâmica forte, já que mais notas tocadas de forma mais rápida é uma forma de “construir” a dinâmica na música para cravo, parece que seria mais útil se o acelerando fosse paralelo ao *crescendo*. Talvez essa seja uma solução adaptativa para esse trecho, uma vez que o cravo não pode fazer uma gradação de dinâmica. O acelerando – que não pode ser usado nos outros trechos para que a música não perca seu andamento e característica de dança – na última seção pode ser um fator que traga uma ideia de intensificação no lugar do *crescendo*.

### 5.2.3 ARPEJOS

Nota-se, na *Gigue*, que o elemento do arpejo não tem tanto espaço na adaptação quanto na *Ouverture*, e, justamente por essa razão, parece ser válido discuti-lo. Assim como na *Ouverture*, Voormolen indica apenas dois pontos de arpejos, nos compassos 40 e 56. Mas, diferentemente do primeiro movimento da *Suite de Clavecin*, a *Gigue* não possui uma escrita tão verticalizada: sua textura também é composta por melodia e acompanhamento, mas possui algumas partes monofônicas e um aspecto melódico mais evidente. Fora isso, o que parece ser ainda mais relevante são as indicações de andamento e caráter, *Très vite et léger*, “muito rápido e leve”. Nesse andamento, nota-se que uma boa parte dos acordes terão que ser *plaqué*, uma vez que, a depender do caso, pode tanto não haver tempo hábil para a sua execução, quanto atrapalhar a melodia ou até mesmo sair do caráter. Vale ressaltar que a maioria dos acordes estão em tempo forte, logo o *plaqué* pode auxiliar na hierarquia de compasso e a ressaltar o caráter rítmico da *Gigue*. Não obstante o maior uso do *plaqué*, pensamos, assim como afirma Bond (1997, p.86), que o fato de não haver mais indicações de arpejo não impede o seu uso, a julgar pelo contexto. No caso da *Gigue*, em alguns pontos específicos, acreditamos que pode ser útil tanto para suavizar algumas passagens e términos de seção quanto por ser um recurso idiomático do cravo (ALBUQUERQUE, 2008, p.67). Vale ressaltar que, tendo em vista o andamento da *Gigue*, os arpejos também devem ser mais rápidos e, em alguns casos, bem sutil, para não quebrar o fluxo da peça. O primeiro lugar que apresenta possibilidades

desse tipo é já no primeiro compasso: um arpejo rápido e sutil, na mão esquerda, pode suavizar o início da peça. Para o terceiro compasso – possível segundo ponto de arpejo, à maneira do primeiro – pensamos que a *acciaccatura*, na nota pedal em Lá, funciona, no cravo, melhor no tempo do que enquanto anacruse. Seu uso, nesse contexto, também parece sugerir a utilização do arpejo.



**Figura 94:** Potenciais primeiros pontos de arpejo. Seção A da *Gigue*, c.1-4.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

A parte melódica da seção B (c.9-16) é toda escrita em *staccato*. Nota-se, nesse sentido – em direção ao caráter *léger*, que será explicada em tópico posterior – nos seis primeiros compassos de B, a sugestão de tocar os acordes tanto *plaqué* quanto *staccato*. Nos dois últimos compassos de B (c.15-16) e o primeiro de A<sup>1</sup> (c.17), apresentados na figura a seguir, percebemos – devido à densidade dos acordes, a divisão das notas entre as duas mãos e a melodia em colcheias – a necessidade do uso do *plaqué*. No compasso 17, por exemplo, um arpejo não serve como uma boa elisão entre as seções. São muitas notas divididas entre as duas mãos para uma duração curta, de colcheia: o arpejo pode atrapalhar a clareza do trecho e a entrada do tema. Interessante notar que, fosse o tema anacrústico, o arpejo seria mais cabível. Mas, para manter o tema tético, o *plaqué* se mostra importante.



**Figura 95:** Exemplo de compassos nos quais o uso do *plaqué* se faz necessário. Seção B e A<sup>1</sup> da *Gigue*, c.15-17.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

Já em outros casos – como em acordes de final de seção, escritos em semínima pontuada e sem movimentação de colcheia, como nas seções C (c.32), D (c.40), E (c.48), C<sup>1</sup> (c.80) e E<sup>1</sup> (c.88)<sup>153</sup>, parece que a utilização dos arpejos, além de possível, pode ser útil tanto para suavizar o final da seção, gerando mais interesse em termos dinâmicos no início da próxima seção, quanto em termos estilísticos e idiomáticos. Ressaltamos que os dois acordes com indicação de arpejo também estão localizados em final de seção, e, assim como esses dois compassos são acentuados, na maioria dos casos, fora a seção E, os últimos compassos de seção são acentuados ou escritos em dinâmica *f*. Cabe questionar se, na adaptação para cravo de cópia histórica, o uso de arpejo no final de algumas seções não seria mais idiomático e faria mais sentido musical do que o uso do acento, que, no caso, pode ser concretizado por meio do uso do *plaqué*. Em relação aos dois compassos com indicação de arpejo (c.40 e 56), representados no exemplo a seguir, optamos por um arpejo rápido em toda extensão do acorde, e não apenas nas notas da mão esquerda, da forma como está indicado. Percebemos que o resultado sonoro é considerado mais interessante para o contexto, uma vez que não há o choque do arpejo nas notas da mão esquerda com o *plaqué* nas notas da mão direita, assim como parece estabelecer um diálogo mais efetivo com o repertório e as maneiras de se tocar as músicas para cravo dos séculos XVII e XVIII.

<sup>153</sup> A seção G (c.112) também termina em acorde em semínima pontuada, sem movimentação de colcheias. Não incluímos essa seção na lista porque, dada a sua construção gradual e intensificação no final, julgamos que é um caso no qual o *plaqué* parece fazer mais sentido que o arpeggio.

D (c.40)



**Figura 96:** Exemplo de indicação de arpejo. Seção D da *Gigue*, c.40.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

Um outro possível ponto no qual um arpejo sutil pode ser interessante, na *Gigue*, se encontra nos acordes de quintas empilhadas, nas seções F e F<sup>1</sup> (c.89-96; c.97-104). O arpejo serviria para reforçar a dinâmica *pp*, que tem início em F, com um som mais suave do que se fosse *plaqué*. Pensando que as notas do acorde podem soar um pouco mais sobre o valor da figura rítmica da colcheia, criando um efeito de melodia e acompanhamento ou de quatro vozes, pode-se criar um efeito de ressonância que, segundo Bond (1997, p.87), cria um efeito de “calor”, sendo de certa forma análogo ao uso do pedal de *sostenuto* do piano, mas com a vantagem de poder escolher em quais notas o “pedal” terá efeito, uma vez que é feito pela mão. Esse efeito de ressonância também auxilia no preenchimento sonoro, em uma seção com mais da metade dos compassos em textura monofônica, e na enunciação do caráter harmônico do trecho.

F (c.89-90)



**Figura 97:** Outro possível ponto de arpejo. Seção F da *Gigue*, c.89-90.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.5.

Já em relação ao último acorde da peça (c.144), optamos por fazê-lo *plaqué* pelo seguinte motivo. Notamos que a sequência cadencial na seção J (c.137-144) parece funcionar melhor com os acordes tocados *plaqué* – uma vez que o arpejo pode atrapalhar na clareza do fluxo de colcheias da sequência –, nesse sentido, após sete compassos de sequência em *plaqué*, é criada uma expectativa de que a resolução também seja tocada *plaqué*, o que faz com que pareça despropositado arpejar apenas o último acorde.



**Figura 98:** Acorde final da *Gigue*, c.144.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.7.

Ainda sobre o acorde final, acrescentamos que tocá-lo *plaqué* pode ser útil uma vez que se opta por fazer uma finalização breve, com a impressão de ficar “suspensa no ar” e não estacionada, como seria caso se o acorde final fosse indicado com um sinal de fermata.

#### 5.2.4 REGISTRAÇÃO

Por ser uma peça mais rápida e ritmicamente vigorosa do que a *Ouverture*, assim como por não exigir um som tão doce e sutil, pensamos que uma boa solução na adaptação da *Gigue*, em termos de reginação, é tocá-la com os dois registros de 8', acoplando os dois manuais. É uma solução interessante pois serve de contraste tanto à reginação com apenas um dos dois 8', da *Ouverture*, quanto maior quando se passa do manual inferior, acoplado ao superior, ao superior, gerando um efeito de *forte* e *piano*. Uma possibilidade seria tocar conjuntamente com o registro de 4', o que daria um brilho extra (BOND, 1997,

p.25), uma vez que esse registro soa uma oitava acima dos registros de 8', e traria ainda mais contraste entre os timbres dos dois manuais, uma vez o que o manual inferior acionaria os dois registros de 8' e o de 4', enquanto o manual superior acionaria apenas um registro de 8'. Apesar de ser uma possibilidade interessante, deliberamos que seria mais atrativo – em termos do grande arco dinâmico e de registros da *Suite de Clavecin* – guardar o registro de 4' – como uma surpresa, até para que não se perca o interesse – para a última peça, a *Toccatina*, também rápida e, talvez, ainda mais vigorosa.

Uma vez que optado pelo acoplamento, o próximo passo da adaptação, quando se tem um cravo de manuais, é definir quais segmentos de compassos, ou seções, serão tocadas no manual inferior – com dinâmica mais *forte*, como um *tutti* – ou no superior, com uma dinâmica mais piano, como em um *solo*. Cabe apontar que, na *Gigue*, a escolha da reginação não parece tão óbvia quanto na *Ouverture*. No movimento de abertura da *Suite de Clavecin*, a própria forma, A-B-A, simples e com um claro contraste entre as seções, parece, *per se*, sugerir uma reginação. Já a *Gigue*, com sua forma mais livre, não parece, *per se*, pensando apenas na forma, apontar para um uso específico dos manuais. Caso a forma fosse binária, como é típico no gênero da *gigue*, provavelmente seria uma escolha mais óbvia, como usar o manual superior para ressaltar o contraste na segunda seção, ou ir para o manual superior na *petite reprise*, por exemplo. Então, para a *Gigue*, pensamos em ter como parâmetro norteador, para a reginação, as marcações de dinâmica. Vale ressaltar que cabe uma análise crítica de quais indicações devem, de fato, ser consideradas como parâmetro, uma vez que, por exemplo, iniciada a peça no manual inferior, em *mf*, todas as dinâmicas mais fortes, como *f* ou *ff* provavelmente serão tocadas no mesmo manual, ou seja, na mesma dinâmica. C. P. E. Bach (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.87), em seu tratado, faz um apontamento que é útil a esta questão. O compositor explica que se deve permanecer no mesmo teclado quando ocorrem, em notas isoladas, dinâmicas como *forte* e *piano*. C. P. E. afirma que só se deve trocar de manual quando passagens inteiras se diferenciam por dinâmica *forte* e *piano*. Para a *Gigue*, à luz do explicado por C. P. E., pensamos, então, que uma solução interessante, como uma regra geral para este caso – e não regra única – é pensar todas as dinâmicas acima de *mf* no teclado inferior, e abaixo de *p*, no teclado superior. Já sobre as indicações de *crescendo* e *diminuendo*, percebemos que, pelo menos neste caso, parecem desconsideráveis enquanto parâmetro para a reginação. Partindo do exposto optamos pela seguinte reginação, de acordo com as seções:



**Quadro 11:** Dinâmicas e possível registo por seções da *Gigue*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.

<b>Seções da <i>Gigue</i></b>	<b>A</b> (c.1-8)	<b>B</b> (c.9-16)	<b>A<sup>1</sup></b> (c.17-24)	<b>C</b> (c.25-32)	<b>D</b> (c.33-40)	<b>E</b> (c.41-48)	<b>D<sup>1</sup></b> (c.49-56)	<b>B<sup>1</sup></b> (c.57-64)	<b>A<sup>2</sup></b> (c.65-72)
<b>Indicações de dinâmica</b>	<i>mf</i> (c.1)			<i>f</i> (c.32)	<i>mf</i> (c.33)	<i>p</i> (c.41)	<i>f</i> (c.45)	<i>f</i> (c.64)	<i>p</i> (c.65)
<b>Sugestão de registo</b>	Manuais acoplados, 8' + 8'					8' manual superior (c.41)	Manuais acoplados 8' + 8' (c.45)		8' manual superior
<b>Seções da <i>Gigue</i></b>	<b>C<sup>1</sup></b> (c.73-80)	<b>E<sup>1</sup></b> (c.81-88)	<b>F</b> (c.89-96)	<b>F<sup>1</sup></b> (c.97-104)	<b>G</b> (c.105-112)	<b>H</b> (c.113-120)	<b>H<sup>1</sup></b> (c.121-128)	<b>I</b> (c.129-136)	<b>J</b> (c.137-144)
<b>Indicações de dinâmica</b>	<i>f</i> (c.80)	<i>mf</i> (c.81)	<i>pp</i> (c.89)		<i>mf</i> (c.106) <i>f</i> (c.110) <i>ff</i> (c.112)	<i>p</i> (c.113)			<i>f</i> (c.144)
<b>Sugestão de registo</b>	Manuais acoplados 8' + 8'		8' manual superior	Manuais acoplados 8' + 8'		8' manual superior	Manuais acoplados 8' + 8'		

Do quadro anterior, depreende-se que muitas das indicações de dinâmica, principalmente aquelas intermediárias, como *mp* e *mf*, não se apresentam significativas para a construção da registo na adaptação para cravo de cópia histórica. Nota-se que, indo de encontro à orientação geral de tocar as notas em dinâmica *piano* no manual superior, optamos por, na seção F<sup>1</sup> e H<sup>1</sup>, seções de resposta às seções F e H, respectivamente, voltar para o manual inferior antes mesmo de aparecer uma indicação de *f*. Tanto das seções F a F<sup>1</sup>, quanto das seções H a H<sup>1</sup>, as seções são repetidas com poucas alterações. No caso da seção F<sup>1</sup>, destaca-se o fato de estar transposta. O retorno para o manual inferior gera um contraste interessante e é uma forma orgânica de se transitar entre os manuais, uma vez que, como coloca Albuquerque (2008, p.85), deriva da estrutura da música, não parecendo uma registo imposta ou enxertada, como coloca a autora. Se fosse depender da indicação de *f*, nas últimas seções da peça, partindo

do compasso 113, seção H, no manual superior, só se voltaria ao inferior no último compasso da peça, onde se encontra a última indicação de dinâmica da peça – *f*. Nesse sentido, a volta para o manual inferior, em H<sup>1</sup>, parece oportuna, a fim de preparar a finalização da peça no manual inferior. Cabe ressaltar o retorno ao manual inferior no compasso 80, último compasso da seção C<sup>1</sup>. Voormolen marcou o acorde de Mi maior, dominante, em dinâmica *f* e com acento, logo é um ponto interessante de retornar ao teclado de baixo, a indicação reforçada de acento e *forte* é atendida e cria uma elisão, em termos de registo, com o início da seção seguinte.

Nesse quesito da dinâmica é possível perceber que Voormolen não parece ter pensado em uma indicação que pudesse ser mais prontamente proveitosa para a execução ao cravo. Por outro lado, nota-se que mesmo em relação ao piano as indicações parecem confusas, talvez pouco revisadas. Como, por exemplo: a indicação repetida de *f*, sem que tenha nenhum *crescendo* ou *diminuendo* no meio (c.45 e 64); indicação de dinâmica no meio de um *crescendo* (c.110), sendo que parece que deveria estar um compasso antes, já que o *crescendo* de 6 compassos está dividido em um de dois e um de três compassos; e *crescendos* extensos que não levam a dinâmica nenhuma. Pensamos, com essa opção de registo, servir apenas como um possível exemplo, uma vez que não há um único padrão a se aplicar, além do que Voormolen não indicou a registo, assim como sugere Tiensuu (1997, p.4) a compositores que desejam escrever para cravo. Acreditamos que muitas opções de registo criativas e convincentes possam ser aplicadas na *Gigue*.

### 5.2.5 INDICAÇÃO DE ANDAMENTO, CARÁTER E BPM

Para a *Gigue*, Voormolen escolheu a marcação de andamento e caráter *Très vite et léger*, com a semínima pontuada indicada a 160 bpm. Lembramos que *Très vite* é a indicação mais rápida de andamento empregada na música francesa e correspondente ao andamento italiano *prestissimo* (SAINT-ARROMAN, 1988, p.446). Já sobre a indicação *léger*, nota-se um caso curioso. Saint-Arroman (1988, p.196) afirma que, de acordo com os textos e a música dos séculos XVII e XVIII, o termo *léger* era correspondente ao termo *allegro*, mas mais moderado que o andamento *gay*. Já para Rousseau, apud Saint-Arroman (1988, p.196), *léger* é mais rápido que *gay*. Independente da maneira como os autores disseram, nota-se que, nessas descrições, que o termo era apenas uma indicação de andamento, e não de caráter. Saint-Arroman ainda informa que, durante a segunda

metade do século XVIII, o termo começou a ser utilizado com um sentido expressivo, e não mais de andamento. Esse parece ser o caso da utilização do termo por parte de Voormolen, uma vez que ele já usa o termo *Très vite*. Interessante notar que Wilkens (1990, p.114) aponta que F. Couperin utilizava o termo *Légèrément*, que é por vezes sinônimo de *léger*. Wilkens informa que era uma indicação utilizada principalmente em peças de compasso composto – como é o caso na *Gigue* –, e que, possivelmente, Couperin, utilizasse o termo para “sugerir uma atitude de interpretação na qual o intérprete deve, idealmente, conseguir tanto uma articulação mais leve e um *legato* menos pesado”<sup>154</sup>. Percebe-se que Wilkens contradiz Saint-Arroman, já que as peças de Couperin são da primeira metade do século XVIII e, na música de Couperin, o termo não era utilizado enquanto indicação de andamento. Mas, independentemente disso, é possível pensar que Voormolen utilizou o termo *léger* com o sentido próximo ao de Couperin, esperando uma articulação mais sutil – um caráter de leveza – já que o termo parece não implicar no sentido mais antigo, de andamento.

O bpm sugerido para a peça, com a semínima pontuada a 160 bpm, corrobora a marcação *Très vite*. É um andamento bem rápido, considerando a semínima pontuada, fazendo lembrar o estilo rápido – e também homofônico – das *gigas* italianas do que o estilo menos rápido e contrapontístico das *gigues* francesas. Quanto ao bpm, pode-se argumentar, na adaptação da peça para cravo, que 160 bpm talvez seja uma indicação de andamento demasiadamente rápida. Tiensuu (1997, p.4) adverte que:

Sendo o mecanismo do cravo muito leve, figurações e acordes quebrados podem ser tocados extremamente rápidos (mas consequentemente “o mais rápido possível” no cravo facilmente se torna “mais rápido do que qualquer pessoa pode ouvir”. Pelo outro lado, a leveza também faz com que o cravo seja sensível a erros do que, por exemplo, o piano. (TIENSUU, 1997, p.4)<sup>155</sup>

Apesar de ser possível de ser executada a esse bpm, cabe questionar se, talvez, não é uma indicação que funcione melhor no piano do que no cravo ou que tenha sido pensada com o piano como referência, ou até mesmo o cravo industrial. Chapman (1991,

---

<sup>154</sup> [...] to suggest an attitude of performance in which the performer should ideally achieve both a lighter articulation and a less ponderous legato.

<sup>155</sup> Harpsichord's mechanism being very light, melodic figuration and broken chords can be played extremely fast (but consequently "as fast as possible" on the harpsichord easily becomes "faster than anybody can hear"). On the other hand, the lightness also makes the harpsichord more sensitive to mistakes than e.g. piano.

p.547) alegou que para uma peça ser bem-sucedida nesse tipo de instrumento era necessário tocá-la “rápida e freneticamente”<sup>156</sup>, para que assim não se prestasse atenção a qualidade do som do instrumento. Faz algum sentido pensar que, se Voormolen escreveu essa peça pensando no cravo industrial e inspirado em algum tipo de interpretação nesse sentido, ele optou por uma marcação de bpm tão rápida. Se for esse o caso, conhecendo a qualidade sonora do cravo histórico, em relação à do cravo industrial, será que Voormolen escolheria a mesma marcação? Existe a questão de seções como a D (c.33-40) e D<sup>1</sup> (49-56), com suas texturas mais densas, quase pianísticas. Tiensuu (1997, p.4) aponta que a resposta do mecanismo do cravo é rápida, mas que o som precisa de um tempo para se desenvolver plenamente, nesse sentido, acordes muito curtos ou repetições muito rápidas, especialmente no agudo, afirma o autor, podem conter mais ruído do que som (*tone*). Nesse sentido, parece que, no bpm pedido, um aspecto harmônico parece subutilizado, uma vez que o som não tem tempo de se pronunciar, de se desenvolver. Por isso, pensamos que, na adaptação para cravo, pode ser útil repensar algumas indicações de bpm.

## 5.3 SICILIENNE

### 5.3.1 ANDAMENTO, CARÁTER E BPM

Para a *Sicilienne*, Voormolen escolheu as indicações de andamento e caráter *Lentement et tendrement*, com a semínima pontuada indicada a 56 bpm. Saint-Arroman (1988, p.196) indica que o termo *lentement* denota um andamento bem mais lento do que o termo *grave*. Partindo do exposto pelo autor, pode-se pensar que *lentement* é o termo que indica o penúltimo andamento mais lento utilizado na música francesa, uma vez que *très lentement* é a indicação mais lenta. Enquanto Saint-Arroman (1988, p.354) afirma que as indicações mais comuns de andamento encontradas no gênero da *sicilienne* são *très lentement*, *gravemente*, *un peu lent*, *largo*, *adagio* e *andante*, Quantz (apud MONELLE, 2006, p.219), por sua vez, afirma que as *siciliennes*, em geral, não deveriam ser tocadas muito lentas – assim como os primeiros andamentos indicados por Saint-Arroman –, mas sim com andamentos como *cantabile*, *larghetto*, *poco andante* e *adagio spiritoso*, com a ressalva de que o andamento deve ser governado pela paixões

---

<sup>156</sup> Fast and frantically [...].

predominantes expressas em cada peça. Aliando o exposto por Quantz, quanto ao andamento não ser tão lento, à advertência de F. Couperin, de que não é bom tocar peças de caráter doce (*tendre*) – justamente o caso da *Sicilienne* de Voormolen – tão lentamente como seriam tocadas em outros instrumentos, dada a duração curta do som do cravo, pode-se estudar um andamento talvez não tão lento quanto o indicado pelo bpm. Nota-se que 56 bpm é uma indicação que julgamos mais adequada do que a indicação da *Gigue*, cuja semínima pontuada, a 160 bpm, parece demasiadamente rápida. Conforme for, pensamos que, na adaptação para cravo, deve-se examinar se as indicações de andamento funcionam bem no instrumento, em termos mecânicos, sonoros e estilísticos; e, nesse sentido, pensar a *Sicilienne* alguns bpm mais rápido pode ser útil.

Wilkens (1990, p.112) aponta que F. Couperin usava o termo *tendrement* principalmente em músicas escritas em compasso composto como é o caso da *Sicilienne*. Para o autor, essa indicação podia ser uma indicação de que a articulação não deveria ser agressiva. Lembramos que, para Saint-Arroman (1988, p.390), o termo *tendrement* denota uma expressão terna, comovente, elegante e contida, o que vai ao encontro e complementa a declaração de Valle sobre as *sicilianas* lentas: que elas seriam apropriadas para evocar os sentimentos de melancolia e piedade. Reeser (2013) apontou que a música de Voormolen tinha um “charme melancólico”. Nesse sentido, é na *Sicilienne*, dentre os movimentos da *Suite de Clavecin*, que Voormolen parece demonstrar mais esse aspecto, representado pelo tempo lento, cromatismo, gestos restritos e uma espécie de nobreza e elegância, como nas cadências com dominantes menores. Uma vez que Quantz, assim como Mattheson (apud MONELLE, 2006, p.219), consideram que o estilo da *sicilienne* reside principalmente na maneira como é tocada, pensamos que a atenção a essas características é um dos aspectos relevantes a serem considerados na adaptação da *Sicilienne* para cravo. Nesse sentido, é interessante notar que Quantz, além de apontar que a *sicilienne* não deve ser tocada tão lenta, informa que ela deve ser tocada de forma simples, quase sem trinados e com poucos ornamentos permitidos, sendo governada pela expressão dos sentimentos de ternura e simplicidade nobre, como descritos por Mattheson (apud MONELLE, 2006, p.219). Ressaltamos que a atenção ao caráter também é importante por trazer *insights* que ajudam na concepção tanto das articulações e frases quanto no tipo de toque que vai ser escolhido.

### 5.3.2 LIGADURAS, ARTICULAÇÕES E ARPEJOS

Na *Sicilienne*, de maneira geral, Voormolen opta por indicar uma ligadura por tempo, ligando de três em três colcheias. Nota-se, assim como ocorre em algumas seções da *Gigue*, que é uma indicação que faz sentido em termos de articulação para o cravo, assim como parece ter algum respaldo histórico. C. P. E. Bach (apud KHADAVI, 1983, p.12) afirma que, no geral, “a vivacidade dos *allegros* é expressa pelas notas desligadas e a doçura dos *adagios* pelas amplas notas ligadas”. O autor informa que o intérprete deve ter essas características sempre em mente, mesmo quando uma composição não tem tantas indicações. Apesar de ser um aviso geral, uma vez que C. P. E. aponta que essas características de execução podem aparecer em qualquer andamento, esse é o caso da *Sicilienne*: uma peça lenta, fazendo uso de ligaduras e de um toque predominantemente *legato*. Quantz (2001, p.221) ao tratar das arcadas e articulações dos violinos acompanhantes (*ripieno*), apresenta um exemplo, no compasso de 3/8, semelhante à ligadura de três colcheias utilizada por Voormolen. Apesar de não ter ligadura, Quantz informa que se deve desligar a última colcheia do próximo tempo, no caso do exemplo, do próximo compasso, para que se separe da nota em tempo forte, com arcada para baixo. Aplicando ao primeiro compasso da *Sicilienne*, é como se o arco no primeiro tempo fosse para baixo, cima e para baixo, para então desligar e recomeçar no tempo seguinte com o arco para baixo, então para cima e para baixo de novo, para assim recomeçar o processo. Pensando em termos da articulação no cravo, como o compasso é 6/8, a maior articulação deve-se dar entre a última nota do compasso e a primeira do compasso seguinte. Já entre o primeiro e o segundo tempo de cada compasso, deve-se considerar uma articulação mais sutil.

A (c.1-2)

**Figura 99:** Exemplos de ligadura a cada três colcheias. Seção A, *Sicilienne*, c.1-2.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Apesar dessas ligaduras funcionarem bem no cravo e serem maioria na peça, já em outros pontos, principalmente entre os compassos 3 e 4, o que se repete na seção A<sup>1</sup> nos compassos 20 e 21 – da mesma como apontado nas “ligaduras externas” da *Ouverture* –, Voormolen faz uso de ligaduras que não são tão funcionais no cravo. Nota-se, no exemplo abaixo, uma ligadura nas quatro primeiras colcheias. Em seguida, começando na segunda colcheia do segundo tempo (c.3), uma ligadura que vai até o acorde no segundo tempo do compasso seguinte (c.4). Destaca-se a colcheia a última colcheia do compasso, uma anacruse ligada ao próximo compasso (c.5). Em todas essas ligaduras, percebe-se que a ideia dos grupamentos, a despeito de serem interessantes e até poderem, em parte, ser sugeridos na execução ao cravo, parecem desconsiderar a necessidade de articulação mais entre os tempos e, principalmente, entre os compassos.



**Figura 100:** Exemplos de ligaduras não tão funcionais no cravo. Seção A, *Sicilienne*, c.3-5.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Já no exemplo a seguir, nota-se, novamente, o uso da ligadura entre a anacruse e o primeiro tempo do compasso seguinte (c.18), assim como ocorre em outros pontos da peça, inclusive do penúltimo ao último compasso (c.32-33). Salientamos que, na adaptação para cravo, faz-se necessário, como regra geral, articular antes do tempo forte, para que assim o tempo forte seja acentuado de forma que se perceba a hierarquia do compasso. Pensando que as duas primeiras colcheias do segundo tempo (c.17) estão desligadas da colcheia da anacruse – da maneira como está escrito –, tocado ao cravo, o acento estaria na anacruse e não no tempo forte, o que certamente não é a ideia, já que,

além de quebrar a estrutura fraseológica da peça, também alteraria o tema da *Sicilienne*. Apesar disso, o segundo tempo do compasso 17 parece sugerir uma articulação que pode ser útil para destacar as anacruses, uma vez que a ligadura não se mostra efetiva na adaptação para cravo. Pode-se pensar em reproduzir essa articulação – dois mais um – em outras situações similares, a fim de dar maior contorno e nuance à peça. No caso dessa articulação específica, Quantz (2001, p218) indica que a segunda colcheia do tempo, ligada à primeira, “pode ser expressa de forma um pouco mais suave do que as outras”<sup>157</sup>.



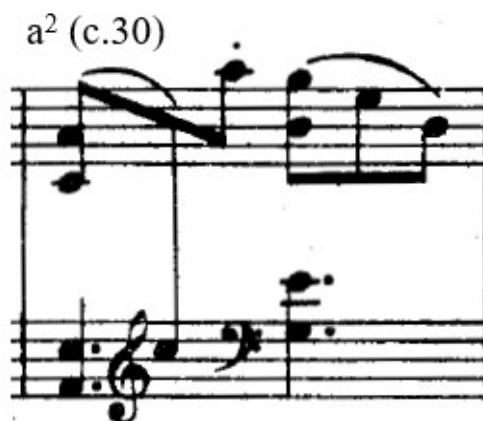
**Figura 101:** Exemplos de ligadura da anacruse ao tempo forte, no compasso seguinte, e de articulação dois mais um, no segundo tempo do compasso 17. Seção B/A<sup>1</sup>, *Sicilienne*, c.17-18.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.9.

Voormolen também faz uso da articulação ‘dois mais um’ no primeiro tempo do compasso 30. Nesse caso, em vez de ligar a colcheia do último tempo ao tempo seguinte, como no compasso 17, a colcheia é marcada em *staccato*. Nota-se que esse compasso, da seção a<sup>2</sup>, marca a volta do “tema” da seção A, mas, nesse caso, sem o ritmo da figuração típica – colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia –, que vira uma sequência de três colcheias. Como as notas são exatamente as mesmas, mas é uma articulação e uma disposição nova, no início da reexposição, pensamos que talvez seja um caso de erro na edição, uma vez que essa mudança parece musicalmente despropositada para uma peça curta. Pensamos então na possibilidade de tocar esse trecho, apresentado no exemplo a seguir, com o ritmo da *sicilienne*, como é apresentado nas seções A (c.1) e A<sup>1</sup> (c.18), a fim de manter a unidade estilística pela peça.

<sup>157</sup> [...] may be expressed a bit more softly than the others.





**Figura 102:** Destaque para o ritmo do primeiro tempo, alterado em relação às exposições em A (c.1) e A<sup>1</sup> (c.18). Seção a<sup>2</sup>, *Sicilienne*, c.30.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.9.

Em relação ao uso do arpejo, assim como na *Ouverture* e na *Gigue*, existem apenas duas indicações em toda *Sicilienne*, mas por ser uma peça com bastante uso de acordes e de textura a quatro vozes, certa forma semelhante a *Ouverture*, faz-se necessário, dado o contexto, assim como aduz Bond (1997, p.86), arpejar em muitos outros pontos que não apenas os indicados. O arpejo é útil também ajuda a reforçar o caráter da peça, *tendrement* – terno e doce –, servindo para suavizar ataques, amenizar tensões, tornar a peça mais idiomática para o cravo e até auxiliar no *legato*. Kroll (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.67) aponta que quando se soltam todas as notas de um acorde de uma vez só, o resultado é um som uniforme e seco, sendo preferível, quando se move de um acorde a outro, soltar uma nota por vez, para que assim se cria um senso de conexão entre os acordes e uma sonoridade mais colorida. Sobre o uso do arpejo no cravo, Albuquerque (2008, p.68) discorre:

No entanto, o arpejamento é tão natural ao instrumento que os cravistas devem sentir-se livres para usá-lo como e quando quiserem, mesmo quando ele não é indicado pelo compositor. Um rolamento suave do acorde é sempre útil para amaciar acentos, enquanto que um arpejar mais enérgico vai criar um acento forte. Sonoridades ricas e poderosas podem ser produzidas por arpejos tocados nos registros mais graves do teclado. A variedade de arpejos é quase infinita e impossível de notar. (ALBUQUERQUE, 2008, p.68)

Dada a essa variedade “quase infinita” de arpejos, como coloca Albuquerque (2008, p.68), e as várias possibilidades de seu uso na *Sicilienne*, pensamos que cabe a este trabalho apenas o dever de iniciar a discussão e apontar para a sua relevância quando

pensada a adaptação da peça para cravo. Cabe ressaltar que pensamos que acordes menos arpejados e até mesmo *plaqué* têm seu espaço, uma vez que podem dar maior variedade de colorações e nuances à peça, e evitar também uma possível monotonia caso todos os acordes fossem de fato arpejados. No exemplo a seguir (c.5-7), nota-se, na indicação de arpejo (c.5), que, assim como na *Gigue*, pensamos que o arpejo se torna mais idiomático se o arpejo usar também as notas da mão esquerda, e não apenas a da mão direita, como foi indicado. Nesse caso, o arpejo começaria no Dó grave, na mão esquerda, até chegar na nota Sol, na mão direita. Uma possibilidade para os compassos seguintes (c.6-7) é, à luz do arpejo no compasso 5, arpejar mais na cabeça de cada tempo e fazer um arpejo discreto ou tocar o acorde *plaqué*, nas terceiras colcheias de cada tempo. Um *plaqué* suave pode ser mais interessante que um arpejo, uma vez que a terceira nota deve ser articulada em relação ao tempo seguinte. Vale ressaltar que o uso do arpejo deve ser feito de forma orgânica, seguindo os afetos e contextos de cada parte.



**Figura 103:** Exemplo de indicação de arpejo e possíveis outros pontos de arpejo. Seção A, *Sicilienne*, c.5-7.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Na seção B<sup>1</sup>, os compassos 26 e 27, expostos a seguir, reexpõem os compassos 10 e 11 da seção B, mas com a indicação *marqué* e com acento nas primeiras e terceiras colcheias do segundo tempo do compasso 26 e no primeiro tempo do compasso 27, na mão direita, e não somente no primeiro tempo da seção, como na exposição na seção B (c.10). No segundo tempo do compasso 27, além da ligadura, destaca-se o uso do *tenuto*, nas três colcheias, no contralto. Saint-Arroman (1988, p.212) afirma que o termo *marqué* indica que se deve tocar a tempo, também podendo indicar que se deve acentuar ligeiramente as notas, assim como tocá-las a tempo, o que parece ser o caso na *Sicilienne*, uma vez que as notas também parecem com acento. Apesar de não ser possível acentuar uma nota no cravo da mesma forma como se acentua uma nota no piano, é possível

imaginar esses acordes talvez tocados de forma menos doce, talvez *plaqué* ou com um arpejo mais incisivo e de forma menos hesitante, quanto ao tempo, do que na exposição em B. Sobre o *tenuto* (c.28), caso considerado relevante, pode-se atentar ao *legato* e a igualdade entre as notas, para que todas soem ao longo de toda a duração possível, atendo-se ao tempo e articulando da última colcheia para o próximo tempo. Lembramos que Saint-Arroman adverte para se evitar notas *inégales* nas *siciliennes*, uma vez que, segundo o autor, o gênero raramente se preta a isso.



**Figura 104:** Indicação *marqué*, acentos e *tenuto*. Seção B<sup>1</sup>, *Sicilienne*, c.26-27.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

### 5.3.3 ORNAMENTAÇÃO

Quantz (2001, p.168), expõe que a *alla Siciliana*<sup>158</sup>, como coloca o autor, “deve ser tocada de forma bem simples, não muito lenta e quase sem trinados”<sup>159</sup>. Para o autor, sendo uma dança de pastores sicilianos<sup>160</sup>, “poucos ornamentos [*graces*] podem ser introduzidos além de semicolcheias ligadas e *appoggiaturas*”<sup>161</sup>, regra que também valeria para as *musettes* e *bergeries* francesas. Haynes (2007, p.13) explica que os ornamentos essenciais, *essential graces*, são pequenos ornamentos, como *appoggiaturas*,

<sup>158</sup> A observação de Quantz (2001, p.168) se dá sobre uma *alla Siciliana* em compasso de 12/8, e não em 6/8, como é no caso da *Sicilienne*. Apesar disso, consideramos que a explanação de Quantz pode ser igualmente útil para pensar os exemplos em 6/8.

<sup>159</sup> [...] must be played very simply, not too slowly, and with almost no shakes.

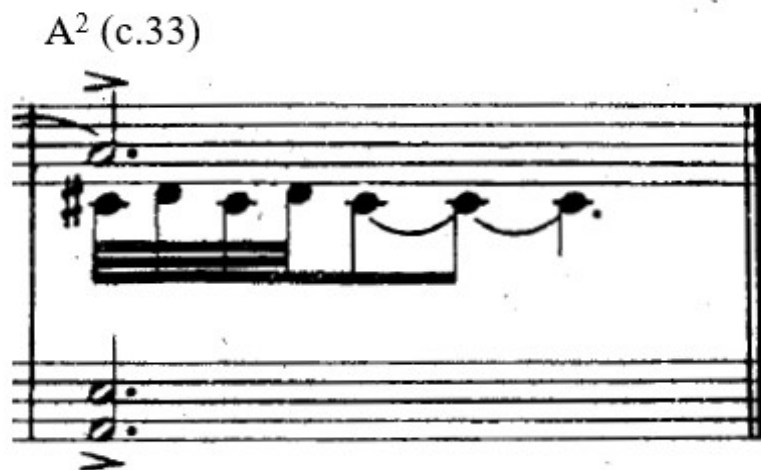
<sup>160</sup> Monelle (2006, p.215) afirma ser muito difícil traçar a origem do estilo da *sicilienne*, ou mesmo associá-lo, de forma confiável, à Sicília.

<sup>161</sup> [...] few graces may be introduced other than some slurred semiquavers and *appoggiaturas*.

trinados, mordentes, que são usualmente marcações com sinais codificados. Nesse sentido, percebe-se que Voormolen, na *Sicilienne*, parece ter seguido uma orientação análoga a de Quantz, de que as *siciliennes* não devem ser muito ornamentadas. Mas, por outro lado, de maneira geral, na *Suite de Clavecin* – à exceção, talvez, da *Ouverture* –, Voormolen não fez um uso expressivo da ornamentação, o que poderia ser esperado, uma vez que a ornamentação é amplamente associada ao repertório dos séculos XVII e XVIII, assim como aos compositores franceses de música para cravo, especificamente, como d'Anglebert e F. Couperin. Tamanha a importância dos ornamentos para alguns compositores desses séculos, que ambos, assim como J. S. Bach, à luz de d'Anglebert, possuem suas próprias tabelas de ornamento. Essas tabelas apresentam, notado por extenso, o que cada sinal codificado representa. C. P. E. Bach (1948, p.83), já em seu tratado, publicado pela primeira vez em 1753, aponta para um distanciamento e esquecimento do significado dos sinais de ornamentos franceses, “ao ponto no qual os sinais outrora bem reconhecidos se tornaram irreconhecíveis mesmo aos tecladistas”<sup>162</sup>. Voormolen parece refletir isso à medida que toda ornamentação na *Suite de Clavecin* é escrita por extenso, não utilizando nenhum sinal de ornamento. Deve-se considerar também que, à época, esse era o comum nas edições de peças dos séculos XVII e XVIII – assim como nas peças então contemporâneas – para piano, uma vez que os sinais de ornamentação eram, em parte, desconhecidos, aos tecladistas e, pode-se imaginar, aos músicos em geral. Voormolen parece refletir esse distanciamento uma vez que o único ornamento – escrito por extenso –, na *Sicilienne*, no último compasso da peça (c.33), é uma espécie de trinado que começa na nota real:

---

<sup>162</sup> [...] to the point where signs once well known are becoming unrecognized even to keyboardists.



**Figura 105:** Único exemplo de ornamento, escrito por extenso, na peça. Seção A<sup>2</sup>, *Sicilienne*, c.33.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.9.

Sobre esse trinado, iniciado a partir da nota real, nota-se que nas três tabelas de ornamento citadas acima, de d’Anglebert, F. Couperin e J. S. Bach, o trinado – *trillo*, no caso de Bach, e *tremblement*, no caso dos compositores franceses – é sempre iniciado pela nota superior. F. Couperin (2013, p.65), em seu tratado, explicita: “Não importa sobre qual nota esteja marcado um trinado; deve-se sempre começá-lo sobre o tom ou sobre o semitom acima”. Couperin também orienta que, no geral, a duração dos trinados, assim como a dos mordentes duplos e *appoggiaturas duplas*, deve ser determinado pelo valor da nota a qual estão associados. Partindo do pressuposto que Voormolen realmente desconhecia o uso dos ornamentos feito pelos compositores que escreveram para cravo nos séculos XVII e XVIII, com o conhecimento de ornamentação que temos hoje, não seria mais interessante optar por tocar o trinado começando pela nota superior, talvez seguindo as observações de Couperin? Uma vez que Voormolen parece ter partido de uma premissa equivocada – à luz da discussão de Haynes (2007, p.159) acerca do artigo de Charles Rosen, intitulado “Deve a música ser tocada ‘errada’”<sup>163</sup> –, devemos reproduzir esse equívoco? Pensamos que uma opção na adaptação para cravo é incorporar a ornamentação aplicada, de forma geral, ao repertório de cravo dos séculos XVII e XVIII. Mesmo que se opte por executar da forma como está escrito, parece ser pertinente questionar: se Voormolen tivesse um conhecimento maior de interpretação e

<sup>163</sup> Should music be played “wrong”?

ornamentação desses séculos, será que ele também escreveria o ornamento começando pela nota real? Será que ele grafaria o ornamento da mesma forma?

Por outro lado, vale ressaltar que, para alguns tratadistas e autores italianos do século XVII, como Diruta e Emilio de' Cavalieri (c.1550-1602) – conforme indicado por Frederick Neumann (1983, p.287-288), quando o autor explica o “trinado italiano”<sup>164</sup>, de 1590 a 1710 –, o trinado, conhecido por tais autores como *tremolo* e *trilo*, respectivamente, deveria ser iniciado na nota real, e não na nota superior. Nesse sentido, poder-se-ia especular que Voormolen queria evocar um estilo de ornamentação italiana, o que pode fazer sentido, uma vez que a *sicilienne* é um gênero tipicamente italiano. Nesse caso, notar-se-ia, mais uma vez, um distanciamento, intencional ou não, do direcionamento estilístico francês.

Colin Lawson (RINK et al., 2002, p.8), assim como Haynes (2007, p.4), apontam que, nos séculos XVII e XVIII, esperava-se do intérprete certa espontaneidade, para que, de certa forma, se suprisse todas aquelas informações não indicadas na partitura “enxuta” desses períodos. Isso se reflete, por exemplo, na execução das *notes inégales*, na realização do baixo contínuo e na improvisação dos *agréments* ou das *passagi*, que muitas vezes não podiam ser notadas de forma mais precisa. Nesse sentido, quanto ao uso do trinado, Saint-Arroman (1988, p.398) e Bond (1997, p.135) informam que, comumente, nas cadências, emprega-se o trinado no acorde da dominante. Bond lembra que esses trinados podem ser aplicados em situações similares, mesmos quando não notados. Possivelmente, esse é um dos casos de trinado que Quantz (2001, p.168) admitiria em uma *sicilienne*.

---

<sup>164</sup> The Italian Trill.



**Figura 106:** Possível local de ornamentação, indicada aqui com sinal de trinado. Seção A, *Sicilienne*, c.4.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.8.

Apesar da peça de Voormolen ser uma peça do século XX e não dos séculos XVII e XVIII, uma vez que ela busca trazer elementos interpretativos desses séculos, pensamos que pode ser interessante usar um trinado no segundo tempo do quarto compasso da seção A (c.4) – e/ou na reexposição em A<sup>1</sup> (c.21) –, no acorde da dominante, na voz do tenor. Pensamos que o tenor é a voz mais indicada para receber o ornamento, uma vez que a nota Mi, no soprano, é ligada desde o primeiro tempo do compasso, o contralto e o baixo poderiam também ser ornamentados, mas o dedilhado não é tão cômodo quanto o do tenor, que por sua vez, dobra a voz do soprano, mas vez, do primeiro tempo, da nota Fá, tornando o trinado mais oportuno do que no soprano. Nas outras cadências que encerram as seções, como nos compassos 7, 17 e 32, por causa do uso do quinto grau menor, e também por aparecer na última colcheia do compasso, não parecem ser pontos especialmente oportunos para o uso trinado.

#### 5.3.4 REGISTRAÇÃO

Devido ao caráter terno e simples da *Sicilienne*, e a sua única indicação de dinâmica, em *pp*, pensamos que uma proposta coerente de registo é tocá-la com os manuais desacoplados e sem o uso do registo de 4'. Tal uso vai de acordo com o aconselhado por Kroll (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.85), que afirma que devemos levar em conta o caráter da na hora de escolher a registo. Albuquerque (2008, p.85) complementa: “Uma música escrita num estilo lírico e introspectivo, ou peças ternas e

*cantábiles* devem ser tocadas com uma registoção leve, usando de preferência um registo”. Indo nesse sentido, aliado a lógica utilizada na *Gigue*, na qual buscamos configurar a registoção partindo das indicações de dinâmica, poder-se-ia pensar em tocar a peça toda em apenas um dos dois manuais, com apenas um registo de 8’ (‘Possibilidade 1’, no quadro seguinte). Sob o pressuposto de que a *Gigue*, peça anterior à *Sicilienne*, foi tocada com os manuais acoplados, tocar a *Sicilienne* no manual inferior, desacoplado, por si só, já cria um contraste interessante. Tocá-la em apenas um manual e não acoplada é interessante pois, além do som menos forte, pode reforçar, principalmente pelo toque e pela articulação, o caráter doce da peça, uma vez que, acoplado “as teclas ficam mais resistentes, tornando-se necessário um toque mais vigoroso” (PAVAN, 2009, p.42). Parece que, nesse caso, quanto à escolha do manual, é útil, caso a caso, testar e ver qual dos dois atende mais ao caráter e estilo da peça, pensando também no “arco” de registoções de toda *Suite de Clavecin*. Apesar dessa possibilidade ser uma alternativa viável e oportuna, devido ao caráter da peça, propomos também outro viés de registoção, a semelhança do utilizado na *Ouverture*: a de usar o contraste de timbre entre os manuais ressaltando a forma da peça, dando novo interesse e uma diferença de colorido entre as seções. Uma primeira possibilidade nesse sentido (Possibilidade 2) seria fazer a seção A no manual inferior e a B no manual superior. Um bom ponto para subir as mãos para o manual superior é na anacruse para a seção B, no compasso 9. Já para voltar as mãos para o manual inferior, parece pertinente aproveitar a articulação do segundo tempo (c.17), dois mais um, voltando ao teclado inferior justamente na colcheia, anacruse para a seção A<sup>1</sup>. Nesse caso, esse processo poderia ser repetido nas seções b<sup>2</sup> e a<sup>2</sup>, tocando-as no manual superior e inferior, respectivamente. Uma variação desse registoção seria se manter no teclado inferior na seção b<sup>2</sup> para então tocar a seção a<sup>2</sup> no manual superior. Nesse caso, ressalta-se a última seção (a<sup>2</sup>), já que as duas últimas seriam tocadas no manual inferior. Pode-se pensar em outra registoção, a título de experimentar a registoção a partir da forma da peça (Possibilidade 3). Toca-se as duas primeiras seções, A e B, no manual inferior, as duas próximas no manual superior, A<sup>1</sup> e b<sup>1</sup>, para então fechar a peça, na seção a<sup>2</sup>, no manual inferior. Na tabela a seguir, apresentamos as possíveis possibilidades de registoção supracitadas:



**Quadro 12:** Possibilidades de registo pensadas por seções da *Sicilienne*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.

<b>Seção</b>	<b>A (c.1-8/9)</b>	<b>B (c.10-17)</b>	<b>A<sup>1</sup> (c.18-25)</b>	<b>b<sup>1</sup> (c.26-29)</b>	<b>a<sup>2</sup> (c.30-33)</b>
<b>Possibilidade 1</b>	Manual inferior (8') ou manual superior (8')				
<b>Possibilidade 2</b>	Manual inferior (8')	Manual superior (8')	Manual inferior (8')	Manual superior (8')	Manual superior (8')
				Manual superior (8')	Manual inferior (8')
<b>Possibilidade 3</b>	Manual inferior (8')		Manual superior (8')		Manual inferior (8')

Lembramos que não pretendemos com essas possibilidades de registo encerrar as discussões sobre o uso dos registros e manuais na *Sicilienne*, mas sim estimular e inspirar pensamentos sobre registo e a sua importância para as adaptações e composições para cravo. Nessa perspectiva, Tiensuu (1997, p.4) aconselha os compositores a serem específicos quanto a registo, mas cientes de que os cravos podem ter diferentes relações de dinâmica entre o manual inferior e o superior. O autor também indica que o registro de alaúde – uma outra possibilidade de registo para a *Sicilienne*, uma vez que é provavelmente a peça da *Suite de Clavecin* mais adequada a esse registro –, quando existe, a depender do cravo, pode ser acionado no manual superior ou no inferior. Vale ressaltar que a escolha da registo é apenas um dos aspectos a serem considerados na adaptação e interpretação no cravo. Nesse sentido, concordamos com Schott (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.87) quando o autor expõe que “a registo por si não é suficiente. Ao contrário, mesmo em total ausência de mudanças de registo, a mais linda música pode ser feita no mais simples dos instrumentos”. Esse parece ser o caso na *Sicilienne*, uma peça que parece requisitar do intérprete, ao cravo, uma especial atenção à doçura do toque e das articulações. Nesse contexto, a registo não parece ter tanta importância, podendo ser considerado um elemento auxiliar.

## 5.4 TOCCATINA

### 5.4.1 LIGADURAS E ARTICULAÇÃO

Na *Toccatina* da *Suite de Clavecin*, Voormolen também faz uso – assim como na *Ouverture* – de ligadura de frase, ou “externa”, mais útil ao piano, e ligadura de articulação, ou “interna”, esta última mais próxima da articulação cravística. Nota-se que a ligadura “externa” é encontrada apenas nas seções A, mais especificamente nas seções menores ‘a’ (c.1-2; c.8-9; c.26-27). Já na maior parte da peça, de forma semelhante ao que ocorre na *Gigue*, o compositor lança mão de ligadura de articulação, mais plausível no cravo, e, em alguns trechos, de *staccato*, em colcheias e semínimas. Nesse sentido, Voormolen vai ao encontro de Howard Ferguson (apud KHADAVI, 1983, p.14) quando este diz que “algumas peças demandam mais *legato* e menos *staccato* que outras, e vice-versa: mas, no geral, os dois devem ser razoavelmente equilibrados”, uma vez que a *Toccatina* apresenta uma variedade aparentemente equilibrada de articulações e toques. Nesse sentido, também por ser uma peça relativamente extensa – comparada às anteriores – e construída com base no movimento perpétuo de semicolcheias, pensamos que, na adaptação dessa peça para cravo, a articulação se mostra um tópico de destaque. As primeiras ligaduras internas da peça, na segunda metade do primeiro compasso, de duas em duas semicolcheias, apontam para um tipo de articulação presente no repertório para cravo dos séculos XVII e XVIII, que pode sugerir ou ser resultado de um dedilhado específico. No exemplo a seguir, nota-se, dentro da ligadura externa, de um compasso, as semicolcheias, no terceiro e quarto tempo do compasso (c.1), marcadas pelas ligaduras internas. Adicionamos um possível dedilhado, os dedos 2 e 4, da mão direita<sup>165</sup>, em cada par de semicolcheias, para ilustrar uma maneira de se obter tal articulação e de se conceber esse tipo de ligadura no cravo:

---

<sup>165</sup> Referente aos dedos indicador (2) e anelar (4).

A; a (c.1)



**Figura 107:** Ligaduras internas de duas em duas semicolcheias com sugestão de dedilhado. Seção A, *Toccatina*, c.1.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.10.

Para os dois primeiros tempos do primeiro compasso – apresentados no exemplo supracitado –, uma vez que sabemos que a ligadura externa não parece especialmente proveitosa para execução ao cravo, pode-se cogitar tocar as oito primeiras semicolcheias em toque *legato*, talvez articulando sutilmente do primeiro para o segundo tempo, uma vez que se deve considerar o andamento rápido e a constituição das figurações. Pensamos que essa solução é interessante em termos de contraste e equilíbrio das articulações. Vale salientar que, conforme argumenta Kroll (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.62), raramente uma mesma articulação é usada durante todo um trecho, sendo sujeita a modificação e ajustes à medida que a natureza das figurações, harmonia e caráter mudam. Partindo desse entendimento, na figura subsequente, nota-se dois exemplos distintos de oito semicolcheias ligadas.

A; c (c.5-6)



**Figura 108:** Exemplos de ligaduras de dois tempos. Seção menor 'c', da seção A. *Toccatina*, c.5-6.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.10.

No compasso 5, terceiro e quarto tempos, destaca-se um caso de ligadura no soprano – uma vez que o contralto está indicado com movimentação em *staccato* – que, devido à constituição das figurações e ao subsequente possível dedilhado por ela imposta,

não se mostra especialmente cravística. Já no compasso seguinte (c.6), tanto na ligadura do primeiro ao segundo tempo quanto na ligadura do terceiro ao quarto tempo, percebe-se um exemplo mais cravístico, uma vez que todas as notas abarcadas pelas ligaduras podem de fato ser ligadas, uma vez que todas as notas se encontram ao alcance das mãos e não há impedimentos em termos de dedilhados. Ressalta-se também, no compasso 6, que da forma como as ligaduras estão escritas, de dois em dois tempos, ajuda, em uma execução ao cravo, a realizar uma hierarquia de compasso pertinente à fórmula de compasso 2/2, assinalada como alternativa à fórmula de compasso 4/4. Pode-se optar, também, por articular sutilmente entre os tempos unidos por uma mesma ligadura. Nesse caso, pode-se favorecer uma percepção da peça, nesses compassos, em 4/4.

Quanto as colcheias em *staccato* no exemplo supracitado (c.5), vale ressaltar que, no cravo, para demarcar os tempos fortes e assinalar a hierarquia de compasso, uma vez que não se pode variar a intensidade sonora do instrumento – e até mesmo em prol da expressividade – pode-se pensar, em termos de *micro-timing*, em diferentes “pesos”, ou seja, durações, para cada *staccato*, a fim de informar a hierarquia do compasso. Nesse sentido, pode-se pensar em alongar a primeira colcheia do compasso. Já para a quinta colcheia, que marca o terceiro tempo, pode-se alongar um pouco menos que o primeiro, uma vez que é o segundo tempo “forte” do compasso.

Nota-se, ainda, outras utilizações de ligaduras na *Toccatina* que, apesar de semelhantes às supracitadas, consideramos válido assinalar. Em ‘e’ (c.16-19), primeira seção menor de B, cada compasso é dividido, no soprano, em duas ligaduras, uma de três tempos seguido de uma de um tempo, de figuração distinta. Apesar de não ser uma regra, a *stricto sensu*, pode ser útil pensar que, pelo menos para o caso da *Toccatina*, a partir de uma ligadura com oito semicolcheias – de dois tempos – deve-se considerar a possibilidade de articulações mais sutis dentro de cada ligadura, o que não é necessariamente o caso para a ligadura de três tempos de ‘e’. Nota-se também o uso de ligaduras em figurações de arpejos nas duas seções menores (‘h’ e ‘i’) da seção C (c.42-49). Em ‘h’ (c.42-45), as ligaduras assinalam os arpejos em fusas, na mão direita, marcados de tempo em tempo. Em ‘i’ (c.46-49), o arpejo em semicolcheias, assim como a ligadura, é dividido entre as duas mãos. Nesses dois casos, de ‘h’ e ‘i’, as ligaduras funcionam bem no cravo, por se tratar de arpejo e por estar “à mão”. Nesse caso, pode-se pensar, principalmente para a seção ‘i’ – uma vez que ofuscaria a melodia, na mão esquerda, em ‘h’ –, em usar um toque *overlegato*, no qual as notas são sustentadas por

um tempo maior do que seus valores notados (ALBUQUERQUE, 2008, p.60), pois enfatiza o aspecto harmônico, aumenta a reverberação do instrumento e cria um som mais “cheio”, o que pode gerar um efeito que, no contexto da peça, seja análogo à indicação *ff*. Já nas seções menores ‘d’, verifica-se o uso das ligaduras a cada tercina de semicolcheia, semelhante as ligaduras de três em três colcheias encontradas na *Gigue*. Em relação a outras indicações, destaca-se, principalmente, o uso relativamente esparsos de acentos. Pensando na adaptação para cravo, salientamos que, apesar dessas indicações poderem prover *insights* que direcionam as escolhas interpretativas de uma forma ou de outra, elas, todavia, também se mostram, em alguma medida, irrelevantes, uma vez que o acento deve estar construído na textura da peça. Na figura subsequente, por exemplo, pode-se argumentar que os acentos já estão escritos na composição (c.22), sendo desnecessária sua indicação. No compasso seguinte (c.23), entretanto, nota-se que os acordes – indicados com *staccato* e sem acento – tem a mesma densidade, em termos de número de vozes e constituição que os do compasso anterior. Logo, destaca-se que esse compasso possivelmente pode soar tão acentuado quanto o último, já que, além da textura, as pausas (c.23) entre os acordes criam um *silence d’articulation* (BOND, 1997, p.85), o que evidencia a entrada de cada acorde no tempo seguinte. O toque *staccato*, por sua vez, segundo Lindorff (1982, p.42), pode contribuir ao efeito percussivo, resultado de quando várias cordas são pinçadas simultaneamente, o que pode contribuir para acentuar cada acorde do trecho.



**Figura 109:** Exemplos de ligaduras de dois tempos. Seção menor ‘c’, da seção A.  
*Toccatina*, c.22-23.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11.

Nota-se, ainda em relação aos compassos 22 e 23, que, apesar das indicações de acento e *staccato*, uma solução interessante na adaptação desse trecho é usar, em maior ou menor grau, o recurso do arpejo, que, além de dar mais nuances ao segmento, é um

recurso idiomático a reforçar o diálogo entre a *toccatina* e o repertório para cravo dos séculos XVII e XVIII. Já sobre o uso da indicação de acento nos outros trechos da peça, percebe-se que, exceto o compasso 28, todos outros apresentam casos semelhantes ao encontrado em ‘g’, o que ocorre nos compassos 25, 26, 27, 30 e 54. Nesses casos, o uso do acento parece redundante em um contexto cravístico. Já no compasso 28, o tenor, em movimentação de colcheia, mas escrito como semicolcheia seguida de pausa de semicolcheia, com a nota acentuada, não é uma notação que parece indicar algum toque cravístico específico. Nesse sentido, talvez fosse mais útil escrever como colcheias marcadas com *staccato*, mantendo a unidade com a notação de outros trechos da peça.

#### 5.4.2 *LAISSEZ VIBRER* E CRUZAMENTO DE MÃOS

No tópico anterior, discutimos o papel das ligaduras de frase e articulação na adaptação da *Toccatina* da *Suite de Clavecin* para cravo, sem que mencionássemos o emprego das ligaduras de prolongamento. Esse tipo de ligadura, descrita por Med (1996, p.47) como “a ligadura colocada entre sons de mesma altura, somando-lhes a duração”, comumente empregada na notação musical justamente entre duas notas de mesma altura, são empregadas, por Voormolen, também de outra forma: como ligaduras de prolongamentos que se ligam ao “nada”, uma vez que se direcionam para as pausas e não para notas de mesma altura. A esse tipo de indicação, dá-se o nome francês de *Laissez Vibrer* – também grafado como *Laisser Vibrer* –, que significa “deixar vibrar”. A primeira vez que Voormolen indicou o *laissez vibrer* na *Suite de Clavecin* foi na *Gigue*, porém com uso esparso desse recurso. Já na *Toccatina*, o *laissez vibrer* ganha mais destaque, tendo um uso mais recorrente e variado. Vale ressaltar que no breve verbete *Laisser vibrer* do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, p.133) consta que:

É uma indicação interpretativa para que o som não seja abafado. É encontrada na música para harpa, certos instrumentos de percussão (notavelmente pratos), piano (indica que o pedal de sustentação deve permanecer abaixado) e, ocasionalmente, instrumentos de cordas. (LAISSER vibrer. 2001, p.133)<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> A performing direction instructing that the sound should not be damped. It is found in music for the harp, certain percussion instruments (notably cymbals), the piano (indicating that the sustaining pedal should remain depressed) and occasionally string instruments.

Nota-se, em relação ao uso do *laissez vibrer* enquanto uma indicação pianística – o que é o caso na *Suite de Clavecin* – que se deve tocar o acorde, ou as notas, e levantar os dedos do teclado enquanto o som é sustentado por meio do pedal de sustentação. Esse tipo de indicação não é característico do repertório para cravo dos séculos XVII e XVIII e, aparentemente, começou a ser indicado nas partituras de piano a partir dos anos 1890<sup>167</sup>. Debussy, na peça *Les collines d'Anacapri*, do *Préludes, Livre 1*, escrito entre 1909 e 1910, nota as ligaduras e indica “*quittez, em laissant vibrer*”, para que o intérprete retire as mãos do teclado enquanto o som continua “vibrando” devido ao uso do pedal. Ravel também faz indicações de *laissez vibrer* no *Le tombeau de Couperin*, mas sem indicação escrita do termo, apenas com as marcações das ligaduras para que o som continue soando. Nota-se que é uma indicação relativamente específica quando pensada para o piano, uma vez que é um efeito com uma sonoridade própria e que exige o uso do pedal de sustentação. No cravo, o melhor que se pode fazer, indo ao encontro do exposto por Tiensuu (1997, p.4), é sustentar a nota pelo tempo que der, tanto por uma questão anatômica da mão, quanto pela sustentação do som de cada instrumento. Tiensuu, nesse sentido, afirma que, para o cravo, é preferível indicar claramente a duração de cada nota e, obviamente, não escrever grandes saltos ou acordes consecutivos em situações nas quais se queira empregar o *laissez vibrer*. Nesse sentido, Voormolen não escreve nada que seja impossível de tocar devido a saltos ou movimento paralelo de acordes, mas é uma indicação que, assim como expôs Tiensuu, poderia ter sido escrita com o valor real das notas, o que seria uma notação mais clara e efetiva para o cravista. Nota-se, no exemplo abaixo, a utilização do *laissez vibrer*, nos dois primeiros compassos da seção A<sup>1</sup> (c.26-27):



**Figura 110:** Exemplos de *laissez vibrer*. Seção menor ‘a<sup>1</sup>’, da seção A<sup>1</sup>. *Toccatina*, c.26-27.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11.

<sup>167</sup> Disponível em <<https://musescore.org/en/node/14437>>. Acesso em 12 de jun. 2019.

Nota-se que, no piano, caso se usasse o pedal de sustentação, não poderia ser sustentado por mais de um tempo, já que borraria a linha melódica. Uma vez que, no cravo, o *laissez vibrer* serve como uma indicação de, pode-se alegar, ‘pedal de mão’, seu funcionamento se assemelha mais ao pedal tonal, ou pedal *sostenuto*, do piano, o qual sustenta apenas as notas que já estiverem pressionadas no momento em que o pedal é utilizado. Nesse sentido, pensamos que o pedal de mão, no exemplo acima, pode soar por mais do que um tempo, talvez até a duração do compasso todo, uma vez que a melodia gravita em torno da harmonia da tônica, no compasso 26, e da região da subdominante, no compasso 27. Já no exemplo a seguir (c.3), o *laissez vibrer*, no primeiro e terceiro tempos, são intercalados pelo cruzamento de mãos no segundo e quarto tempos. Nesse caso, devido ao cruzamento de mão, apesar da harmonia ser a mesma a cada dois tempos, a solução é ficar o máximo de tempo possível nas notas marcadas com o *laissez vibrer* – para apoiar os tempos fortes – antes de partir para o cruzamento de mãos.



**Figura 111:** Exemplos de *laissez vibrer* seguido por cruzamento de mãos. Seção menor ‘b’, da seção A. *Toccatina*, c.3.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.10.

Quanto aos cruzamentos de mãos, que ocorrem após os *laissez vibrer*, no exemplo acima, nota-se que, na primeira aparição, é indicado pela abreviação *m. g.* – do francês, *main gauche* – indicando que a mão esquerda deve cruzar a mão direita. Voormolen faz uso do recurso apenas em quatro compassos da peça, sempre nas seções menores ‘b’ (c.3-4; c.10-11), da seção A. Em todos os casos, a mão esquerda salta a direita para então tocar uma nota um intervalo de segunda, diatonicamente, acima da melodia em semicolcheias da mão direita, no segundo e quarto tempos do compasso em questão (c.3). Lembramos, conforme aponta Khadavi (1983, p.53) que esse é o cruzamento de mãos é um recurso



muito associado às peças para cravo do compositor D. Scarlatti e, segundo Sutcliffe (2003, p.294), a uma expressão de uma linguagem genuinamente para teclas. Nota-se, nesse sentido, que a *Toccatina* da *Suite de Clavecin* vai ao encontro do terceiro gênero de música para teclas dos séculos XVII e XVIII, segundo Moroney (apud ALBUQUERQUE, 2008, p.73), que é “inerente ao instrumento”, derivado os dedos – e as mãos – podem agir sobre as teclas. Vale ressaltar, conforme expõe Khadavi (1983, p.55), que não se deve confundir o cruzamento de mãos com a indicação de *pièce croisée*. Enquanto que, para os cruzamentos de mãos de Scarlatti, não é necessário um cravo de dois manuais, em outras peças, como nas *Variações Goldberg* (BWV 988), de J. S. Bach, assim como nas *pièces croisées*, de F. Couperin (MARSHALL apud ARRUDA, 2017, p.162), é necessário o uso de um cravo de dois manuais. Bond (1997, p.25), afirma que “compositores franceses exploravam texturas interessantes nas *pièces croisée*”<sup>168</sup>, nas quais cada mão fica em um manual diferente – nota-se que para essa técnica, os manuais devem estar desacoplados – geralmente com a parte proeminente na mão direita, tocada no teclado inferior, e a mão direita, com o acompanhamento, no teclado superior. Khadavi (1983, p.56), por sua vez, chama a atenção para que, na técnica do *pièce croisée*, muitas vezes um mesmo registro do cravo é usado, mas como um diferente conjunto de plectros é acionado por cada manual, podem-se alternar notas de uma mesma altura. No caso da *Toccatina*, não existe nenhum trecho que necessite dessa técnica, toda peça podendo ser tocada em um cravo de um manual apenas.

#### 5.4.3 REGISTRAÇÃO

Se por um lado, a *Toccatina* – assim como todos os outros movimentos da *Suite de Clavecin* – não precisa, de fato, de um instrumento de dois manuais, por outro, pensamos que o uso dos dois manuais pode ser interessante para criar contrastes entre seções, destacar a melodia do acompanhamento, conforme indica Bond (1997, p.25). Pode ser útil também para atender à algumas ideias de dinâmica empregadas por Voormolen. Ponderamos que, pelo fato da *Toccatina* se tratar da peça final da *Suite de Clavecin*, por ter um andamento rápido e um caráter vigoroso – mais voltado ao virtuosismo do que à harmonia e à introspecção, como nos prelúdios (TAVARES, 2006, p.61) – pode ser proveitoso tocar a peça com os dois manuais acoplados, com a

---

<sup>168</sup> [...] composers explored interesting textures in the *pièce croisée*.

possibilidade de somar, ao teclado inferior, o registro de 4'. Nesse caso, resultando nos registros, simultâneos, de dois 8' e um 4', a registoção mais “cheia” da *Suite de Clavecin*. Reiteramos que as sugestões de registoção e trocas de manuais que faremos aqui pretendem servir à título de evidenciar e demonstrar as possibilidades de registoção na adaptação da peça para cravo, mas entendemos, assim como discute Schott (apud ALBUQUERQUE, p.97), que “a mais linda música pode ser feita no mais simples dos instrumentos”: a *Toccatina* poderia ser bem tocada em um cravo de apenas um registro, em um único manual. Em relação ao aproveitamento das indicações de dinâmica, lembramos que, por o cravo não possuir gradações de dinâmica – como no piano –, uma vez com o cravo acoplado, a dinâmica, no instrumento, funciona de forma semelhante ao conceito de “dinâmica de terraço”, conforme exposto por Hess (1953, p.76) e Arruda (2012, p.89), com o teclado inferior servindo às passagens *tutti*, orquestrais, com dinâmica tendendo ao *f*, e com o teclado superior servindo às passagens *solo* ou às dinâmicas mais próximas de *p*. Nesse sentido, cabe apontar que as várias indicações de dinâmica devem ser separadas em duas categorias: uma que tende ao *f*, como as dinâmicas – presentes na *Toccatina* – *mf* e *ff*, e outra, que tende ao *p*. No caso específico da *Toccatina*, a única indicação que vai nesse sentido é a própria dinâmica *p*. Apesar de considerarmos esse fator útil para se decidir a registoção na adaptação para cravo de uma peça originalmente com diferentes indicações de dinâmica, apontamos que esse não deve ser o único fator a ser considerado. Um exemplo disso se dá na seção menor ‘h’ (c.42-45), da seção C. Nessa seção, dada a tessitura grave e a subsequente falta de clareza melódica e harmônica de correntes do registro grave, na qual se dão o arpejo, na mão direita, e a melodia, na mão esquerda, uma sugestão seria tocar uma mão em cada manual, conforme a sugestão de Bond (1997, p.25), a fim de destacar, em termos de timbre, os dois elementos e ressaltar a melodia, que, no caso, deve ser tocada no teclado inferior. Mas ao contrário do que afirma a autora, como a melodia da seção está na mão esquerda, a mão direita que deve ser tocada no teclado superior, que, partindo da registoção supracitada, vai estar em uma dinâmica mais *piano* que o teclado inferior, fazendo com que o arpejo encubra menos a linha melodia do que encobriria se as duas mãos tocassem em um mesmo manual.

C; h (c.42)

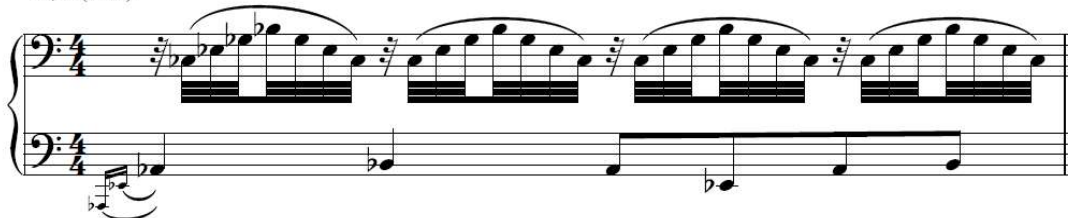


**Figura 112:** Exemplo de seção que pode ser tocada com cada mão em um manual: a mão esquerda, com a melodia, no teclado inferior; e a mão direita, com o acompanhamento em arpejo, no teclado superior. Seção menor ‘h’, da seção C. *Toccatina*, c.42.

Fonte: VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.12.

Uma possível solução para aumentar a clareza da seção enquanto se mantém a tessitura, o que pode tornar o trecho menos “borrado” quando tocado com as duas mãos em um mesmo manual – e mesmo quando tocado com dois manuais – é suprimir a primeira fusa do arpejo, começando-o na mesma nota, mas a partir da segunda fusa de cada figuração. Nesse caso, optamos por subtrair as quartas e sextas notas de cada figuração de arpejo, uma vez que essas notas são, sempre, em toda extensão de ‘h’ (c.42-45), a fundamental do acorde arpejado, que já se encontra na melodia, na mão esquerda, no primeiro tempo de cada figuração. Nota-se que o ritmo, em si, do arpejo não muda, apenas distingue-se mais melodia do acompanhamento, uma vez que não serão mais tocados simultaneamente. Apresentamos essa possibilidade no exemplo a seguir. Caso se opte por essa sugestão, o mesmo procedimento deve ser repetido pelos três compassos seguintes (c.43-45), a fim de manter a unidade da seção.

C; h (c.42)



**Figura 113:** Sugestão de modificação no arpejo, a fim de dar mais clareza harmônica e melódica à seção menor ‘h’, da seção C. *Toccatina*, c.42.

Vale ressaltar que J. S. Bach, na Variação 14 das Variações Goldberg, BWV 988 – escritas para cravo de dois manuais –, faz uso de uma figuração melódica semelhante, também acéfala, com função de acompanhamento e composta por sete fusas. Destacamos que esse procedimento ajuda a dar clareza a linha melódica realizada pela outra mão. No caso da Variação 14, exposta a seguir, a figuração acéfala de fusas auxilia também a dar clareza à impressão polifônica causada pelo cruzamento de mãos. Enquanto no caso da *Toccatina* a linha melódica é realizada apenas na mão esquerda, no caso da Variação 14 as mãos se invertem.



**Figura 114:** Figuração acéfala de sete fusas, da Variação 14 das Variações Goldberg, BWV 988, c.13-14.

**Fonte:** BACH, Johann Sebastian: Balthasar Schmid, c.1741, p.14.

Ainda em relação às possibilidades de uso dos manuais para fazer contraste entre melodia e acompanhamento na *Toccatina*, partindo do exposto por Bond (1997, p.25), um outro ponto no qual essa utilização pode ser interessante é nas seções ‘e’ (c.16-19; c. 32-35), de B. Essa sugestão se deve ao fato de que, nessas seções, existe uma clara distinção, em relação ao uso das duas mãos, de melodia, na mão direita, e acompanhamento, na mão esquerda. Além dessa distinção entre a função das mãos, destaca-se que, dada a composição do trecho, com uma pausa, escrita, de três tempos no compasso anterior (c.15; c.29) ao primeiro compasso da seção ‘e’, existe tempo suficiente para subir com a mão esquerda para o manual superior, e tempo suficiente – apesar de ser menos tempo – para descer com a mão esquerda para o manual inferior a tempo de tocar a melodia, na mão esquerda, nas seções ‘f’. No quadro abaixo, listamos as possibilidades de registrações e usos de manuais sugeridos a partir da discussão feita neste tópico.

**Quadro 13:** Possibilidades de registo e indicações de dinâmica por seções da *Toccatina*, da *Suite de Clavecin* de Alex. Voormolen.

Seções da <i>Toccatina</i>	A (c.1-7)	A' (c.8-15)	B (c.16-25)	A <sup>1</sup> (c.26-31)	B' (c.32-41)	C (c.42-49)	D (c.50-54)
<b>Indicações de dinâmica</b>	<i>mf</i> , em 'a' (c.1)		<i>f</i> , para mão esquerda <sup>169</sup> , em 'f' (c.20) <i>f</i> , em 'g' (c.22) <i>mf</i> , em 'g' (c.24)	<i>p</i> , em 'a <sup>1</sup> ' (c.26) <i>mf</i> , em 'a <sup>1</sup> ' (c.27)	<i>f</i> , para mão esquerda, em 'f' (c.36) <i>f</i> , em 'g' (c.38) <i>mf</i> , em 'g' (c.40)	<i>p</i> , em 'h' (c.42) <i>ff</i> , em 'i' (c.46)	<i>f</i> , em 'j' (c.50) <i>mf</i> , em 'k' (c.52) <i>ff</i> , em 'k' (c.54)
<b>Possibilidade e 1</b>	Um único manual, 8', ou manuais acoplados <sup>170</sup> , 8' + 8' (+ 4')						
<b>Possibilidade e 2</b>	Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4')			Manual superior, 8', (c.26)		Manual superior, 8', (c.42)	
				Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.30)		Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.46)	

<sup>169</sup> Quando não houver indicação de para qual mão a dinâmica deve ser aplicada, subentende-se que a indicação serve a ambas as mãos.

<sup>170</sup> No caso, subentende-se que "manuais acoplados" quer dizer com as duas mãos no

<b>Possibilidade e 3</b>	Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4')	Mão direita no manual inferior, 8' + 8' (+ 4'), e mão esquerda no manual superior, 8', (c.16)		Mão direita no manual inferior, 8' + 8' (+ 4'), e mão esquerda no manual superior, 8', (c.32)	Mão direita no manual superior, 8', e mão esquerda no manual inferior, 8' + 8' (+ 4'), (c.42)	
		Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.20)		Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.36)	Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.46)	
<b>Possibilidade e 4</b>	Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4')	Mão direita no manual inferior, 8' + 8' (+ 4'), e mão esquerda no manual superior, 8', (c.16)	Manual superior, 8', (c.26)	Mão direita no manual inferior, 8' + 8' (+ 4'), e mão esquerda no manual superior, 8', (c.32)	Mão direita no manual superior, 8', e mão esquerda no manual inferior, 8' + 8' (+ 4'), (c.42)	
		Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.20)	Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.30)	Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.36)	Manuais acoplados, 8' + 8' (+ 4'), (c.46)	

Quanto às possibilidades de registo expostas em quadro supracitado, explicamos: a 'Possibilidade 1' vai ao encontro do exposto por Schott (apud ALBUQUERQUE, p.87) quanto ao fato de que a registo ou trocas de manual não são necessárias para fazer uma peça soar bem. É uma possibilidade que, exceto à adição do registo de 4', também vai ao encontro da registo típica de um cravo italiano, que,

segundo Bond (1997, p.35), eram quase todos construídos com um único manual, mas com dois registros de 8', que deviam soar sempre juntos, menos durante a afinação. No 'possibilidade 2', é apresentada uma versão na qual a orientação para a escolha da registo e manuais é guiada pelas indicações de dinâmica, seguindo o conceito de dinâmica de terraços, conforme explicada por Arruda (2012, p.89). Nota-se, nessa possibilidade, que, na entrada da seção A<sup>1</sup> (c.26), o acorde, na mão esquerda, se dá no teclado inferior, enquanto a melodia, na mão direita, segue no teclado superior. Na volta para o teclado inferior, no compasso 30, que a mão direita pode descer para o teclado principal após fazer o acorde na primeira colcheia do primeiro tempo, enquanto a mão esquerda pode permanecer no teclado superior, ou descer na cabeça do compasso 30. O mesmo caso se repete na seção B'. Na 'possibilidade 3' apresentamos sugestões, para alguns trechos, para tocar com cada mão em um manual, partindo do exposto por Bond (1997, p.25). Na 'possibilidade 4' uma combinação das possibilidades 2 e 3, combinando a orientação guiada pelas indicações de dinâmica às sugestões de trechos que podem ser tocados com uma mão em cada manual. Lembramos, mais uma vez, que essas são apenas sugestões e algumas possibilidades. Pode-se pensar em outras combinações e ideias de registo, a depender do instrumento. Notamos que uma vez optado pelo uso do registo de 4', deve-se utilizá-lo do começo ao fim da peça, uma vez que julgamos não haver nenhum momento propício ou para acionar, ou desativar o recurso, no meio da peça.

#### 5.4.4 ANDAMENTO, FACILIDADE DE DEDILHADO E TESSITURA

Como indicação de andamento para a *Toccatina*, Voormolen, assim como na *Gigue*, escolheu o termo *Très vite*, o qual, segundo Saint-Arroman (1988, p.446), é uma das indicações mais rápidas da música francesa. O autor ainda aponta para uma relação entre o termo *très vite* que, no século XVIII, empregado, na França, em substituição ao termo italiano *Alla breve*, que indicava uma peça rápida a dois tempos. Nota-se que Voormolen marcou a possibilidade de interpretar a peça em compasso 2/2, uma fórmula de compasso típica das peças em *alla breve* (SAINT-ARROMAN, 1988, p.28). Diferentemente da *Gigue*, que também continha uma indicação de caráter – *léger* –, na *Toccatina* só é apresentado a marcação de andamento e bpm, com a mínima marcada a 73 bpm. Notamos que, relativamente, não é um bpm que parece excessivamente rápido – como parece o bpm da *Gigue* –, mas, ainda sim, é bastante rápido, o que nos leva a questionar, novamente, se Voormolen pensava no cravo industrial quando escreveu a

peça, uma vez que Chapman (1991, p.547) afirma que para uma peça ser efetiva nesse tipo de cravo é necessário que a peça seja tocada com direção, energia, de forma rápida, frenética. Mas independentemente do instrumento para o qual, de fato, a peça foi concebida, cabe aqui fazer algumas observações relacionadas ao andamento rápido, pensando-se na adaptação da *Toccatina* para cravo histórico. Um primeiro ponto que podemos assinalar nesse sentido ocorre no compasso 14 e na sua repetição no compasso 30. Nota-se, no exemplo a seguir, que a mão esquerda faz uma figuração semelhante a um trinado, mas em ritmo regular de semicolcheias, enquanto a mão direita realiza tercinas de semicolcheias.



**Figura 115:** Destaque para o uso da polirritmia. Seção menor ‘d’, da seção A’.  
*Toccatina*, c.14.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.11.

No exemplo supracitado, nota-se que, no andamento pedido, as tercinas de semicolcheias – além da singular dificuldade técnica, comparada a outros trechos da *Suite de Clavecin* –, na junção com as semicolcheias na mão esquerda, resultam em uma sonoridade pouco “clara”. Dadas as figurações em cada mão, provavelmente Voormolen queria criar, de fato, uma sonoridade textural e “tumultuada” nesse compasso, que não parece tão efetivo no cravo quanto, talvez, no piano. Isso se dá tanto em termos de clareza no som – uma vez que, conforme argumenta Tiensuu (1997, p.4) “o som [do cravo] precisa de um tempo para se desenvolver plenamente, para ‘florescer’. Logo, acordes muito rápidos ou repetições rápidas, especialmente no registro agudo, tendem a conter mais ruído que altura”<sup>171</sup> – quanto em relação a uma escrita mais idiomática para o cravo.

<sup>171</sup> [...] the sound needs some time to fully develop, to reach the “flower”. Thus, very short chords or fast repetitions especially in the higher register tend to contain more noise than tone.



Percebe-se que a figuração de tercina de semicolcheias, na mão direita, além de saltar um intervalo de terça entre o segundo e o terceiro e o terceiro e quarto tempos, a figuração que começa com um salto de intervalo de quinta descendente nos dois primeiros tempos muda para um intervalo de quarta justa descendente no terceiro e no quarto tempo, sendo necessário mudar a posição da mão no meio da frase. Khadavi (1983, p.18) aponta que para uma ‘facilidade de dedilhado’<sup>172</sup>, é necessário a recorrência de padrões e dedilhados, o que facilita na velocidade, tornando-se mais idiomático no cravo. No caso, vemos que a escrita desse compasso (c.14) não auxilia em termos de “facilidade de dedilhado”. Quanto a polirritmia, pode-se supor que Voormolen não queria um resultado sonoro especificamente preciso e claro, porém um efeito sonoro que sirva de transição entre as seções A e B. Nesse sentido, uma solução composicional que Voormolen poderia ter adotado que possivelmente simplificaria a execução do trecho, tornando a peça mais idiomática para cravo e ainda retendo um resultado sonoro próximo ao que se espera do que está escrito, seria escrever um trinado, em semibreve, assim como ocorre em algumas peças para cravo do século XVII e XVIII. Pensamos que essa pode ser também uma possibilidade na adaptação da *Toccatina* para cravo.

Já na seção ‘f’ (c.20-21; c.36-37) notamos outro ponto que vale ser incluído nesta discussão. Nessa seção, a mão esquerda tem a melodia, em semicolcheias, enquanto a mão direita a acompanha com acordes, quase todos a três vozes, com ritmo em colcheias. Essa seção chama a atenção por não ser especialmente cravística. É válido apontar que, para esse andamento, a textura em acordes é especialmente densa, apontando para possíveis reminiscências de uma escrita pianística por parte de Voormolen. Outra questão é que os acordes, dada a textura a três vozes e o ataque em *staccato* – que traz um aspecto percussivo (LINDORFF, 1982, p.42) – também trazem um acréscimo da intensidade para a seção, competindo com o destaque sonoro que deveria ser direcionado, no caso da composição da peça para cravo, para a melodia. Além da textura pesada, nota-se que cada acorde exige uma posição de mão e, possivelmente, dedilhados diferentes para cada acorde, já que não há um padrão recorrente de saltos e graus conjuntos. Partindo do apresentado por Khadavi (1983, p.18), verifica-se que a escrita de Voormolen não auxilia na ‘facilidade de dedilhados’ e, conseqüentemente, no idiomatismo cravístico, dificuldades essas que são reforçadas pela textura pianística.

---

<sup>172</sup> Finger facility.



**Figura 116:** Destaque para a textura especialmente densa na mão direita. Seção menor 'f', da seção B. *Toccata*, c.36-37.

**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.12.

Ainda sobre a densa textura pianística, apresentada no exemplo acima, cabe salientar que, além de, no piano, os acordes poderem ser tocados em diferentes gradações de dinâmica, as teclas do cravo, conforme explica Pavan (2009, p.69), são menores que as do piano moderno, e, por esse motivo, passagens com notas alteradas podem ser “desconfortáveis para execução ao cravo”. Já Tiensuu (1997, p.4), por sua vez, destaca a leveza do mecanismo do cravo, o que faz com que o instrumento seja mais “sensível” a erros do que o piano. O autor orienta compositores a evitarem trechos de “acordes consecutivos em sucessão rápida”<sup>173</sup>, o que é, justamente, o caso na seção ‘f’. Voormolen, para deixar essa parte mais idiomática para o cravo, poderia ter reduzido o número de vozes na mão direita, assim como poderia ter escrito padrões melódicos e harmônicos que favorecessem a facilidade de dedilhado.

Quanto ao uso da tessitura na *Toccata*, nota-se que é a maior extensão do teclado, tanto para o grave quanto para o agudo, de todas as peças da *Suite de Clavecin*. A nota mais grave da peça é um  $Láb^{-1}$ , no compasso 42, e a mais aguda, um  $Fá^5$ , no penúltimo compasso da peça (c.53). Essa extensão utilizada é normalmente abarcada pela tessitura dos cravos franceses, como os de P. Taskin, que têm cinco oitavas (PAVAN, 2009, p.28). Tiensuu (1997, p.3) afirma que esses cravos geralmente vão do  $Fá^{-1}$  ao  $Fá^5$ , enquanto outros têm uma extensão maior, indo do  $Fá^{-1}$  ao  $Sol^5$ , mas outros modelos, de menor extensão, podem ir do  $Sol^{-1}$  até o  $Ré^5$ . Nesse último caso, nota-se que uma solução na adaptação é tocar a mão direita, do último tempo do compasso 52 até o último tempo do compasso 53, uma oitava abaixo.

<sup>173</sup> [...] consecutive chords in rapid succession [...].



**Figura 117:** Destaque para a nota mais aguda de toda a *Suite de Clavecin*, um F<sup>á5</sup>.  
Seção menor 'k', da seção D. *Toccatina*, c.53.  
**Fonte:** VOORMOLEN, Alex.: G. Alsbach & Co., 1921, p.13.

Vale notar que Man (2008) afirma ser impossível tocar a *Suite de Clavecin* em uma espineta e que, para a cravista, esse é um dos motivos a indicar que “Voormolen não conhecia o cravo tão bem assim”<sup>174</sup>. Percebemos que, de fato, Voormolen muitas vezes, durante a *Suite de Clavecin*, usou uma linguagem mais pianística do que cravística, demonstrando, pode-se argumentar, desconhecer o funcionamento mecânico do instrumento e a decorrência disso na forma como certos fatores de uma composição devem ser pensados. Mas, em relação a ser impossível tocar a peça na espineta devido à tessitura, esse não parece ser um argumento que demonstre os motivos pelos quais Voormolen não conhecia o cravo bem, uma vez que existem sim espinetas que tem a nota F<sup>á5</sup>, como, por exemplo, a espineta feita pelo *luthier* Mathias Bostem (c. 1731-1806) em 1788, atualmente pertencente ao Museu Imperial de Petrópolis, que vai da nota Sol<sup>-1</sup> à Sol<sup>5</sup>. Sabemos que cravos – assim como espinetas – não são um grupo homogêneo (MACRITCHIE; NUTI. 2015, p.), podendo muitos cravos e espinetas não terem extensão suficiente para realizar a *Toccatina*, pelo menos da forma como está escrita. Mas, certamente, os motivos que demonstram que Voormolen “não conhecia o cravo tão bem assim” são outros, como, por exemplo, nos casos supracitados em relação às indicações e textura pianística.

<sup>174</sup> Voormolen didn't know the harpsichord all that well [...]

## 6. CONCLUSÃO

Buscamos discutir, ao longo deste trabalho, a *Suite de Clavecin* (1921), de Alex. Voormolen (1895-1980), a partir de um recorte voltado ao cravo de cópia histórica. Nessa perspectiva, buscamos observar a peça de maneira abrangente, contemplando tanto o contexto no qual foi produzida, quanto os aspectos analíticos e formais da peça, para, após elaborar sobre o conceito de adaptação e discutir os aspectos expressivos cravísticos, comentar e sugerir possibilidades na adaptação da *Suite de Clavecin* para cravo de cópia histórica. Para dar cabo a esta ampla contextualização, utilizamos referências relativas à história do instrumento; às composições para cravo no final dos séculos XIX e início do XX; às diferenças entre os tipos de cravo, industrial e de cópia histórica, assim como espineta; às bibliografias sobre Voormolen e às figuras chave para a volta do cravo e do repertório dos séculos XVII e XVIII para as salas de concerto; ao entendimento composicional utilizado na peça, a fim de elaborar sobre os traços neoclássicos e sobre a orientação francesa presente na obra. Quanto a análise da *Suite de Clavecin*, optamos por, após discutir a respeito do seus traços típicos, formais e estilísticos de cada movimento da peça, comparar e elaborar sobre os aspectos composicionais, como forma, textura, formulações harmônicas e melódicas, apontando para as similaridades e diferenças entre os movimentos da *Suite de Clavecin* e seus respectivos gêneros de inspiração, dos séculos XVII e XVIII, assim como para as semelhanças composicionais da peça para com outras peças contemporâneas, especialmente ao *Le tombeau de Couperin*, de Ravel.

No primeiro capítulo, relativo ao Referencial Teórico desta dissertação, iniciamos a discussão tratando do conceito de adaptação, uma vez que a temática da adaptação de peças escritas para cravo industrial – e/ou com escrita pianística – para cravo de cópia histórica é frequente entre alguns autores que abordam o repertório escrito para cravo no século XX (SCHOTT, 1986, p.396; LO, 2004, p.2). Tiensuu (1997, p.2) argumenta que “a maioria dos compositores até preferem que suas peças anteriores, escritas para o ‘monstro’ [cravo industrial], sejam adaptadas para a ‘cópia’ [cravo de cópia histórica].”<sup>175</sup>. No caso da *Suite de Clavecin*, escrita para piano, mas com a possibilidade, indicada pelo próprio compositor, de ser tocada no cravo ou na espineta, pensamos que a adaptação da peça para cravo de cópia histórica, além de ser interessante pelo conteúdo

---

<sup>175</sup> Most composers even prefer that their earlier “monster” pieces would be adapted to a “copy”.

musical e histórico, é um desafio enriquecedor para o intérprete e a melhor possibilidade para que a peça seja e continue a ser tocada em um cravo. Analogamente ao exposto por Lo (2004, p.1), ao mesmo tempo que os cravistas precisam tocar o cravo e ter um repertório para tocar ao cravo, o repertório, no caso a *Suite de Clavecin*, precisa do cravista e do cravo para que continue a ter relevância. Nesse sentido, acreditamos que Voormolen provavelmente iria em direção ao exposto por Tiensuu, preferindo que a peça fosse adaptada a que deixasse de ser tocada, uma vez que, atualmente, é difícil encontrar um cravo industrial – supondo que Voormolen tinha o cravo industrial em mente.

No tópico seguinte, ‘A questão do instrumento’, discutimos justamente as questões referentes à possível instrumentação da peça e às principais diferenças entre os possíveis instrumentos. Expomos que, no contexto em que a peça foi escrita, o ‘cravo’ em voga era o cravo industrial, um instrumento popularizado pela cravista Wanda Landowska (1879-1959), construído por fábricas de piano no intuito de modernizar o cravo histórico, criando um instrumento que, segundo Lo (2004, p.ix) trouxe uma identidade enganosa para o cravo, uma vez que se distingue em construção, recursos e sonoridade em relação ao cravo de cópia histórica, este que, atualmente, desde a década de 1960, é o tipo de cravo mais comumente utilizado. Muitos fatos levam a crer que Voormolen tinha como referência o cravo industrial: era o instrumento para o qual algumas das primeiras peças para cravo no século XX foram escritas, como as peças *Sonatina pro clavicembalo* (1916), de Ferruccio Busoni (1866-1924), *El retablo de maese Pedro* (1919-1923), de Manuel de Falla (1876-1946), e o *Concert champêtre* (1927-1928), de Francis Poulenc (1899-1963). Identificamos também que Voormolen conhecia o pianista e cravista José Iturbi (1895-1980) – que por acaso nasceu e morreu nos mesmos anos que Voormolen –, que foi aluno de Landowska e chegou a fazer propagandas, em vídeo, para divulgar o cravo industrial da firma francesa *Pleyel et Cie*. Por outro lado, notamos que, interessantemente, Voormolen instrui que a peça pode ser igualmente tocada na espineta, além da possibilidade de ser tocada no cravo. Arnold Dolmetsch (1858-1940) trabalhou produzindo cravos, espinetas e clavicórdios na fábrica de piano francesa *Gaveau*, em Paris, entre 1910 e 1914 (SCHOTT, 1974, p.93). Dolmetsch não estava preocupado em produzir cópias historicamente precisas, ou seja, réplicas, propondo e construindo recursos inovadores para os instrumentos. Apesar disso, seus instrumentos iam em direção a uma construção mais artesanal do que industrial (GATTI, 2014, p.36). Nesse sentido a proposição de Voormolen em relação a possibilidade de tocar

a peça em um espineta levou-nos a especular sobre a possibilidade do compositor ter escrito a peça com um cravo histórico em mente, uma vez que o instrumento ‘espineta’ não é especialmente conhecido por uma versão industrial. Lembramos que a própria Landowska, assim como Louis Diémer (1843-1919), um dos precursores do uso dos instrumentos antigos no final do século XIX, entre outros músicos, tinham acesso a instrumentos históricos, o que poderia corroborar a hipótese de Voormolen ter escrito a peça pensando no cravo histórico. Apesar de não termos como afirmar, de fato, em qual tipo de cravo Voormolen realmente estava pensando quando escreveu a *Suite de Clavecin*, a partir do material pesquisado entendemos que a maior parte das referências tendem a apontar para uma possível inspiração no cravo industrial. Lembramos que a *Suite de Clavecin* consta no acervo de Landowska, *Wanda Landowska and Denise Restout Papers* (2016, p.48), localizado em Washington, Estados Unidos.

No tópico subsequente, ‘Em busca de um modelo de cravo histórico’, apresentamos uma breve explicação a respeito da história do cravo, partindo da primeira menção acerca do instrumento, no final do século XIV. Apresentamos aquilo que Gatti (2014, p.31) chama de “narrativas do declínio”, sobre a gradual substituição do cravo pelo piano, para então discorrer sobre a “revolução” na construção de cravo, feito por construtores como Frank Hubbard (1920-1976) e William Dowd (1922-2008), por volta dos anos 1960, que, seguindo o princípio de réplica apontado por Haynes (2007, p.43), voltaram-se a construção de cravos de cópia histórica, retornando aos princípios de construção utilizados nos séculos XVII e XVIII. Nesse sentido, discutimos parâmetros e modelos normalmente encontrados em cravos de cópia histórica, com especial atenção ao modelo feito pelo construtor francês Pascal Taskin (1723-1793) em 1769, instrumento de dois manuais com dois registros de 8’, um de 4’, acionado pelo manual inferior, registo comumente presente em cravos de dois manuais, que, atualmente, muitas vezes também podem ter um registro de alaúde: um conjunto de feltros que abafam as cordas, fazendo lembrar o som de um instrumento de cordas dedilhadas. Por ser um modelo de cravo muito comum, talvez o mais próximo de um modelo padrão (KHADAVI, 1983, p.8), escolhemos pensar e discutir a adaptação da *Suite de Clavecin* tendo em vista as configurações típicas de um cravo de modelo francês, como o de Taskin.

No tópico seguinte, sobre ‘Notação, interpretação e papel do intérprete’, refletimos sobre como um instrumento pode condicionar e enviesar a composição de uma peça, assim como a sua notação, a fim de discutir a notação pianística da *Suite de*

*Clavecin*. Discutimos a questão editorial da peça e a relação entre partituras escritas somente para cravo, escritas para cravo e piano, e escritas apenas para piano. Assinalamos para o fato de que a peça de Voormolen aponta para um processo histórico inverso ao que ocorreu na segunda metade século XVIII, quando as peças, originalmente escritas para cravo, foram sendo gradualmente incorporadas pelo repertório pianístico. Passe-se, em seguida, por um período intermediário, no qual as peças foram compostas tanto para cravo quanto para piano. Já no início do século XX, reconhecemos que a *Suite de Clavecin* se situa em um contexto também intermediário, no qual parte-se de obras originalmente escritas para piano, orientando-se na direção da retomada de um repertório cravístico próprio. Tanto a *Suite de Clavecin*, de Voormolen, quanto as peças de Busoni, *Sonatina pro clavicembalo* (1916), e a *Dance for harpsichord* (1919), de Frederick Delius (1862-1934), parecem representar essa fase de transição, uma vez que, conforme indica Lindorff (1982, p.8), apresentam uma escrita pianística, mas “serviram para trazer ao cravo uma expressão mais puramente musical do que aquela achada na ópera ou na música orquestral do mesmo período”<sup>176</sup>. Seguimos o tópico discutindo o papel do intérprete a partir do ponto de vista de dois compositores do início do século XX, Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971), para então expor uma percepção do papel do intérprete conforme alguns autores relacionados à nova musicologia, como Domenici (2012, p.169) e Cook (2006, p.12), que abordam a partitura como um *script*, dando primazia ao papel do intérprete e não ao texto como um objeto autônomo. No mesmo sentido, expomos que Haynes (2007, p.4) explica que a partitura é como uma “receita de bolo” para os músicos e não a música em si. Lembramos também que, na música dos séculos XVII e XVIII, período que inspirou a forma da *Suite de Clavecin*, era esperada grande autonomia do intérprete, o que também se refletia na notação “enxuta” empregada.

No tópico subsequente, ‘Recursos expressivos cravísticos’, discutimos a respeito da questão da dinâmica no cravo, elaborando sobre os papéis da textura, do toque e da registoção, a fim tanto de introduzir e indicar alguns dos recursos cravísticos que serão mencionados no capítulo da adaptação da *Suite de Clavecin*, quanto no intuito de esclarecer o papel da textura na construção da dinâmica no cravo, uma vez que, diferentemente do piano, não há possibilidade de fazer diferentes gradações de dinâmica, uma das principais características pianísticas apresentadas na partitura da peça.

---

<sup>176</sup> [...] serving to bring to the harpsichord a more purely musical expression than it had found in the opera or orchestral music of the same period.

Esperamos que a discussão desse tópico seja útil para tornar ainda mais claras as peculiaridades que devem ser consideradas quando pensada a composição, notação e execução de uma peça ao cravo, em detrimento do piano. Discutimos o papel dos dois manuais do cravo, a utilização dos manuais acoplados e a implicação de seu uso para os efeitos de *forte e piano*, ou *tutti e solo*, que, Dolmetsch (1958, p.605) afirma ser uma das características que o cravo de dois manuais possui que o piano não pode replicar. Apresentamos exemplos de peças do século XVIII que fazem uso dos dois manuais do cravo, como o Concerto Italiano, BWV 971, de J. S. Bach (1685-1750) e a peça *La Poule*, de J. Ph. Rameau (1683-1764). Apresentamos também, partindo do trabalho de Zumpano (2013, p.118-122), alguns tipos de toque ao cravo e as diferenças de dinâmica entre o ‘toque alto’ e o ‘toque junto às teclas’, explicitando algumas possibilidades expressivas realizáveis em um cravo.

No segundo capítulo, debruçamo-nos sobre a questão do gênero da *suite*, investigando sua história e as diferentes acepções do termo, buscando dar enfoque às *suites* para teclas dos séculos XVII e XVIII, já que essas, a princípio, são uma das fontes históricas que inspiraram a composição da *Suite de Clavecin*. A fim de entender a peça de Voormolen enquanto uma *suite*, observar de que forma o compositor se apropriou do gênero e contextualizar a *Suite de Clavecin* entre outras *suites* escritas no começo do século XX, além de apresentar um breve histórico do termo e do gênero “*suite*”, discutimos a respeito dos fatores que dão unidade às *suites* e as características que distinguem o gênero. Em sequência, discutimos aquilo que os autores (BOND, 1997; FULLER, 2001; BAS, 2010) entendem como uma configuração “clássica” da *suite* dos séculos XVII XVIII – constituída pela sequência de danças *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue* –, para então discutirmos de que forma a ideia da *suite* – uma vez que o uso do termo e o próprio gênero se tornaram obsoletos por volta de 1750 (FULLER, 2001, p.665) – foi apropriada em outros gêneros no século XIX, para então ressurgir enquanto gênero no século XX. Destacamos então a *suite à l’antique*, um gênero que ficou em voga no início do século XX, do qual, argumentamos, a *Suite de Clavecin* faz parte. Apontamos para a questão de que fatores como o nacionalismo, o historicismo e mesmo a tentativa de distanciamento das formas acadêmicas como *sinfonia* e *sonata* foram relevantes para o retorno do uso do termo e do gênero. Cabe notar que a *suite à l’antique* revive o equilíbrio, processos temáticos e texturas das formas antigas, mas são composições de cunho neoclássico, que não buscam recriar de forma literal os modelos e



formas dos séculos XVII ou XVIII, mas sim reutilizar os traços “clássicos” em um novo contexto composicional, com possíveis distorções e, em muitos casos, com o uso de tonalidade estendida e modalismo (WHITTALL, 2001, p.753), como no caso da *Suite de Clavecin*. A título demonstrativo, apresentamos também, com base na pesquisa de Pavan (2009, p.51-54), um quadro de peças dos séculos XX e XXI de compositores brasileiros que também seguem a mesma tendência, indicando inspiração no gênero da *suite* ou em gêneros históricos similares.

No terceiro capítulo apresentamos e discutimos a biografia – ou as biografias – de Voormolen. Pensamos que esse capítulo é relevante dada incipiência bibliográfica do tema em língua portuguesa, por isso, reiteramos que esta pesquisa não localizou nenhuma referência em português a respeito do compositor. Percebemos que, aparentemente, mesmo as biografias em inglês são escassas, algumas com informações divergentes em relação às outras, assim como não trazem muitos dados concretos a respeito da vida do compositor. Dada essa conjectura, decidimos dividir o capítulo em três partes: no primeiro tópico apresentamos um quadro das biografias mais recorrentes e enxutas em inglês. Para esse tópico, as principais referências foram o verbete do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, escrito por Leo Samama e Jos Wouters, e o artigo publicado pelo site holandês *Muziek Encyclopedie*, replicado e traduzido para a língua inglesa em outros sites que dispõem de informações biográficas a respeito de Voormolen. No segundo tópico apresentamos e traduzimos, de forma integral, o verbete de Eduard Reeser, publicado inicialmente no *Biografisch Woordenboek van Nederland 3* (1989). Optamos por traduzir o verbete, uma vez que se mostrou a fonte mais detalhada sobre a vida do compositor, que, apesar de conter juízos de valor por parte do autor, foi a fonte que mais forneceu dados que auxiliaram na contextualização da *Suite de Clavecin*. No terceiro tópico, partindo dos dados bibliográficos apresentados, comentamos e contextualizamos a vida de Voormolen e a *Suite de Clavecin*. Discutimos figuras chave, contemporâneas e anteriores à composição da peça, alguns com quem Voormolen teve contato direto, como Maurice Ravel (1875-1937), mentor musical de Voormolen justamente na época em que estava compondo a sua famosa peça para piano *Le tombeau de Couperin* (1914-1917), publicado pela primeira vez em 1918 e que provavelmente serviu de inspiração para a *Suite de clavecin*. Entre outras figuras discutidas que foram relevantes para a “redescoberta” dos instrumentos antigos e das músicas de concerto europeias dos séculos XVII e XVIII, destacamos as cravistas pioneiras Violet Gordon-

Woodhouse (1872-1948) e Wanda Landowska (1879-1959) e o construtor de cravos pioneiro Arnold Dolmetsch (1858-1940). Esperamos com essa discussão traçar um panorama que ajude a compreender a *Suite de Clavecin* em um contexto de orientação francesa, de tendências neoclássicas e de retorno ao interesse composicional pensando-se no cravo. Nesse sentido, esperamos ter apresentado um quadro que demonstre que a *Suite de clavecin*, em vários de seus aspectos – como os traços neoclássicos, interesse nas formas e instrumentos antigos, orientação francesa –, se situa em uma conjectura mais ampla.

No quarto capítulo, tratamos especificamente das questões relativas à *Suite de Clavecin*. Esse capítulo é dividido em duas partes. Na primeira, contextualizamos a peça e discutimos algumas questões de maior relevância, como, por exemplo, o uso que Voormolen faz do gênero da *suite*. Na segunda parte, movimento a movimento (*ouverture-gigue-sicilienne-toccata*), discutimos a história, utilizações e características gerais de cada gênero, para então analisar os aspectos formais, harmônicos e melódicos de cada movimento. Investigamos de que forma Voormolen tratou e empregou cada um desses gêneros. Optamos também por correlacionar a linguagem composicional utilizada por Voormolen a outras peças contemporâneas que também se relacionam à temática do cravo ou da inspiração histórica, como é o caso do *Le tombeau de Couperin*, de Ravel. Dentre os assuntos abordados na primeira parte, destacamos: a deliberada orientação francesa da peça; o aspecto estilístico neoclássico; o tipo de *suite*, a partir dos tipos apontados por Fuller (2001, p.682); a questão do ordenamento dos movimentos dentro da *Suite de Clavecin*; a questão do gênero da *sicilienne* não ser um gênero cravístico típico; e a relação entre a *Suite de Clavecin* e a *suite* “clássica”. Apontamos que, assim como Landowska e o cravo Pleyel, Voormolen não tinha a preocupação de ser literal ao evocar as formas do passado, o que de certa forma explica alguns usos que – observando da nossa perspectiva, de quase um século depois da composição da peça e a partir da experiência do HIP – não se justificam historicamente e por vezes até contrariam a orientação francesa a qual a peça pretende evocar. Na segunda parte, buscamos contrastar as utilizações “tradicionais” das peças que compõem a *Suite de Clavecin*, feita pelos compositores dos séculos XVII e XVIII, com a própria utilização feita por Voormolen, para isso apresentamos inicialmente sempre a forma tradicional, como, por exemplo a “*ouverture francesa*”, seguida pela “*Ouverture de Voormolen*”. Nas seções nas quais tratamos dos gêneros tradicionais, buscamos – com especial atenção ao tratamento cravístico dado por

compositores dos séculos XVII e XVIII – apresentar um histórico e as características gerais, como as formas mais utilizadas, os principais caráteres, andamentos, fórmulas de compasso, figurações e, em alguns casos, até articulações e estilos regionais. Tendo como base essa apresentação, nas seções subsequentes, nas quais analisamos os movimentos da *Suite de Clavecin*, a análise é voltada, por um lado, para entender, comparativamente, de que forma Voormolen fez uso dos gêneros, e, por outro, para investigar os aspectos composicionais formais, harmônicos e melódicos da peça. Verificamos que, de forma geral, cada movimento da *Suite de Clavecin* ecoa, em maior ou menor grau, as características gerais, estilizadas, de cada gênero, em termos de caráter, indicações de andamento e fórmula de compasso. Vale ressaltar que as marcações de andamento e caráter utilizadas na peça, todas em francês, são indicações encontradas na literatura musical francesa dos séculos XVII e XVIII – como em relação à indicação *tendrement*, por exemplo, empregada frequentemente por François Couperin (1668-1733) – parecem indicar uma proximidade de Voormolen com esse repertório. Observamos que, dentre os movimentos, a *Sicilienne* se destaca por ser a peça que mais se direciona a um uso típico do gênero, já a *Ouverture* pode ser considerada a mais distante, uma vez que não apresenta muitas das características normalmente esperadas de uma *ouverture* francesa, à maneira de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Notamos que é na forma que Voormolen mais se distancia dos gêneros tradicionais. Enquanto, nos séculos XVII e XVIII, convencionalmente, a *ouverture* francesa, a *gigue* e a *sicilienne* eram escritas em um modelo típico de forma binária, Voormolen utiliza outras formas: na *Ouverture* a forma é ternária; na *Gigue*, a forma é livre e rapsódica; já na *Sicilienne*, a forma é binária, mas, conforme explicamos, segue um modelo idiossincrático de forma binária. Na *Toccatina*, Voormolen utiliza uma forma livre, forma encontrada em muitas *toccatas* anteriores ao século XIX. Mas, salientamos que a posição da *Toccatina* dentro da *suite* chama a atenção. A tradição de utilizar *toccatas* enquanto movimento de finalização pode ser traçada aos organistas franceses do final do século XIX (LILLIS, 1994, p.8). Entretanto, nos séculos XVII e XVIII, a *toccatina* era, comumente, uma peça introdutória. Em relação à linguagem harmônica empregada na *Suite de Clavecin*, notamos um uso semelhante ao feito por Ravel no *Le tombeau de Couperin*, conforme a análise da obra de Ravel feita por Chen (2013, p.10). Voormolen faz uso de harmonia estendida, com acordes com sétima, nona, acordes quartais e outras formações mais ou menos dissonantes. Para dar um senso de antiguidade à peça, o compositor faz uso de pontos cadenciais tonais fortes, muitas vezes com o uso do quinto grau menor e com terça de picardia no final de todos

os movimentos, exceto a *Gigue*, reforçando ainda mais esse sentido. Além das passagens cadenciais tonais funcionais e da eventual presença de sonoridades modais, ressaltamos também o uso de relações tonais não funcionais, que por sua vez ressaltam a faceta da sonoridade musical moderna da peça. Esse aspecto também se mostra evidente no amplo uso de movimentações paralelas, da escala cromática e de dissonâncias não preparadas. Nesse sentido, Voormolen, na *Suite de Clavecin*, analogamente a Ravel, no *Le tombeau de Couperin*, sintetiza tanto elementos musicais “antigos” quanto “novos”, deliberadamente indicando a sua identificação e aproximação com a cultura francesa, tanto do século XVIII, quanto do início do século XX.

No quinto capítulo, a partir da experiência deste pesquisador enquanto cravista que adaptou a *Suite de Clavecin* e mediante as novas considerações e observações que surgiram a esse respeito durante o processo de elaboração desta dissertação, tendo como base o referencial teórico acerca do cravo e seus recursos expressivos, discutimos, movimento a movimento, as possibilidades e propostas na adaptação da peça, caracterizada por uma escrita pianística, para a linguagem e “universo” do cravo histórico. Nesse sentido, optamos por salientar tanto os aspectos pianísticos – discutindo as suas características e pertinência na adaptação da peça para cravo –, como o uso das ligaduras de frase, as marcações de dinâmica, o uso do pedal e a textura pianística, quanto os próprios recursos cravísticos, idiomáticos, e suas possíveis aplicações na adaptação, como o uso da articulação, dos arpejos e da reginação. Buscamos também apontar para outras questões importantes, caso a caso, sempre ressaltando a grande distância que existe entre a partitura e a realização musical. Escolhemos, para esta adaptação, ter como referência de cravo um modelo francês típico, de dois manuais, como o modelo de Pascal Taskin (1723-1793) feito em 1769, que tem dois registros de 8’, um em cada manual, e um registro de 4’, que pode ser acionado no manual inferior, além do registro de alaúde. Optamos por esse modelo uma vez que é, atualmente, um dos tipos mais comumente encontrados em escolas de músicas e teatros (KHADAVI, 1983, p.8; PAVAN, 2009, p.41). Apesar de termos escolhido o “modelo francês”, entendemos que as reflexões deste capítulo podem ser reaproveitadas e repensadas em outros modelos de cravo e até mesmo aplicáveis sobre outras peças que não a *Suite de Clavecin*. Naturalmente esse capítulo pode vir a ter uma aplicação mais direta para pensar a adaptação de peças pianísticas para cravo, uma vez que essas são as características discutidas neste trabalho. Mas, esperamos, de forma geral, que a discussão apresentada inspire adaptações, transcrições e até mesmo

novas composições para cravo, dado que tentamos sublinhar alguns aspectos idiossincráticos da linguagem cravística, tanto em termos composicionais quanto interpretativos.

Observamos que a *Suite de Clavecin*, escrita por Voormolen em 1921, apesar de pouco citada, é, juntamente as peças *Sonatina pro clavicembalo*, de Busoni (1916), e *Dance for harpsichord*, Delius (1919), uma das peças pioneiras para cravo no século XX. Indo no mesmo sentido do exposto por Lindorff (1982, p.8) a respeito das peças de Busoni e Delius, pontuamos que a *Suite de clavecin*, apesar da presença da escrita pianística, foi uma peça que também serviu para dar visibilidade ao cravo – vide o título das três peças – associado a uma expressão musical distinta, não vinculada à ópera ou à música orquestral. Ressaltamos que a peça de Voormolen, mesmo com as marcações pianísticas, com a sua textura mais “enxuta”, indicações de arpejos, uso de ornamentos e dos gêneros de danças, aponta para uma linguagem cravística. É uma peça que, adaptada, funciona bem no cravo. Interessante notar que a *Suite de Clavecin*, com a sua orientação francesa, parece ser um reflexo e de certa forma representa a atmosfera parisiense do começo do século XX, no qual em concertos como os de Landowska, era frequente a justaposição de *Musique ancienne*, como as peças de Lully e J. Ph. Rameau (1683-1764), e *Musique moderne*, como peças de Théodore Dubois (1837-1924) e Camille Saint-Saëns (1835-1921), conforme informa Kjar (2011, p.83). Nesse sentido, notamos que a *Suite de Clavecin*, assim como o *Le tombeau de Couperin*, de Ravel, se apresenta enquanto uma síntese dessas duas tradições francesas. Alguns autores, como Lo (2004, p.2), alegam que muito do repertório “para cravo” da primeira metade do século XX não funciona bem no instrumento por causa da linguagem pianística e criticam o caráter “conservativo e derivativo”<sup>177</sup>, apontando para “conotações históricas e estilísticas do instrumento sem nenhuma tentativa de dar ao instrumento uma voz distinta e apropriadamente contemporânea”<sup>178</sup> (LO, 2004, p.2). Apontamos para o fato que a *Suite de Clavecin*, dado o contexto, parece partilhar com Landowska e com o cravo Pleyel esse “espírito” cronocêntrico, que respeita e honra o passado, mas ao mesmo tempo não tem interesse na recriação literal, conforme expõe Haynes (2007, p.39). Nesse sentido, notamos que, no caso da *Suite de Clavecin*, com sua linguagem harmônica moderna e formas mais livres,

---

<sup>177</sup> [...] conservative and derivative [...].

<sup>178</sup> [...] historical and stylistic connotations of the instrument without attempting to give the instrument a distinctive and appropriate contemporary voice.

a crítica de Lo (2004, p.2) parece não se aplicar: mesmo com as “conotações estilísticas” – o que não deveria ser encarado *a priori* de forma negativa – a peça representa sim uma tentativa de dar ao instrumento uma voz distinta e apropriadamente contemporânea. Indicamos que apesar de não termos como precisar que tipo de cravo Voormolen tinha em mente quando escreveu a peça, dado o contexto, existe uma chance maior de ter sido o cravo industrial, uma vez que esse era o tipo em voga na época. A *Suite de Clavecin* é um produto de um contexto histórico no qual o repertório, desde o final do século XIX até a década de 1960, era pensado e escrito para cravo industrial. Uma vez que não mais utilizamos esse tipo de cravo, sendo preterido pelo de cópia histórica, uma parcela significativa de composições “para cravo” agora deve ser repensada e adaptada no cravo de cópia histórica. A pertinência deste trabalho indica que ainda existe muito a ser feito, não apenas em relação a “resgatar” peças escritas para cravo industrial, mas também em relação às possibilidades e caminhos que ainda podem ser percorridos quando pensamos em música para cravo a partir do século XX.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Clara. *A Formação do Cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades*. 2008. 300f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ANTHONY, James; WATERMAN, George. French overture. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, pp.233-236. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

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

\_\_\_\_\_. *Cravos cópias históricas em diálogo com Mutationen I de Claudio Santoro*. 2017. 344f. Tese (Doutorado em Música: Teoria, Criação e Prática). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and Edited by William J. Mitchell. New York: W. W. Norton & Company, 1948.

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales S.A., 2010.

BERK, Laura. *Child Development*. Illinois: Illinois State University, 2006.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4. ed. Brasília: MusiMed Edições Musicais, 1996.

BOND, Ann. *A Guide to the Harpsichord*. Portland: Amadeus Press, 1997.

BRICARD, Nancy. *Ravel: Le tombeau de Couperin, for piano*. 2. ed. Los Angeles, 2003

CALDWELL, John. Toccata. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, pp.534-537. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

CHAPMAN, Jane. Redefining the Harpsichord. In: *The Musical Times*. vol. 132, nº 1785, p.547, London: The Musical Times Publication ltd, nov. 1991.

CHEN, Chih-Yi. *Synthesis of Tradition and Innovation: a study of Ravel's Le Tombeau de Couperin*. 2013. 60f. Thesis (Doctor of Music), Indiana University, Indiana. 2013.

CLARK, Jane; CONNON, Dereck. *The mirror of humane life: reflections on François Couperin's Pièces de Clavecin*. London: King's Music, Redcroft, Banks End, Wyton, Huntingdon, Cambs., PE28 2AA, 2002.

CLUTTON, Cecil. Harpsichords, Old and New. In: *The Musical Times*. vol.100, nº 1391, p.25, London: The Musical Times Publications ltd, jan. 1959.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 14, 2006, pp.05-22.

COUPERIN, François. A Arte de tocar o Cravo. In: *Tratados e Métodos de Teclado*. Organização: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em música EM/UFRJ, 2013.

DOLMETSCH, Carl. The True Rôle of the Harpsichord. In: *The Musical Times*. vol. 99, nº 1389, p.605, London: The Musical Times Publication ltd, nov. 1958.

DOMENICI, Catarina. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. *Anais do II SIMPOM 2012*. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2608/1936>>. Acesso em 07 jul. 2018.



FIGUEIREDO, Carlos. As transcrições de obras sacras de José Maurício Nunes Garcia: o *Ingemisco do Requiem* 1816. In: *Anais da XIV Semana do Cravo*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ. 2017. Disponível em <<http://musica.ufrj.br/images/pdf/anais14semanacravo.pdf>>. Acesso em 06 set. 2018.

FRESCOBALDI, Girolamo. Ao leitor. In: *Tratados e Métodos de Teclado*. Organização: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em música EM/UFRJ, 2013.

FULLER, David. Suite. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24, pp.665-684. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

GATTI, Patrícia. *Cravo Caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso*. 2014. 281f. Tese (Doutorado em Música)– Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285279/1/Gatti\\_Patricia\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285279/1/Gatti_Patricia_D.pdf)>. Acesso em 26 set. 2017.

GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude, V. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1988.

HARRIS, Ellen. *Messa di voce*. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, pp.487-488. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: a period performer's history of music*. Oxford: Oxford University Press. 2007.

HESS, Albert. The Transition from Harpsichord do Piano. In: *The Galpin Society Journal*, vol. 6, pp.75-94. Oxford: The Galpin Society Journal, jul. 1953.

JOHNSON, Edmond. The Death and Second Life of the Harpsichord. In: *The Journal of Musicology*, vol. 30, pp.180-214. Berkeley: University of California Press. 2013.

KHADAVI, Linda Sue. *Twentieth-Century Harpsichord Music: selected playing techniques*. 1983. 121f. Thesis (Doctor of Musical Arts), University of Missouri, Kansas City. 1983.

KJAR, David. The Plague, a Metal Monster, and the Wonder of Wanda: in pursuit of the performance style. In: *Per Musi*, n° 24, pp.79-100, dez. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n24/n24a10.pdf>>. Acesso em 13 abr. 2019.

KIRKPATRICK, Ralph. The Challenge of the Harpsichord. In: *Modern Music XXIII*, vol. 4, pp.273-76. Micro-film, 1946.

LAISSER vibrer. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, p.133. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

LIBIN, Laurence. An 18<sup>th</sup>-Century View of the Harpsichord. In: *Early Music*, vol. 4, pp.16-18. Oxford: Oxford University Press, jan. 1976.

LILLIS, Gerard. *The French Organ Toccata from 1874 to 1934*. 1994. 127f. Thesis (Master of Arts in Music), National University of Ireland, Maynooth, 1994.

LIMA, Tasso et al. Avaliação semântica do conceito de adaptação evolutiva em livros didáticos de Biologia do ensino médio. In: *XI Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciência*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, jul. 2017. Disponível em <<http://www.abrapecnet.org.br/enpec/xi-enpec/anais/resumos/R2253-1.pdf>>. Acesso em 06 set. 2018.

LINDORFF, Joyce. *Contemporary Harpsichord Music: issues for composers and performers*. 1982. 123f. Thesis (Doctor of Music), The Juilliard School, New York, 1982.

LITTLE, Meredith. Siciliana. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, pp.350-352. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

LO, Chau-Yee. *Endangered Species: the harpsichord and its new repertoire since 1960*. 2004. 209f. Thesis (Doctor of Music), The University of Leeds School of Music, Leeds, 2004.

MACRITCHIE, Jennifer; NUTI, Giulia. Using historical accounts of harpsichords touch to empirically investigate the productions and perception of dynamics on the 1788 Taskin. In: *Frontiers in Psychology*, vol. 6, n° 183, mar. Vienna: Werner Goebel, University of Music and Performing Arts, 2015.

MALLOCH, William. Bach and the French Overture. In: *The Musical Quarterly*, vol. 75, n° 2, pp. 174-197. Oxford: Oxford University Press, 1991.

McINTYRE, Ray. On the Interpretation of Bach's Giges. In: *The Musical Quarterly*, vol. 51, n° 3, pp. 478-492. Oxford: Oxford University Press, jul. 1965.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

NANDI, Jean. *Starting on the Harpsichord: a first book for the beginner*. Berkeley: Goût Publishing Company, 1989.

NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music: with special emphasis on JS Bach*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

PAVAN, Beatriz. *O Cravo na Música de Câmara Contemporânea Brasileira*. 2009. 76f. Produção Artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

PESSL, Yella. Principles of Organization in "En Suite" Compositions for Harpsichord. In: *Bulletin of the American Musicological Society*, n° 9/10, pp.14-15. Berkeley: University of California, jun. 1947.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Translated by Edward R. Reilley. 2. ed. Boston: Northeastern University Press, 2001.

RICHARDS, Jean Richard. Unraveling Ravel: the Prélude from Le Tombeau de Couperin. In: *Musical Insights*, vol. 4, pp.19-33. Madison: MACRO Publication, 2015. Disponível em <[http://www.macromusic.org/journal/volume4/07\\_Musical\\_Insights\\_Vol\\_4.pdf](http://www.macromusic.org/journal/volume4/07_Musical_Insights_Vol_4.pdf)>. Acesso em 12 abr. 2019.

RINK, John et al. *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press, 2002.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. Tradução de Zélia Cheuke. In: *Cognition & Musical Arts*, vol. 2, pp.25-43. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

RIPIN, Edwin et al. *The Grove Musical Instruments Series: Early Keyboard Instruments*. London: Macmillan Publishers Limited, 1989.

RIVAL, João. *Keyboard transcriptions of orchestral works by M. Marais and J. Ph. Rameau*. Royal Conservatoire The Hague. 2014. Disponível em <<https://www.researchcatalogue.net/view/97172/97173>>. Acesso em 07 jul. 2018.

RUTT, Audrey. A Blend of Traditions: the lute's influence on seventeenth-century harpsichord repertoire. In: *Musical Offerings*, vol. 8, nº 1, pp.23-40, nov. 2017. Disponível em <<http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1073&context=musicalofferings>>. Acesso em 18 jul. 2018.

SAINT-ARROMAN, Jean. *L'interprétation de la musique française (1661-1789). I: dictionnaire d'interprétation (Initiation)*. 7<sup>a</sup> ed. Paris: Librairie Honoré Champion, 1988.

SAMAMA, Leo; WOUTERS, Jos. Voormolen, Alexander (Nicolaas). In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, pp.894-895. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1984.

SCHOTT, Howard. The harpsichord revival. In: *Early Music*, vol. 2, n° 2, pp.85-95. Oxford: Oxford University Press, abr. 1974.

\_\_\_\_\_.Modern Harpsichord. In: *The Musical Times*, vol. 127, n° 1720, p.396. London: Musical Times Publications Ltd., jul. 1986.

\_\_\_\_\_.*Playing the Harpsichord*. New York: Dover Publications, Inc. 2002.

STEINBERG, Michael. Some Observations on the Harpsichord in Twentieth Century Music. In: *Perspectives of New Music*, vol. 1, n° 2, pp.189-194. London: Perspectives of New Music, 1963.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Oxford University Press, 1947.

SUTCLIFFE, W. Dean. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

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

TEMPERLEY, Nicholas. Overture. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, pp.824-826. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

TIENSUU, Jukka. Harpsichord: a mother of necessity? In: *Computer Music Review*, 1997. Disponível em <[https://tiensuu.fi/Harpsichord\\_MotherOfNecessity.pdf](https://tiensuu.fi/Harpsichord_MotherOfNecessity.pdf)>. Acesso em 24 mai. 2019.

TRUBY, Roy. Elementary Harpsichord Technique. In: *The English Harpsichord Magazine*, vol. 1, n° 5. London: The British Harpsichord Society, 1975. Disponível em <<http://www.harpsichord.org.uk/wp-content/uploads/2015/04/elementary.pdf>>. Acesso em 27 mai. 2019.

The GIGUE. In: *The Musical Times*, vol. 55, n° 853, p.186. London: Musical Times Publications Ltd., mar. 1914.

WANDA Landowska and Denise Restout Papers. Washington: Music Division of the Library of Congress, 2016. Disponível em <[http://findingaids.loc.gov/exist\\_collections/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2014/mu014002.pdf](http://findingaids.loc.gov/exist_collections/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2014/mu014002.pdf)>. Acesso em 13 de abr. 2019.

WHITTALL, Arnold. Neo-classicism. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, pp.753-755. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

WILKENS, Randall Philip. *Articulation in the Keyboard Music of François Couperin*. 1990, 185f. Thesis (Doctor of Music), University of Kansas, Kansas, 1990.

YANSEN, Rita. *Almeida Prado: Haendelphonia, um estudo de análise*. 2006. 363f. Dissertação (Mestrado em Música)– Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ZUMPANO, Nivia. *Os Parâmetros Expressivos na Execução ao Cravo e suas abordagens: um estudo sobre a expressividade cravística*. 2013. 207f. Tese (Doutorado em Fundamentos Teóricos). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

## PARTITURAS

DOMENICO, Alberti. *8 Harpsichord Sonatas, Op. 1*. Amsterdam: J. J. Hummel, 1747. Cravo solo. Disponível em <<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP78008-PMLP55712-Jozzi.pdf>>. Acesso em 25 mar. 2019.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Flute Sonata in E-flat major*, H.545. Berlin: Partial Holograph manuscript, n.d., c.1748-50. Flauta (traverso) e cravo *obbligato*. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP276760-PMLP181739-bwv\\_1031.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP276760-PMLP181739-bwv_1031.pdf)>. Acesso em 31 mar. 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Italienisches Konzert*, BWV 971. Nuremberg: Christoph Weigel, 1735. Cravo solo. Disponível em <[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP417049-PMLP02955-Bach\\_-\\_Zweyter\\_Theil\\_der\\_Clavier\\_Ubung\\_-SBB-.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP417049-PMLP02955-Bach_-_Zweyter_Theil_der_Clavier_Ubung_-SBB-.pdf)>. Acesso em 15 set. 2018.

\_\_\_\_\_. *Goldberg-Variationen*, BWV 988. Nuremberg: Balthasar Schmid, c.1741. Para cravo de dois manuais. Disponível em <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP394103-PMLP02982-N55005962\\_\(BWV\\_988\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP394103-PMLP02982-N55005962_(BWV_988).pdf)>. Acesso em 23 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Manuscript, 1720. Para instrumento de teclas. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP325943-PMLP18784-Bach\\_-\\_Clavier-B%C3%BChlein\\_vor\\_Wilhelm\\_Friedemann\\_Bach\\_-facsimile-.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP325943-PMLP18784-Bach_-_Clavier-B%C3%BChlein_vor_Wilhelm_Friedemann_Bach_-facsimile-.pdf)>. Acesso em 24 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Partita in B-flat major*, BWV 825. Kassel: Bärenreiter, n° 5152, 1976. Cravo solo. Disponível em <<http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/bb/IMSLP560267-PMLP667897-bach-partita-1--bwv825.pdf>>. Acesso em 26 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. *Tocatta and Fugue*, BWV 538. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1867. Órgão solo. Disponível em <<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP01323-BWV0538.pdf>>. Acesso em 06 abr. 2019.

BUSONI, Ferruccio. *Sonatina ad usum infantis Madeline M. Americanae pro Clavicimbalo compósita*, n° 3, BV 268. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1916. Piano solo. Disponível em <[http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP13589-Busoni\\_\(1916\)\\_Piano\\_sonatina\\_No.3\\_'Ad\\_usum\\_infantis\\_Madeline\\_m\\_americanae'.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP13589-Busoni_(1916)_Piano_sonatina_No.3_'Ad_usum_infantis_Madeline_m_americanae'.pdf)>. Acesso em 24 abr. 2019.

COUPERIN, François. *Les goûts-réunis, ou Nouveaux concerts*. Paris: François Couperin, 1724. Para grupos instrumentais diversos. Disponível em

<[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP29449-PMLP65940-couperin\\_gouts-reunis.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP29449-PMLP65940-couperin_gouts-reunis.pdf)>. Acesso em 03 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. *Second livre de pièces de clavecin*. Paris: l'auteur, Foucault, 1717. Cravo solo. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP107611-PMLP200269-Couperin\\_-\\_2e\\_Livre.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP107611-PMLP200269-Couperin_-_2e_Livre.pdf)>. Acesso em 27 mar. 2019.

COUPERIN, Louis. *Bauyn Manuscript*, F-Pn Rés. (c.1658). Manuscript, c.1658-1701. Cravo ou órgão. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP47681-PMLP86569-LouisCouperin\\_UnmeasuredPreludes.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP47681-PMLP86569-LouisCouperin_UnmeasuredPreludes.pdf)>. Acesso em 04 abr. 2019.

D'ANGLEBERT, Jean-Henri. *Pièces de clavecin*. Paris: Chez L'Auteur, 1689. Cravo solo. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP296306-PMLP43812-d'Anglebert\\_-\\_Pieces\\_de\\_Clavecin\\_avec\\_la\\_maniere\\_de\\_les\\_Jouer,\\_Livre\\_Premier\\_-\\_1689-.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP296306-PMLP43812-d'Anglebert_-_Pieces_de_Clavecin_avec_la_maniere_de_les_Jouer,_Livre_Premier_-_1689-.pdf)>. Acesso em 23 mar. 2019.

DELIUS, Frederick. *Dance for Harpsichord*. Vienna: Universaç Edition, 1922. Piano solo. Disponível em <[http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP55881-PMLP115470-Delius\\_Dance.pdf](http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/2/2d/IMSLP55881-PMLP115470-Delius_Dance.pdf)>. Acesso em 20 abr. 2019.

FISCHER, Johann Caspar Ferdinand. *Musicalischer Parnassus*. Augsburg: Johann Christian Leopold, c.1700. Para instrumentos de teclas. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP537398-PMLP57950-Fischer\\_J.C.F.\\_-\\_Musicalischer-Parnassus\\_-\\_PF\\_198.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP537398-PMLP57950-Fischer_J.C.F._-_Musicalischer-Parnassus_-_PF_198.pdf)>. Acesso em 25 abr. 2019.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Toccate e partite d'intavolatura, Libro 2*. Roma: Nicolò Borbone, 1637. Cravo ou órgão. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP110973-PMLP87285-Frescobaldi\\_-\\_Il\\_Secondo\\_Libro\\_di\\_Toccate.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP110973-PMLP87285-Frescobaldi_-_Il_Secondo_Libro_di_Toccate.pdf)>. Acesso em 04 abr. 2019.

JACQUET de La GUERRE, Elisabeth. *Pièces de clavecin, Livre 1*. Paris: Auteur, de Baussen, 1687. Cravo solo. Disponível em <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP554258-PMLP229182-%C2%A4Jacquet\\_de\\_La\\_Guerre\\_E.,\\_Pi%C3%A8ces\\_de\\_clavecin,\\_1er\\_livre,\\_1687\\_.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP554258-PMLP229182-%C2%A4Jacquet_de_La_Guerre_E.,_Pi%C3%A8ces_de_clavecin,_1er_livre,_1687_.pdf)>. Acesso em 23 mar. 2019.



RAMEAU, Jean-Philippe. *Nouvelles suites de pièces de clavecin*. Paris: Chez L'Auteur, Le Sr Boivin, Le Sr Leclerc, 1727. Cravo solo. Disponível em <[http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5d/IMSLP319351-PMLP19132-Rameau\\_-\\_Nouvelles\\_Suites\\_de\\_Pieces\\_de\\_Clavecin\\_-BNF,\\_1727-.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5d/IMSLP319351-PMLP19132-Rameau_-_Nouvelles_Suites_de_Pieces_de_Clavecin_-BNF,_1727-.pdf)>. Acesso em 15 set. 2018.

RAVEL, Maurice. *Le tombeau de Couperin*. Paris: Durand & Cie., 1918. Piano solo. Disponível em <<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP02899-Ravel-TombeauPfersDurEd.pdf>>. Acesso em 01 mai. 2019.

SCARLATTI, Domenico. *22 Pieces for Harpsichord and Piano*. New York: G. Schirmer, 1895. Piano solo. Disponível em <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP522283-PMLP07415-E2955\\_etc-Scarlatti\\_-\\_Book\\_of\\_22\\_Piano\\_and\\_Harpsichord\\_Pieces\\_-\\_Title\\_Page.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP522283-PMLP07415-E2955_etc-Scarlatti_-_Book_of_22_Piano_and_Harpsichord_Pieces_-_Title_Page.pdf)>. Acesso em 28 fev. 2019.

SCARLATTI, Domenico. *Pastoral*. Vienna: Universal Edition, 1914. Piano solo. Disponível em <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP09727-Friedman-Scarlatti\\_-\\_Pastorale.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP09727-Friedman-Scarlatti_-_Pastorale.pdf)> Acesso em 28 fev. 2019.

SCARLATTI, Domenico. *K. 446*. In: *Sonates, Volume 9* (pp. 146-147). Paris: Heugel, 1972. Para instrumento de teclas. Disponível em <[http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP330204-PMLP402579-Scarlatti,\\_Domenico-Sonates\\_Heugel\\_32.201\\_Volume\\_9\\_39\\_K.446\\_scan.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/30/IMSLP330204-PMLP402579-Scarlatti,_Domenico-Sonates_Heugel_32.201_Volume_9_39_K.446_scan.pdf)>. Acesso em 28 fev. 2019.

SCARLATTI, Domenico. *Sonata K. 446: pastorale*. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2013. Para instrumento de teclas. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP291927-PMLP402579-Scarlatti\\_Sonate\\_K.446.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP291927-PMLP402579-Scarlatti_Sonate_K.446.pdf)>. Acesso em 28 fev. 2019.

TELEMANN, Georg Philipp. *Six Ouvertures*. United States of America: Published by Stephen Henry, 2012. Cravo solo. Disponível em <[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP210924-PMLP352919-Overtures\\_for\\_Clavier.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP210924-PMLP352919-Overtures_for_Clavier.pdf)>. Acesso em 17 mar. 2019.

VOORMOLEN, Alex. *Suite de Clavecin*: pour piano. Amsterdam: G. Alsbach & Co., 1921. Piano solo. Disponível em <<http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20Q-Z/Voormolen,%20Alex/Voormolen%2520Suite%2520de%2520Clavecin%2520pour%2520piano%2520%25281921%2529.pdf>>. Acesso em 26 set. 2017.

## DISCOS

MAN, Annelie de. *Ladder of Escape 10*. Cologne: Attacca, 2008. 1 CD.

BAUMONT, Olivier. *Couperin: Complete Works for Harpsichord*. Erato Disques, 2003. 10 CDs.

## SITES

ADAPTAR. In: *Michaelis*. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=IV9Y>>. Acesso em 02 mai. 2018.

ADAPTAR. In: *Wikcionário*, o dicionário livre. Publicado em 27 abr. 2017. Disponível em <<https://pt.wiktionary.org/wiki/adaptar>>. Acesso em 02 mai. 2018.

ALEXANDER Voormolen. In: *Muziek Encyclopedie*. Disponível em <<http://www.muziekencyclopedie.nl/action/entry/Alexander+Voormolen#>>. Acesso em 06 abr. 2019.

ALEXANDER Voormolen. In: *Donemus*. Disponível em <<http://donemus.nl/alexander-voormolen/>>. Acesso em 06 abr. 2019.

BREMNER, Robert. *The Harpsichord or Spinnet Miscellany*. Disponível em <[https://imslp.org/wiki/The\\_Harpsichord\\_or\\_Spinnet\\_Miscellany\\_\(Bremner,\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/The_Harpsichord_or_Spinnet_Miscellany_(Bremner,_Robert))>. Acesso em 09 mai. 2018.

BUKOFF, Ronald. *Double Dealing: Bach, Chorton and Kammerton*. Disponível em <<https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR9.1/DR9.1.Bukoff.html>>. Acesso em 30 de jul. 2018.

DUNNING, Albert. *The Compleat Tutor for Harpsichord or Spinnet*. Disponível em <[http://imslp.org/wiki/The\\_Compleat\\_Tutor\\_for\\_Harpsichord\\_or\\_Spinnet\\_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/The_Compleat_Tutor_for_Harpsichord_or_Spinnet_(Various))>. Acesso em 09 mai. 2018.

DRONE (music). In: *Wikipedia*, the free encyclopedia. Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Drone\\_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Drone_(music))>. Acesso em 06 jun. 2019.

G. ALSBACH & Co. Disponível em <[https://imslp.org/wiki/G.\\_Alsbach\\_%26\\_Co.](https://imslp.org/wiki/G._Alsbach_%26_Co.)>. Acesso em 29 jun. 2018.

HUISKAMP, Marloes. Dam of Isselt, Lucie (1871-1949). Disponível em <<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/DamvanIsselt>>. Acesso em 07 mar. 2019.

JOHN, Loeillet. *Lessons for the Harpsichord or Spinnet*. Disponível em <[https://imslp.org/wiki/Lessons\\_for\\_the\\_Harpsichord\\_or\\_Spinnet\\_\(Loeillet,\\_John\)](https://imslp.org/wiki/Lessons_for_the_Harpsichord_or_Spinnet_(Loeillet,_John))>. Acesso em 18 jul. 2018.

LAISSEZ VIBRER. In: *MuseScore*. Publicado em 14 jan. 2012. Disponível em <<https://musescore.org/en/node/14437>>. Acesso em 12 jun. 2019.

ORON, Aryeh. José Iturbi (Conductor, Piano, Harpsichord). Disponível em <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Iturbi-Jose.htm>>. Acesso em 12 abr. 2019.

Os CONCEITOS de Piaget e a Teoria da Diferenciação. Associação o direito de Aprender. Publicado em 22 jul. 2013. Disponível em <<https://www.direitodeaprender.com.pt/artigos/os-conceitos-de-piaget-e-teoria-da-diferenciacao>>. Acesso em 02 mai. 2018.

REESER, Eduard. Voormolen, Alexander Nicolaas (1895-1980). Disponível em <<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/voormolen>>. Acesso em 08 abr. 2018.

SALTER, Lionel. François Couperin Harpsichord Works. In: *Gramophone*. Disponível em <<https://www.gramophone.co.uk/review/fran%C3%A7ois-couperin-harpsichord-works>>. Acesso em 05 mar. 2019.

SHEELES, John. *Suites of Lessons for the Harpsichord or Spinnett*. Disponível em <[https://imslp.org/wiki/Suites\\_of\\_Lessons\\_for\\_the\\_Harpsicord\\_or\\_Spinnett\\_\(Sheeles%2C\\_John\)](https://imslp.org/wiki/Suites_of_Lessons_for_the_Harpsicord_or_Spinnett_(Sheeles%2C_John))>. Acesso em 18 jul. 2018.

VOORMOLEN, Alexander Nicolaas (1895-1980), in *Biografisch Woordenboek van Nederland*. Disponível em <<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/voormolen>>. Acesso em 08 abr. 2018.

## **8. Anexos**

### **Anexo I**

#### **PARTITURA DA *SUITE DE CLAVECIN***

DORA van  
Mauritsstraat  
UTRECHT

3de druk.

*A. Lucie van Dam van Isselt.*

€ 1.50

ALEX. DOORMOLEN.

SUITE DE CLAVECIN.

*pour piano*  
(1921)

- I Overture*
- II Gigue*
- III Sicilienne*
- IV Toccatina*

f 2.10<sup>n</sup>

*G. Alsbach & Co*  
*Amsterdam*

Firma: H. VILGENAAR  
OUDIE GRACHT 109  
UTRECHT.

# SUITE DE CLAVECIN.

## I. Overture.

Grave et noble.  $\text{♩} = 50$

Alex. Voormolen.  
(1921)

Piano.

The first system of the piano score for the Overture. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is marked 'Grave et noble' with a tempo of quarter note = 50. The dynamic is 'p' (piano). The notation shows a series of chords and moving lines in both the treble and bass staves, with a fermata over the first measure.

The second system of the piano score. It continues the musical theme from the first system. The tempo is marked 'plus largo'. The notation features a mix of chords and melodic lines, with a fermata over the final measure.

*a tempo*

The third system of the piano score. The tempo is marked 'a tempo'. The notation continues the piece with similar chordal and melodic textures as the previous systems.

The fourth and final system of the piano score. It concludes the Overture with a final chord and melodic phrase.

4

Tendrement.

pp

The first system of music consists of four measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning of the first measure.

The second system continues the piece with four measures. The melodic line in the right hand remains the focus, with the left hand providing a steady accompaniment. The time signature remains 3/4.

The third system contains four measures. The musical texture is consistent with the previous systems, featuring a delicate melody in the right hand and a supporting bass line.

The fourth system consists of four measures. The melodic line in the right hand shows some variation in rhythm, including a half note. The left hand continues with a steady accompaniment.

*poco ritenuto*

*mf*  
*m.d.*

The fifth and final system on the page contains four measures. The tempo marking *poco ritenuto* appears above the staff. The dynamic marking *mf* is placed above the final measure, and *m.d.* (mezzo-dolce) is placed below it. The piece concludes with a final chord in the right hand.

G. A. & Co. 2697.



## II. Gigue.

Très vite et léger. ♩ = 160

Alex. Voormolen.

G. A. & Co. 2697.

6

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The third system starts with a piano (*p*) dynamic marking and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex accompaniment. The fourth system continues the melodic and accompanimental themes. The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The sixth system begins with a pianissimo (*pp*) dynamic marking and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment.

G. A. & Co. 2697.

The musical score consists of six systems of notation, each with a treble and bass clef. The first system features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp sign. The second system includes dynamic markings *mf*, *cresc.*, and *f*, along with a triplet of eighth notes. The third system has a *cresc.* marking. The fourth system is mostly rests. The fifth system has an *accel.* marking. The sixth system has a *molto* marking and ends with *f m. d.*

G. A. & Co. 2697.

### III. Sicilienne.

Lentement et tendrement.  $\text{♩} = 56$   
(avec les deux pédales)

Alex. Voormolen.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The music begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

The second system continues the piece. The treble clef melody features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

The third system includes a first ending bracket over the first two measures, labeled '1.', and a second ending bracket over the next two measures, labeled '2.'. The treble clef melody features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

The fourth system continues the piece. The treble clef melody features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with a series of eighth and quarter notes. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

*poco rit.*

*poco rit.*

### IV. Toccatina.

Alex. Voormolen.

Très vite.  $\text{♩} = 73$

*mf*

*m.g.*

*m.g.*

*m.g.*

G. A. & Co. 2697.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation, including the dynamic marking *f marc.* (forte marcato) in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *f* and *mf* in the bass staff.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings *p* and *mf*, and a first ending bracket labeled *8.:*.

G. A. & Co. 2697.

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system features a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The third system has a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The fourth system includes a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp, with the dynamic marking *f marc.* below the staff. The fifth system has a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp, with the dynamic marking *mf* below the staff. The sixth system features a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp, with the dynamic marking *p molto cresc. jusqu'a la fin.* below the staff.

G. A. & Co. 2697.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with slurs, transitioning through different keys. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment of eighth notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a repeated eighth-note pattern with slurs. The lower staff is in bass clef and features a repeated eighth-note accompaniment. A '7' is written below the first few notes of the upper staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a repeated eighth-note pattern with slurs. The lower staff is in bass clef and features a repeated eighth-note accompaniment.

Augmentez (mais bien rythmé)

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a repeated eighth-note pattern with slurs, marked with a '9'. The lower staff is in bass clef and features a repeated eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'f' is present at the beginning.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a repeated eighth-note pattern with slurs. The lower staff is in bass clef and features a repeated eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'mf' is present at the beginning, and the instruction 'molto cresc.' is written below the lower staff.

M 1904

G. A. & Co. 2697.

## **Anexo II**

### **O “DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO HOLANDÊS”**

VOORMOLEN, Alexander Nicolaas (1895-1980)

**Voormolen, Alexander Nicolaas**, componist (Rotterdam 3-3-1895 - Leidschendam 12-11-1980). Zoon van Willem Voormolen, hoofdcommissaris van politie, en Alieda Maria Wentholt. Gehuwd op 4-12-1918 met Marcelle Henriette Chouillet. Uit dit huwelijk werden geen kinderen geboren. Na echtscheiding (30-10-1920) gehuwd op 22-4-1926 met Alice Clifford Grierson. Uit dit huwelijk werd 1 dochter geboren. Na echtscheiding (15-10-1934) gehuwd op 15-9-1943 met Eliza Willemina van Musschenbroek. Na echtscheiding (7-7-1945) gehuwd op 12-6-1946 met Henriëtte Maria Jacoba Hugonia van Beeck Calkoen. Dit huwelijk werd op 29-1-1953 door echtscheiding ontbonden. Uit het 3e en 4e huwelijk werden geen kinderen geboren.

Alexander Voormolen is samen met een oudere en een jongere zuster opgegroeid in een welgesteld en gecultiveerd milieu. Zijn vader was na een eervolle carrière als marineofficier achtereenvolgens burgemeester van Veendam en Doesburg geweest alvorens hij zijn functie te Rotterdam aanvaardde. Een van de voorvaderen van zijn moeder was Claude Rameau uit Dijon, een broer van de componist Jean-Philippe Rameau (1683-1764), en wellicht vindt men hierin een verklaring voor Voormolens geprononceerde voorliefde voor Franse muziek en literatuur, die hij al vroeg aan den dag legde. Reeds als vijfjarige zocht hij aan de piano ongewone akkoorden bijeen, doch toen hij op zijn achtste jaar pianoles kreeg, was hij niet tot studeren te bewegen: hij wilde uitsluitend componist worden. Ook toen hij in 1909 op de muziekschool te Utrecht van W.M. Petri pianoles kreeg, bleven zijn vorderingen onder de maat. Intussen had zich in dat zelfde jaar in het ouderlijk huis een ramp voltrokken: op 9 juni kwam zijn vader te overlijden, en omdat zijn moeder niet in staat bleek te zijn dit verlies te verwerken moest zij worden opgenomen in een zenuw-inrichting. Voor Alexander betekende dit een lijdensweg langs verschillende kostscholen, waar hij telkens weer wegliep.

Pas toen hij in 1912 in de compositiekلاس van Johan Wagenaar aan de Utrechtsche Muziekschool werd toegelaten - samen met o.a. Willem Pijper en Bernard Wagenaar - voelde hij zich eindelijk in zijn element, en kwam zijn bijzondere compositorische begaafdheid tot volle ontplooiing. In 1914 verscheen te Utrecht voor het eerst een compositie van Voormolen in druk: *Valse triste voor piano*, waaruit een onmiskenbare verwantschap met de toen moderne Franse muziek blijkt. Dit was ook het geval in de Prélude voor het onvoltooid gebleven 'drame lyrique' *La mort de Tintagiles* (Maeterlinck), door de Franse gastdirigent Rhené-Bâton in augustus 1916 in het Kurhaus te Scheveningen uitgevoerd. Rhené-Bâton kwam dermate onder de indruk van het talent van de 21-jarige componist, dat hij hem voorstelde naar Parijs te komen om daar zijn studie te voltooien. Na een avontuurlijke reis via Londen - middenin de Eerste Wereldoorlog - kwam Voormolen in september 1916 in Parijs aan, waar hij door Rhené-Bâton in contact werd gebracht met componisten als Maurice Ravel, Albert Roussel en vele andere musici. Roussel werd zijn leermeester, hoewel hij zich meer aangetrokken voelde tot Ravel; deze introduceerde hem bij Alexis Rouart, eigenaar van de uitgeverij Rouart, Lerolle & Cie, die op voorspraak van Ravel jarenlang alles publiceerde wat de jonge Nederlander componeerde. Tussen 1918 en 1927 verschenen niet minder dan 17 composities van Voormolen bij deze uitgever in druk: werken voor piano, viool en piano, cello en piano, een pianotrio en liederen. Behalve aan Ravel en Roussel heeft hij in zijn Parijse tijd muziek opgedragen aan de pianist José Iturbi, de violist Jacques Thibaud, de celliste Judith Bokor, de zangeres Birgit Ingel, de danseres Lily Green en vele anderen.

Toch heeft Voormolen het slechts twee jaren in Parijs kunnen uithouden, omdat hij, ondanks zijn sterke affiniteit met de Franse muziekcultuur, zijn Nederlandse aard niet kon en wilde verloochenen. Na de oorlog keerde hij naar zijn geboorteland terug, waar hij zich in Veere vestigde. Die overgang bleek echter te radicaal, en na een hernieuwd verblijf te Parijs en een korte vestiging in Wenen kwam hij definitief naar Den Haag, waar hij zijn verdere leven zou blijven wonen. Om enigermate in zijn levensonderhoud te voorzien aanvaardde hij een functie als Haagse muziekrecensent voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Als componist kwam hij ook in ons land reeds vroeg in aanzien, nadat het Haagsch Strijkkwartet in juli 1919 zijn in dat zelfde jaar gecomponeerde *Quatuor à cordes* ten doop had gehouden. Op 1 december 1921 gaf Willem Mengelberg in het Concertgebouw te Amsterdam de eerste uitvoering van de *Symphonietta* (eveneens uit 1919) en op 7 januari 1925 vond te Utrecht onder leiding van Evert Cornelis de première plaats van het symfonische gedicht *Droomhuis*, geïnspireerd op een gedicht van P.C. Boutens. Alle drie de werken heeft de componist na de uitvoering teruggetrokken, zoals hij dat later ook zou doen met het ballet *Diana* uit 1935, nadat het verscheidene malen door de Wagnervereeniging was opgevoerd, en met het voor Carel van Leeuwen Boomkamp gecomponeerde *Violoncelconcert*, dat op 20 april 1941 in Den Haag onder leiding van de componist zijn première beleefde. In al deze gevallen gaf een steeds sterker wordende zelfkritiek de doorslag; hij ging meer en meer betreuren dat hij sommige van zijn reeds gedrukte composities niet meer aan de openbaarheid kon onttrekken. Een blijvend succes daarentegen verwierven de orkestvariaties *De Drie Ruitertjes* (1927) en vooral de beide *Baron Hop-Suites* (1923/ 1924 en 1931), die jarenlang door alle Nederlandse orkesten geregeld zijn gespeeld. Niet minder populair werd het voor Jaap en Haakon Stotijn gecomponeerde *Concert voor 2 hobo's en orkest* (1933) en het eveneens door Jaap Stotijn geïnspireerde *Concert voor hobo en orkest* (1938). Daarmee kon zich de aan Willem Mengelberg opgedragen *Sinfonia* uit 1942 niet meten, het laatste werk van Voormolen dat Mengelberg nog heeft kunnen dirigeren. Intussen had hij zich van het recensentschap, dat hem steeds meer tegen stond, kunnen bevrijden en in 1938 een benoeming tot bibliothecaris van het Koninklijk Conservatorium aanvaard. Ten slotte, in 1955, werd hem door het ministerie van O., K. en W. een eregeld toegekend, dat hem in staat moest stellen zich uitsluitend aan het componeren te wijden.

Na de oorlog leken Voormolens populariteit en ook zijn creativiteit voorbij te zijn. Officieel huldebetoon - de Visser Neerlandiaprijs van het Algemeen Nederlands Verbond (ANV) in 1961, de Johan Wagenaar-prijs van de gemeente Den Haag in 1961, de Penning van de Rotte van de Rotterdamse Kunststichting in 1976, het erelidmaatschap van de Haagse Kunstkring in 1978 - kon daarin geen verbetering brengen. Wel leek in 1969 de televisiefilm *De kleine zielen* (naar de roman van Louis Couperus), waarvoor het begin van het langzame deel uit zijn hoboconcert als herkenningsmelodie was gekozen, de muziek van Voormolen opnieuw in de aandacht te zullen brengen, maar ook deze ervaring was van voorbijgaande aard. Het gevoel miskend en vergeten te zijn, heeft na de Tweede Wereldoorlog het leven van deze vroeger zo spirituele levensgenieter met toenemende bitterheid vervuld, gekweld als hij bovendien was door allerlei pijnlijk lichamelijk ongemak. Wel kon hij dankbaar zijn voor de liefderijke zorg waarmee de zangeres Elisa Henriette ('Titi') Fermin, sinds 1962 zijn levenspartner, hem tot zijn dood toe heeft omgeven.

Onder de Haagse kunstenaars van de jaren '20 en '30 nam Alexander Voormolen als onberispelijk geklede dandy een geheel aparte plaats in. Zijn litteraire belesenheid (met de romankunst van Couperus als middelpunt) en zijn verfijnde smaak voor poëzie,

die ook uit de keuze van de door hem gecomponeerde gedichten blijkt, maakten hem tot een steeds weer boeiende en verrassende gesprekspartner. Daarbij bezat hij een voor veel vrouwen onweerstaanbare uitstraling, gepaard met een even onweerstaanbaar gevoel voor humor. Hij zocht zijn vrienden niet zozeer onder de musici (afgezien van de hoogst begaafde en sympathieke componerende vishandelaar Willem Heydt uit Nijmegen) als wel onder de schilders, zoals Isaac Israëls, Jan en Charley Toorop en Willem van Konijnenburg. Jan Toopop en Van Konijnenburg hebben hem geportretteerd, evenals in zijn Parijse tijd de Belgische schilder Fernand Wery. Voormolen was trouwens ook zelf een begaafd tekenaar, zoals bijv. blijkt uit het kostelijke door hem ontworpen omslag van zijn beide in 1923 en 1925 gepubliceerde bundels met kleine pianostukken, getiteld *Livre des Enfants*.

De evolutie in de compositiestijl van Alexander Voormolen kan worden gekenschetst met het motto 'van Ravel tot Haydn'. Uitgaande van Kavel's *Le tombeau de Couperin* (in 1918 verschenen) heeft hij zich aanvankelijk in Parijs op de cultivering van de achttiende-eeuwse dansvormen toegelegd, een voorliefde die hem eigenlijk zijn leven lang bijbleef en o.a. tot uitdrukking komt in zijn *Suite de Clavecin* uit 1921. Tevens legde hij echter de nadruk op het harmonische aspect, daarmee een destijds zeer geavanceerd dissonerend klankbeeld oproepend dat het gevaar meebracht louter in een opeenvolging van meer of minder interessante akkoorden te ontaarden. De vervaging van het melodische beseffend, zocht hij daarop zijn toevlucht bij het oude Nederlandse volkslied, zoals ons dit in Valerius' *Nederlantsche Gedenck-Clanck* uit 1626 is overgeleverd. Het streven om zijn 'progressieve' harmoniek ondergeschikt te maken aan zijn van dit melodietype afgeleide eigen melodieën, bracht steeds meer een verschuiving naar melodische suprematie teweeg, vooral toen voor Voormolen de Haydn-stijl als inspiratiebron voor een beminnelijk neo-classicisme ging fungeren. Als specimina van deze drie stadia kunnen worden aangemerkt het declamatorium *Beatrijs* (1921), de variatiecyclus *De Drie Ruitertjes* (1927) en de ouverture *Viva Carolina* (1931); op vocaal gebied kunnen als aequivalenten in deze ontwikkeling worden genoemd de liederen *Veere* (Albert Plasschaert, 1921), *Zomerzang* (Jan Luyken, 1932) en *Canzonetta* (A. Voormolen, 1950). Nadat in de *Kleine Haagsche Suite* (1939) en in de *Spiegel-Suite* (1939) de grens met de amusementsmuziek zeer dicht was genaderd, zocht Voormolen uitkomst in de strengheid van de fugatische vorm, die hij reeds in de finale van zijn hoboconcert uit 1938 had toegepast en die in de finale van het *Concert voor twee klavieren* (1950) en in de *Ciaconna en Fuga* (1958) nog meer reliëf kreeg. Los van alle stijlkritische overwegingen moet echter worden vastgesteld dat Alexander Voormolen muziek heeft voortgebracht die altijd een persoonlijk cachet bezit en in haar beste ogenblikken (vooral in de langzame delen van zijn orkestwerken, bijv. in het ontroerende *Adagietto 'in memoriam Willem Mengelberg'* uit de *Sinfonia concertante* voor klarinet hoorn en strijkorkest, 1951) vervuld is van een melancholieke charme, die haar levensvatbaarheid ook voor de toekomst kan waarborgen.

A: Archief-Voormolen in het Nederlands Muziek Instituut te 's-Gravenhage. Drie glasplaten van het *Concert voor 2 hobo's en orkest*, uitgevoerd in 1935 door Het Residentie-Orkest o.l.v. Voormolen, in geluidsverzameling van Gemeentearchief te 's-Gravenhage.

P: Lijst van werken tot 1965 in *Sonorum speculum* 23 (1965), (summer). Zie voor latere werken *General catalogue Dutch contemporary music* (Amsterdam: Donemus, 1982. 3 dl.).

L: S. Dresden, *Het muzikleven in Nederland sinds 1880* I De componisten (Amsterdam, 1923) 110-112; R. van Santen, *De piano en hare componisten* (Den Haag, [1925]) 225-238; P.F. Sanders, *Moderne Nederlandsche componisten* (Den Haag, [1929]) 34-37; 42-43; H.E. Reeser, 'Alex. Voormolen: "De Drie Ruitertjes"', in *Caecilia en De Muziek* 91 (8) (1933-1934) 1 (november) 18-26; C. Backers, *Nederlandsche componisten van 1400 tot op onzen tijd* (Den Haag, [1941]) 136-140; J.H. Speenhoff, *Daar komen de schutters!* (Den Haag, 1943) 147-150; W.H. Thijsse, *Zeven eeuwen Nederlandse muziek* (Rijswijk, 1949) 269-271; E. Reeser, 'Alexander Voormolen', in *Sonorum speculum* 22 (1965), (spring) 1-11; 23 (1965), (summer) 18-25; idem, *Stijlproeven van Nederlandse muziek 1890-1960* (Amsterdam, 1966) 11,57- 72; idem, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1968) XIV, kol. 11-12; M. Monnikendam, *Nederlandse componisten van heden en verleden* (Amsterdam, [1968]) 168-170; Jos Wouters, *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980) XX, 78; P. Niessing, in *Mens en melodie* 36 (1981) 82-84; P.-J. Wagemans, 'Alexander Voormolen', in *Key Notes* (1982) 1 (,) 14-23; Leo Samama, *Zeventig jaar Nederlandse muziek 1915-1985...* (Amsterdam, 1986) 42-47.

Eduard Reeser

Oorspronkelijke versie opgenomen in: *Biografisch Woordenboek van Nederland* 3 (Den Haag 1989)

Laatst gewijzigd op 12-11-2013