



NIVIA GASPARINI ZUMPARNO

**OS PARÂMETROS EXPRESSIVOS NA EXECUÇÃO AO  
CRAVO E SUAS ABORDAGENS: UM ESTUDO SOBRE A  
EXPRESSIVIDADE CRAVÍSTICA**

***EXPRESSIVE PARAMETERS AND ITS APPROACH IN THE  
HARPSICHORD PERFORMANCE: A HARPSICHORD'S  
EXPRESSIVENESS STUDY***

CAMPINAS

2013





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**NIVIA GASPARINI ZUMPARO**

**OS PARÂMETROS EXPRESSIVOS NA EXECUÇÃO AO CRAVO E SUAS  
ABORDAGENS: UM ESTUDO SOBRE A EXPRESSIVIDADE CRAVÍSTICA**

**Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora**

***EXPRESSIVE PARAMETERS AND ITS APPROACH IN THE HARPSICHORD  
PERFORMANCE: A HARPSICHORD'S EXPRESSIVENESS STUDY***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Música na área de Fundamentos Teóricos.

*Doctorate thesis presented to the Music Post Graduation Program of the Arts Institute of the University of Campinas to obtain the Ph.D. grade in Music in area of Theoretical Foundations.*

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE  
DEFENDIDA PELA ALUNA NIVIA GASPARINI ZUMPARO E  
ORIENTADA PELO PROF. DR. EDMUNDO PACHECO HORA.**

Assinatura do Orientador

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Edmundo Pacheco Hora", written over a horizontal line.

**CAMPINAS**

**2013**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Z85p Zumpano, Nivia Gasparini, 1968-  
Os parâmetros expressivos na execução ao cravo e suas abordagens : um estudo sobre a expressividade cravística / Nivia Gasparini Zumpano. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Edmundo Pacheco Hora.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Expressão. 2. Cravo. 3. Práticas interpretativas. 4. Música - Instrução e estudo. I. Hora, Edmundo Pacheco, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Expressive parameters in the harpsichord performance : a harpsichord expressiveness study

Palavras-chave em inglês:

Expression

Harpsichord

Musical performance

Music - Instruction and study

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Edmundo Pacheco Hora [Orientador]

Maria Lucia Senna Machado Pascoal

Helena Jank

Rosana de Saldanha Gama Lanzelotte

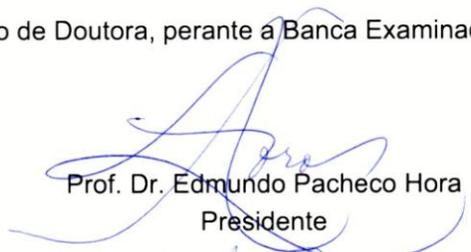
Marcelo Moraes Rego Fagerlande

Data de defesa: 06-11-2013

Programa de Pós-Graduação: Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

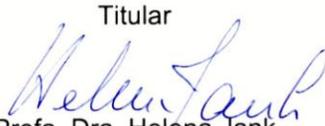
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda Nivia Gasparini Zumpano - RA 951275 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



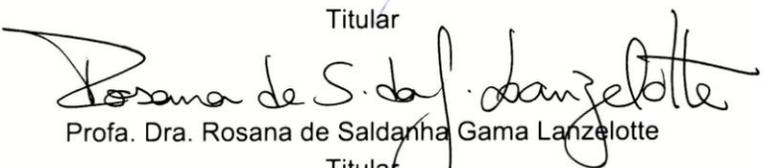
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora  
Presidente



Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal  
Titular



Profa. Dra. Helena Jank  
Titular



Profa. Dra. Rosana de Saldanha Gama Lanzelotte  
Titular



Prof. Dr. Marcelo Moraes Rego Fagerlande  
Titular



Ao Jonas, pelo carinho e incentivo em todos os momentos.



Dentre as inúmeras pessoas que contribuíram para que fosse possível a realização deste trabalho, agradeço a todos os professores e colegas músicos que, de alguma forma, participaram de minha formação profissional, em especial a meu orientador e amigo Edmundo Hora. Agradeço também aos alunos e participantes da pesquisa realizada; e a meus familiares e amigos que souberam compreender os momentos de ausência. Agradeço, por fim, à CAPES pelo apoio financeiro à pesquisa.



## **RESUMO**

O presente trabalho apresenta uma reflexão a respeito da expressividade cravística com ênfase em alguns parâmetros da execução. Para tanto, foram delimitados fatores associados à expressividade a partir da literatura especializada e, na etapa seguinte, realizou-se um estudo sobre sua influência na sonoridade do instrumento, procurando-se destacar questões relativas à possibilidade de dinâmica no cravo. Com o objetivo de verificar a maneira como a expressividade tem sido abordada no contexto de aprendizado cravístico e a forma como os estudantes manipulam os parâmetros analisados, realizou-se também uma pesquisa com alunos e ex-alunos de diversas Instituições de Ensino do país. Ao final, a análise dos resultados obtidos possibilitou a visualização da forma como os parâmetros podem influenciar acusticamente a sonoridade na execução, permitindo concluir que sua manipulação pelo intérprete amplia as possibilidades expressivas do instrumento.

Palavras-chave: Expressão; Cravo; Práticas interpretativas; Música – instrução e estudo.



## **ABSTRACT**

In this thesis we offer a discussion about harpsichord's expressiveness with emphasis on some performance parameters. Thus, we defined some factors associated to the expressiveness from the specialized literature and in the next step we performed a study about its influence on harpsichord's sound, seeking to highlight the instrument dynamic possibilities. In order to check how the expressiveness has been addressed in the context of harpsichords' learning and how students manipulate the parameters, we also carried out a survey involving harpsichord students in different educational institutions. Finally, the results' analysis showed us how expressive parameters can influence acoustically the harpsichord sound, allowing conclude that performer's manipulation expands the instrument expressive possibilities.

Keywords: Expression; Harpsichord; Musical performance; Music – instruction and study.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
-----------------	----

### **CAPÍTULO 1. Expressividade musical: um panorama das diferentes abordagens**

1.1 Expressividade e expressão em música.....	27
1.2 As diferentes abordagens da expressividade musical.....	33
1.2.1 Expressão e Estética Musical.....	33
1.2.2 A abordagem da expressividade musical no Ensaio de Charles Avison.....	40
1.2.2.1 A obra <i>An Essay on Musical Expression</i> .....	42
1.2.3 Estética contemporânea e expressividade musical.....	48
1.2.4 As pesquisas sobre expressividade em Cognição Musical.....	52
1.3 Expressividade na execução ao cravo: considerações iniciais.....	65

### **CAPÍTULO 2. A abordagem dos parâmetros expressivos em dois Tratados do século XVIII e manuais contemporâneos de execução cravística**

2.1 Os parâmetros expressivos em dois Tratados do século XVIII.....	71
2.1.1 F. Couperin: <i>L'Art de toucher Le clavecin</i> (1716-17).....	75
2.1.2 C. P. E. Bach: <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> (1753).....	76
2.2 A abordagem dos parâmetros expressivos em Manuais de execução ao cravo.....	84
2.2.1 H. Schott: <i>Playing the harpsichord</i> (1970/2002).....	84

2.2.2	N. Metzger: <i>Harpsichord technique: a guide to expressivity</i> (1998).....	90
2.2.3	A. Bond: <i>A guide to the harpsichord</i> - A. Bond (2001).....	98
2.2.4	M. Kroll: <i>Playing the harpsichord expressively</i> (2004).....	99
2.2.5	Y. L. Kosovske: <i>Historical Harpsichord Technique: developing La doucer du toucher</i> (2011).....	105
2.3	Algumas considerações sobre os trabalhos analisados.....	109

### **CAPÍTULO 3. Os parâmetros expressivos e sua influência na sonoridade do cravo**

3.1	Toque.....	114
3.1.1	Tipos de Toque.....	117
3.2	Articulação e fraseado.....	129
3.3	Dinâmica.....	137
3.4	Temperamentos musicais.....	141

### **CAPÍTULO 4. Expressividade em sala de aula: a abordagem dos parâmetros expressivos na perspectiva dos alunos de cravo**

4.1	Expressividade em sala de aula: considerações iniciais.....	155
4.2	Os parâmetros expressivos e sua abordagem pelos alunos de cravo.....	155
4.2.1	Aplicação dos questionários e resultados obtidos.....	156
4.2.2	Observação das aulas práticas.....	170
4.3	Discussão dos resultados.....	173

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>183</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>191</b>
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>201</b>



## **INTRODUÇÃO**



Após ocupar significativo papel na música dos séculos XVII e XVIII, o cravo passou por um período de relativo esquecimento até que, no início do século XX, observou-se seu ressurgimento. Graças aos esforços de músicos e pesquisadores pioneiros – entre eles Wanda Landowska (1879-1959) – a partir daquele momento a história da música não seria mais a mesma.

Naquele período, houve um desenvolvimento notável da pesquisa musicológica não somente restrita ao instrumento, mas também relativa ao repertório tradicional e às técnicas de execução, sobretudo com base em Tratados históricos. Como resultado destes esforços, a partir de meados do século XX diversos músicos europeus envolveram-se no movimento, desenvolvendo pesquisas e atuando na prática, difundindo o repertório redescoberto com um novo olhar: a chamada *performance* historicamente informada.

Surge, com isso, uma demanda por novos instrumentos baseados nos originais remanescentes, mobilizando também os construtores que, a partir de então, passaram a buscar o aperfeiçoamento de seus conhecimentos e técnicas construtivas, alinhando-se ao movimento recém iniciado.

Gradativamente o cravo passou a ocupar papel de destaque não somente no âmbito artístico- musical, mas também acadêmico. Constatase, atualmente, que diversas instituições de ensino na Europa e Estados Unidos possuem cursos especializados destinados à formação de intérpretes cravistas, num cenário bastante diferente daquele do início do século XX.

No Brasil a situação é semelhante, embora o movimento da *performance* historicamente informada tenha chegado algumas décadas depois de seu nascimento na Europa. No final do século passado, vários instrumentistas brasileiros demonstraram interesse pela chamada música antiga buscando, inclusive, aperfeiçoamento no exterior. Ao regressarem, passaram a coordenar festivais, grupos e pequenas orquestras, difundindo o repertório específico pelo país e incentivando a criação de cursos especializados.

Atualmente o cravo também está presente no contexto acadêmico brasileiro: nos últimos vinte anos foram criados cursos de formação de intérpretes cravistas em todos os

níveis de ensino, do técnico à pós-graduação em diferentes regiões do país. Entretanto, normalmente os alunos e cravistas no Brasil costumam iniciar seus estudos musicais ao piano, passando posteriormente para o cravo após conhecer o repertório e ter algum contato com o instrumento.

Desta forma, são comuns (e inevitáveis) as comparações entre os dois instrumentos – cravo e piano – sobretudo no que se refere às possibilidades de dinâmica e expressão. Disto decorre uma espécie de preconceito, por parte de alguns músicos, no sentido de que o cravo seria um instrumento de limitada expressividade ou até mesmo inexpressivo. Entretanto, certamente tais concepções podem ser modificadas desenvolvendo-se estudos voltados especificamente para a questão de suas possibilidades expressivas.

Neste sentido, este trabalho traz algumas considerações a respeito da expressividade cravística no que se refere à manipulação de determinados parâmetros da execução. Ao longo do trabalho serão delimitados alguns fatores associados à expressividade cravística e realizado um estudo sobre a forma como interferem na sonoridade do instrumento. Será analisada também a questão da dinâmica no cravo ressaltando-se que, embora as nuances de intensidade sejam sutis, ainda assim são perceptíveis e contribuem para um resultado expressivo. Com base no desenvolvimento dos tópicos mencionados, pretende-se ao final fornecer elementos e dados que permitam fundamentar a afirmação de que o cravo é, de fato, um instrumento com dinâmica e expressivo.

Desta forma, o trabalho procura enfatizar aspectos voltados para a execução cravística, priorizando a perspectiva do intérprete acerca da expressividade (seja ele profissional ou estudante). Com isso, questões referentes ao repertório – que ressaltam a perspectiva composicional – somente serão abordadas quando necessárias ao esclarecimento dos tópicos estudados, uma vez que fogem ao objetivo aqui proposto.

Para tanto, o trabalho encontra-se estruturado da seguinte maneira: no Capítulo 1 é apresentada uma análise do conceito de expressividade musical e suas diferentes abordagens nas áreas dedicadas a seu estudo (Estética e Cognição Musical); no Capítulo 2 é feita uma revisão bibliográfica baseada em dois Tratados antigos e alguns Manuais contemporâneos de execução cravística, priorizando as indicações referentes à

expressividade e sua relação com parâmetros da execução; no Capítulo 3 são estudados alguns parâmetros relacionados à expressividade na execução cravística e, sempre que possível, são fornecidos dados acústicos a fim de auxiliar a compreensão dos mesmos; o Capítulo 4 traz os resultados de uma pesquisa com estudantes de cravo acerca da forma como abordam, em sala de aula, os parâmetros analisados nos capítulos anteriores; por fim, segue-se ao último capítulo a Conclusão que, baseando-se nos resultados obtidos nos capítulos precedentes, apresenta os comentários finais sobre a influência acústica da manipulação dos parâmetros analisados na sonoridade cravística, ampliando as possibilidades expressivas do instrumento.



## **CAPÍTULO 1**

### **Expressividade musical: um panorama das diferentes abordagens**



## 1.1 Expressividade e expressão em música

O termo expressividade, em sentido geral, refere-se à característica intrínseca de tudo aquilo que é expressivo. No caso da música, em particular, diz-se que determinada peça ou execução é expressiva se transmite ou expressa algo para o ouvinte. Mas qual seria o sentido do verbo expressar neste contexto? O que se expressa em música e em que consiste a expressividade musical?

A origem da palavra expressão encontra-se no latim – deriva do verbo *exprimere*, que significa representar ou descrever. Na língua portuguesa o verbo expressar é formado pelo prefixo *ex* – que significa fora – seguido de *pressar* –que conduz à ideia de pressionar ou empurrar<sup>1</sup>. Conclui-se então que expressar corresponde ao ato de exteriorizar algo que está oculto, dentro de nós, como por exemplo pensamentos e sentimentos e, para tanto, pode-se utilizar tanto palavras (como ocorre na linguagem escrita e falada) bem como outros símbolos (sinais, gestos e mudanças faciais, além das artes em geral).

Entre as definições para o termo, encontra-se ainda que a expressão corresponde ao “ato ou efeito de exprimir; manifestação do pensamento ou maneira de exteriorizar pensamentos, comoções e sentimentos”<sup>2</sup>.

Em seu *Dictionnaire de Musique* (1768), Jean Jacques Rousseau (1712-1778) definiu a expressão em termos musicais como sendo a qualidade pela qual o músico sente e restitui com energia todas as ideias que deve restituir e todos os sentimentos que deve exprimir, acrescentando ainda que o fenômeno pode se manifestar de duas formas – na composição e na execução – e, desta combinação, resultaria o efeito mais poderoso e mais agradável em música. O autor também afirma que da mesma forma que um bom pintor não coloca a mesma luminosidade em todos os objetos, o músico hábil não dará a mesma

---

<sup>1</sup> Expressar. **Dicionário Etimológico** (online). Disponível em <<http://origemdapalavra.com.br/palavras/expressão>> Acesso em 05/02/2012.

<sup>2</sup> Expressão. **Dicionário de Português Michaelis** (online). Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=expressão>> Acesso em 05/02/2012.

energia a todos os sentimentos (ROUSSEAU, 1768, p.210). Percebe-se, portanto, que Rousseau associa a expressão à transmissão de ideias e sentimentos.

Nicola Abbagnano (2003, p.483), em seu Dicionário de Filosofia, aponta que a expressão consiste numa manifestação por meio de símbolos ou comportamentos simbólicos. Para o autor, o termo passa a ser empregado para designar o comportamento tipicamente humano de falar por símbolos ou utilizá-los a partir do século XVII. Daquele momento histórico tem-se o seguinte registro:

O modelo de uma máquina expressa a máquina e, assim, um desenho plano em perspectiva expressa um corpo em três dimensões, uma proposição expressa um pensamento, um sinal expressa um número e uma equação algébrica expressa um círculo ou outra figura geométrica: todas essas expressões têm em comum o fato de que da simples consideração das relações da expressão pode-se chegar ao conhecimento das propriedades correspondentes da coisa que se quer expressar. Disto resulta que não é necessário pensar numa semelhança recíproca entre expressão e coisa, contanto que seja mantida certa analogia de todas as relações (LEIBNIZ apud ABBAGNANO, 2003, p.484).

Nesta afirmação, o filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) destaca que não é preciso haver semelhança recíproca entre a expressão em si e aquilo que se pretende expressar. Como exposto, um desenho plano em perspectiva representa um objeto em três dimensões; neste caso, o observador compreende o significado e faz uma analogia entre o desenho e o objeto real, sem que um descreva exatamente o outro. Da mesma forma, a expressão de um pensamento ou sentimento não necessariamente será captada exatamente como o pensamento e o sentimento originais, mas possibilitará ao receptor fazer uma analogia entre eles, compreendendo seu significado. Nas artes em geral – e mais especificamente na música – normalmente ocorre essa analogia. O

artista – compositor ou intérprete – procura expressar algo que pode não ser captado da mesma forma pelo ouvinte; e não há qualquer problema nisso, já que a exatidão na transmissão de ideias e sentimentos não é essencial em arte, ao contrário do que ocorre na linguagem. Nesta última, sempre que possível deverá haver equivalência entre o que se transmite (pela palavra) e o que é captado pelo receptor, de modo que a comunicação se torne eficiente.

Com relação à transmissão de conteúdos, pode-se dizer que a expressão em música se dá quando o artista procura transmitir ideias e sentimentos na execução; todavia, não necessariamente haverá identidade ou exatidão entre o conteúdo pretendido e aquele captado pelo ouvinte. Ressalta-se, mais uma vez, que esta imprecisão não é de forma alguma prejudicial, uma vez que a arte não tem por fim atingir o mesmo tipo de comunicação que ocorre na linguagem escrita ou falada; mais que isso, sua meta consiste em estabelecer um vínculo entre o artista e o receptor/apreciador, de forma que este último sintasse tocado e experimentasse sensações estéticas.

Neste sentido, Alexandre Z. Almeida (2007, p.1) propõe que “toda obra artística é portadora de ambiguidades que podem conduzi-la a diferentes graus de abertura”. Para este autor, as aberturas ocorreriam tanto no aspecto interpretativo como também na fruição da obra, sendo que a música tem se revelado como uma das artes mais propensas ao fenômeno. As aberturas de interpretação correspondem ao grau de liberdade deixado ao intérprete ao executar uma obra, podendo ser inerentes às práticas comuns de tradição (por exemplo, a liberdade na realização de um baixo contínuo), como também ser geradas por ambiguidades decorrentes do sistema de notação musical ou, ainda, deliberadamente previstas e oferecidas pelo compositor. Por outro lado, as aberturas de fruição decorrem da impossibilidade da música transmitir com exatidão qualquer conteúdo: o que é captado pelo ouvinte nem sempre coincide com o que o compositor e intérprete pensaram ao criar e executar a obra.

Destaca-se também que, a cada execução, tanto intérprete como ouvintes estão sujeitos a diferentes condições – físicas, ambientais, psicológicas, etc. – resultando em conteúdos transmitidos e captados provavelmente distintos. Com isso, “a abertura,

entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO apud ALMEIDA, 2007, p.1).

Por outro lado, Abbagnano (2003, p.486) ressalta ainda algumas características fundamentais da expressão segundo as investigações filosóficas mais recentes:

- a) a expressão constitui-se numa consecução, num termo final, mais do que num instrumento ou meio;
- b) a expressão consiste em manifestar-se por meio de símbolos, sendo um comportamento característico e próprio do homem;
- c) a expressão, em sua forma madura, implica diversidade ou distância entre símbolo e conteúdo simbólico.

Da primeira característica o autor conclui que a expressão diferencia-se da comunicação; ou seja, a expressão não é um meio de comunicação, não possui caráter instrumental, mas constitui-se num modo de ser e de realizar-se do homem. Para o autor, neste sentido é que se pode dizer que a arte é uma forma de expressão. Pela segunda característica, Abbagnano ressalta que a expressão faz parte de qualquer comportamento que produza ou utilize símbolos, como é o caso das artes e, em particular, da música. E, pela terceira característica, o autor lembra que a expressão difere da intuição e de todas as demais relações de identificação (ABBAGNANO, 2003, p.486).

Estas observações reafirmam que na música (e nas artes em geral) não há necessidade de que o conteúdo expresso pelo artista seja identificado ou compreendido com exatidão pelo apreciador/ouvinte; ao invés disso, procura-se tão somente despertar ou transmitir ideias e sentimentos que possibilitem uma analogia com as ideias e sentimentos reais, promovendo neste processo uma experiência estética.

Na Enciclopédia Britânica<sup>3</sup>, expressão musical é definida como aquele elemento da execução que se situa além das notas<sup>4</sup>. De acordo com esta afirmação, pode-se dizer que a

---

<sup>3</sup> *Musical expression*. Enciclopédia Britânica online. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/399165/musical-expression>> Acesso em 05/12/2009.

expressão musical é parte constituinte e fundamental da execução, complementando o que a notação musical não consegue assinalar. Através da escrita, o compositor procura transmitir suas ideias musicais e expressivas, mas as últimas são apenas parcialmente possíveis de serem anotadas. Com isso, destaca-se o papel do intérprete neste processo, o qual deverá compreender as intenções do compositor e somar suas próprias ideias, de forma a transmitir algum conteúdo aos ouvintes. Embora uma composição possa conter elementos voltados para a expressão, somente na execução é que ocorrerá definitivamente o processo expressivo de ideias e sentimentos. Portanto, a expressão (ou expressividade) está voltada mais intimamente à execução que a qualquer outra etapa do fazer musical. É na execução que se estabelecerá a conexão entre as ideias contidas na obra e o ouvinte, pelas mãos do intérprete.

No verbete *Expression* (*New Grove Dictionary of Music and Musicians*), Roger Scruton (1980, p.326) afirma que o termo é aplicado aos elementos de uma execução musical relacionados às respostas pessoais ou subjetivas dos ouvintes, as quais variam entre diferentes interpretações. Para o autor, elementos como a articulação, o andamento e o fraseado, entre outros, seriam responsáveis pelo resultado expressivo. Nota-se então que o conceito de expressão está intimamente ligado aos elementos de uma execução musical que podem ser manipulados pelo intérprete.

Entretanto, o autor adverte que expressão e evocação são duas coisas distintas: dizer que uma peça musical expressa melancolia não é o mesmo que dizer que ela evoca melancolia, pois sendo expressiva teremos motivo para ouvi-la, ao passo que se for evocativa de melancolia, certamente iremos evitá-la – ninguém procura sentir-se melancólico (1980, p.327). Destaca-se, então, um aspecto essencial para a análise da expressividade: uma execução expressiva possibilita ao ouvinte experimentar sensações e fazer analogias e conexões mentais com diferentes sentimentos já vividos anteriormente, mas não o induz a senti-los em sua forma real. Ouvir uma peça que nos remete à tristeza, por exemplo, não nos entristece de fato. A expressão, neste sentido, é inteiramente considerada como um caráter estético da peça executada.

---

<sup>4</sup> No original: *That element of musical performance which is something more than mere notes.*

Scruton adverte ainda que a expressão pode ser abordada de duas formas. A primeira estaria relacionada à estética e composição musical, áreas em que normalmente costuma-se perguntar “o que esta peça expressa?” Neste sentido, a expressão teria um caráter transitivo, com foco no conteúdo expresso. Por outro lado, a segunda abordagem da expressão relaciona-se à execução musical, em que normalmente costuma-se dizer que uma execução foi ou não expressiva, sem qualquer menção ao conteúdo expresso. Este aspecto pode ser percebido em sala de aula quando, por exemplo, o professor sugere ao aluno para tocar com mais expressão. Neste sentido, a expressão teria caráter intransitivo – sem foco no conteúdo expresso. Assim, podem ser considerados dois aspectos distintos para a expressão musical: o transitivo, relacionado à abordagem estética e da composição, e o intransitivo, relacionado à execução e ensino musical.

Embora grande parte do repertório barroco, tradicionalmente cravístico, apresente características essencialmente ligadas à Retórica e à transmissão de Afetos – influenciando as decisões do intérprete – aqui será enfatizado o segundo aspecto da expressão, qual seja, seu caráter intransitivo, uma vez que não nos ocuparemos da análise de aspectos expressivos do repertório (salvo alguns exemplos), mas dos parâmetros voltados para a expressividade na execução cravística.

Scruton lembra ainda que, quando um professor pergunta ao aluno o que ele deseja expressar, ou o que ele pensa sobre o que o compositor queria expressar (note-se que as questões possuem caráter transitivo), estaria apenas conduzindo o estudante a encontrar meios de executar a peça expressivamente (agora – na execução – o sentido passa a ser intransitivo). Observe-se que não há garantias de que, através da execução do texto musical (partitura), o ouvinte irá compreender o resultado final da mesma forma que imaginado pelo compositor, nem exatamente aquilo que o intérprete intencionou transmitir. Tal fato poderia sugerir uma impossibilidade em estabelecer-se a conexão entre ouvinte e intérprete; entretanto – e paradoxalmente – este é um dos fatores mais atrativos numa execução musical: cada ouvinte estabelece uma conexão particular e exclusiva com o intérprete, apreciando esteticamente a obra executada e compreendendo-a a sua maneira (SCRUTON, 1980, p.328).

## 1.2 As diferentes abordagens da expressividade musical

Os principais debates acerca do conceito de expressão musical encontram-se tradicionalmente na área de Filosofia, pertencendo ao domínio da Estética. Entretanto, nas últimas décadas tem crescido o interesse pelo tema e pesquisas têm sido desenvolvidas também nas áreas de Psicologia da Música e Cognição Musical, envolvendo profissionais de diversas especialidades, entre eles músicos, musicólogos, psicólogos, neurocientistas e físicos. Nesta seção será apresentado um panorama geral destas abordagens.

### 1.2.1 Expressão e Estética Musical

O termo estética deriva do grego *aisthēsis*, que equivale ao verbo sentir e remete à ideia de tudo aquilo que provém do contato com o mundo exterior. Refere-se, portanto, aos sentidos e sensações físicas que são acionados através da interação com os objetos, dentre os quais podem ser incluídas as obras de arte (BOLOGNESI et al, 2012, p.8).

Como área do conhecimento humano, a Estética constitui-se num ramo da Filosofia dedicado ao estudo da arte e do belo, designando atualmente “qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objeto a arte e o belo, independentemente de doutrinas ou escolas” (ABBAGNANO, 2003, p.426). De início, nota-se que os conceitos de arte e beleza estão vinculados, constituindo-se objetos de uma única investigação. Este vínculo, entretanto, somente concretizou-se a partir do século XVIII, paralelamente ao desenvolvimento do conceito de gosto; para o autor, o gosto pode ser entendido como “a faculdade de discernir o belo, tanto dentro quanto fora da arte” (ABBAGNANO, 2003, p.426).

Como disciplina isolada, a Estética firmou-se principalmente a partir de duas obras do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), notadamente: Reflexões filosóficas acerca da poesia, de 1735 e Estética: a lógica da arte e do poema, de 1750 (BOLOGNESI et al, 2012, p.10).

Dentre os tópicos discutidos em seu domínio, atualmente enumeram-se três tendências principais que se propõem a investigar: 1. a relação entre arte e natureza; 2. a relação entre a arte e o homem; 3. a função da arte. A primeira, que trata da relação entre arte e natureza, tem sido desenvolvida desde os primórdios da filosofia; dela surgiram teorias como a da imitação – que subordina a arte à natureza ou à realidade em geral – além do conceito de arte como criação, peculiar ao período do Romantismo. A segunda tendência, que enfatiza a relação entre a arte e o homem, apresenta concepções sobre a arte como forma de conhecimento, de atividade prática e, ainda, a inclusão da arte na esfera da sensibilidade. Por fim, a terceira tendência estética ocupa-se das teorias voltadas para a função da arte, subdividindo-se em dois grupos principais: a) as teorias que consideram a arte como educação; b) as que consideram a arte como expressão (ABBAGNANO, 2003, p.431).

Esta última abordagem teórica, com enfoque para a expressão, procura entender a arte como uma forma final das experiências, atividades e atitudes humanas. Nela, defende-se que a emoção pretendida pelo artista em determinada obra de arte não é idêntica ao sentimento que se manifesta frente a situações reais, mas existe uma continuidade entre estas duas formas de manifestação (emoção pretendida e sentimento real). Ou seja, para os teóricos desta corrente, a emoção estética é semelhante à emoção originária “transformada através do material objetivo ao qual foi confiado o seu desenvolvimento e sua realização” (ABBAGNANO, 2003, p.432). Segundo Mikel Dufrenne (2004, p.31):

(...) a experiência estética se situa na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta sua familiaridade com o mundo. (...) a percepção estética procura a verdade do objeto, assim como ela é dada imediatamente no plano sensível. Do mesmo modo como o artista se aliena na criação da obra de arte, assim o espectador se aliena na percepção estética: entrega-se totalmente à manifestação do objeto. Real e irreal são neutralizados. Tudo, com exceção do objeto estético, é posto entre

parênteses a fim de que o sujeito possa apreender o fenômeno, isto é, o objeto, e viver uma experiência estética.

Os teóricos da corrente da arte como expressão também consideram que seu caráter expressivo é que possibilita a visualização, contemplação e fruição de uma obra por qualquer pessoa que tenha condições de entendê-la. Assim “a expressão é, por natureza, sua comunicação” (ABBAGNANO, 2003, p.433). Para esta corrente, a capacidade de julgar as obras de arte de certo estilo chama-se gosto, e o gosto tende a difundir-se e uniformizar-se em certos períodos ou grupos sociais. Entretanto,

As possibilidades comunicativas de uma obra de arte bem realizada são praticamente ilimitadas e também até certo ponto independentes do gosto dominante. Isso significa que nem todos verão a mesma coisa numa obra de arte, ou que nem todos vão fruí-la do mesmo modo. As respostas individuais diante dela podem ser inumeráveis e apresentar ou não uniformidade de gostos. Mas o importante não é essa uniformidade, mas a possibilidade que se abre a novas interpretações, a novos modos de fruir a obra. Aqueles que fruem uma mesma obra de arte (por exemplo, os ouvintes de Beethoven) não são como os membros de uma seita ou os adeptos de uma mesma crença. Constituem, todavia, uma comunidade vinculada por um interesse comum e aberta no tempo e no espaço (ABBAGNANO, 2003, p.433).

Para Maria de Lourdes Sekkef (2004, p.67), a fruição de uma obra artística ainda carrega em si a vivência anterior dos indivíduos, que influenciará suas respostas diante da obra. Neste sentido, acrescenta:

(...) seguimos na escuta os caminhos propostos pelo texto musical e completamos seu sentido com um repertório sustentado também por outros sentidos advindos de nossos sentimentos, gostos, preconceito, cultura, modo de ser. Se o texto musical é de alguma forma direcional em razão do seu gênero, estilo, forma, a maneira de vivenciá-lo é exclusivamente nossa, é exclusivamente pessoal.

No mesmo sentido, Keith Swanwick (2003, p.36) salienta a influência das experiências anteriormente vividas na apreciação artística. Em suas palavras,

Toda vez que um receptor de um poema está seriamente comovido por uma linha aparentemente simples, o que o está tocando são os vestígios de suas experiências passadas e a estrutura de seus julgamentos passados (...). Isso também é, certamente, igual para a música. O que diferencia a música, a literatura e as demais artes das ciências é a força da conexão com as histórias culturais e pessoais. Nas artes, essa teia de sentimentos torna-se o foco principal.

Este mesmo autor também acrescenta que “a expressividade capta as semelhanças da experiência de vida sugestivamente, em vez de realizar uma cópia exata. Música é uma espécie de realidade virtual” (SWANWICK, 2003, p.36).

Desta forma, percebe-se que a teoria da arte como expressão aproxima este conceito ao de comunicação – porém, sem igualá-los – destacando, inclusive, que é possível a fruição das mesmas obras artísticas por diferentes segmentos sociais, independentemente do local ou período, bastando para tanto que os indivíduos possuam, previamente, um conhecimento mínimo acerca do caráter artístico destas obras.

Saliente-se aqui que o termo comunicação não deve ser entendido em sentido estrito, uma vez que a música não é capaz de transmitir conceitos. Sekeff (2004, p.43) aponta que

(...) em realidade, a música não comunica. Comunicação diz respeito à transmissão de ideias e significados conceituais com a menor ambiguidade possível (...). Ao contrário de comunicação, que tem a ver com construção e transmissão de significados discursivos, conceituais, racionais, a música tão somente expressa movimentos análogos aos nossos sentimentos. Portanto, como a ambiguidade é inerente à expressão, a música solicita um esforço interpretativo de quem a percebe.

Desta forma, a teoria estética da arte como expressão enfatiza o conteúdo emocional da arte e, embora as espécies de emoções vivenciadas diante de uma situação real não sejam idênticas às emoções desencadeadas pela apreciação estética, as sensações experimentadas pelos indivíduos serão semelhantes ou análogas nos dois casos.

Retornando ao conceito de expressão, foi visto que a Estética tem se ocupado do tema desde seus primórdios, podendo-se dizer que participou efetivamente de sua construção histórica através do trabalho de diversos pensadores. Como explica Nancy Baker (1980, p.325), a história do conceito pode ser subdividida em dois períodos: o primeiro percorrendo desde a Antiguidade Grega até o final do século XVIII, e o segundo partindo de 1800 até nossos dias.

A autora destaca que no primeiro período a arte em geral foi fortemente influenciada pelas teorias imitativas que defendiam que seu papel seria fundamentalmente imitar a natureza, animada e inanimada, além das paixões humanas, trabalhando as inflexões do discurso e as emoções. Como resultado desta abordagem pode-se destacar que no período Barroco, por exemplo, sob clara influência do pensamento grego clássico foram utilizados amplamente elementos da Retórica com o propósito de levar a termo o papel da música suscitar diferentes paixões no ouvinte. Daquele contexto histórico, não raro

encontram-se referências como a de Charles Batteux (1713-1780) que, em seu *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), declarou que o verdadeiro propósito ou objetivo comum das artes seria a imitação da natureza. Baker assinala ainda que opiniões um pouco diferentes desta última surgiram, por exemplo, na Inglaterra. Por exemplo, Charles Avison (1709-1770) em seu *Essay on Musical Expression* (1752) defendia que a perfeição de uma composição depende de três fatores: melodia, harmonia e expressão, as quais deveriam ser trabalhadas de maneira correta e equilibrada pelo compositor, a fim de proporcionar a excelência da obra final. Baker ressalta também que, na segunda metade do século XVIII, o inglês William Jones (1746-1794) ocupou-se da distinção entre os conceitos de imitação e expressão: em seu *Essay on the Arts, Commonly Called Imitatives* (1772), o pensador inglês afirma que a parte mais elevada da poesia, música e pintura é aquela expressiva das paixões, a qual opera em nossas mentes por simpatia; já a parte inferior destas artes seria aquela que procura descrever os objetos naturais (BAKER, 1980, p.324-325).

Desta forma, destaca-se que a expressão das paixões e a imitação da natureza foram consideradas como aspectos centrais das artes e da música até a segunda metade do século XVIII. Entretanto, no final deste mesmo século começam a surgir posicionamentos divergentes com relação ao tema. Neste sentido, Baker menciona Michel de Chabanon (1729-1792) que, em seu trabalho *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785), defendia ser falsa a ideia de que as artes, nascidas da natureza, poderiam representar sua imortalidade, principalmente no caso da música, a qual não deveria imitar nada, nem mesmo emoções. Para este teórico, a música não era derivada nem imitativa do discurso, mas uma linguagem em si mesma, independente das demais (BAKER, 1980, p.325-326). Porém, mesmo adotando tal posicionamento, Chabanon não negava o poder da música suscitar diferentes estados de ânimo no ouvinte, defendendo que “uma melodia que chamamos de terna não nos leva à mesma condição de corpo e espírito na qual realmente sentimos ternura por alguém, mas pode nos levar a um estado semelhante a este” (CHABANON apud BAKER, 1980, p.326).

Destaca-se portanto que, mesmo entre os pensadores que negavam de certa forma o papel imitativo e expressivo das artes, há concordância em um ponto: a música possui a

capacidade de mover o ouvinte, no sentido de levá-lo a experimentar – se não da forma real, ao menos de maneira análoga – sensações e emoções. Pode-se dizer então que, na apreciação estética, os sentimentos e sensações despertados seriam mais vagos que os sentimentos e sensações reais, mas de certa forma semelhantes ou análogos a estes.

Baker destaca ainda que, no período posterior a 1800, as teorias imitativas gradativamente perderam força, mas a ideia de que a música poderia expressar conteúdos e sentimentos permaneceu vigente, salvo algumas opiniões divergentes. A autora menciona o filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) que, em seu *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), chega a defender que a música não expressa este ou aquele prazer em particular, esta ou aquela aflição, dor, medo, alegria ou paz de espírito, mas a alegria, a dor, o medo, a aflição e a paz de espírito propriamente ditos, em sua essência e sem qualquer motivo (BAKER, 1980, p.326).

Por outro lado, Baker lembra que Edward Hanslick (1825-1904) adota posicionamento contrário em seu *Vom musikalisch-Schönen* (1854). Para ele, a beleza em música seria puramente musical, não dependendo de modelos nem objetivando metas externas, como a expressão de sentimentos: a música consistiria em sucessões de formas sonoras e somente nisso estaria sua beleza. Para o crítico e esteta alemão, as comparações entre música e linguagem seriam impossíveis porque os sons musicais não são signos, mas eles próprios o significado expresso; assim, não deveria haver nenhum conteúdo extramusical envolvido na apreciação estética. Embora Hanslick aceitasse que a música poderia imitar a realidade exterior, ele negava que pudesse representar ou provocar emoções específicas. Para ele, a música poderia personificar algumas propriedades dinâmicas como o movimento das emoções, mas não os sentimentos propriamente ditos e, a partir desta representação, poderia afetar o ouvinte somente se este criasse uma conexão ou empatia entre a ideia musical e associações exteriores ou símbolos (BAKER, 1980, p.326). Observa-se então que, mesmo procurando tirar o foco da questão dos sentimentos em música, Hanslick não nega o poder desta para expressá-los, se não exatamente, ao menos por meio de conexões mentais e associações feitas pelos ouvintes.

Desta forma, pode-se perceber que os debates acerca do conceito e do papel da expressão nas artes e, em particular na música, sempre estiveram presentes no campo da Estética, daí a relevância desta breve revisão para o presente trabalho.

### 1.2.2 A abordagem da expressividade musical no Ensaio de Charles Avison

A obra *An Essay on Musical Expression*<sup>5</sup>, escrita por Charles Avison<sup>6</sup> no século XVIII, especialmente destinada à discussão sobre a expressão em música, foi publicada pela primeira vez em 1752 e reeditada em 1753. Considerada uma das principais obras em Estética Musical publicadas no período, revela alguns posicionamentos peculiares do autor com relação às correntes teórico-musicais então vigentes.

Em suas considerações Avison inicialmente demonstra que não se filiava nem à corrente de pensamento dita antiga, nem à moderna (sua contemporânea). Para os estudiosos da época, estas duas linhas divergiam principalmente no que se refere à preponderância de um dos seguintes elementos musicais: harmonia e melodia.

A corrente antiga buscava defender a equivalência entre a harmonia e uma suposta ordem universal, defendendo que deveriam ser valorizadas as leis e a razão. Esta corrente contava com pensadores e compositores como Jean Philippe Rameau (1682-1764) que, em seu *Traité de l'harmonie* (1722), considera a harmonia como base de toda a música. No início de seu Tratado, Rameau afirma que a harmonia consiste em juntar os sons de maneira agradável ao ouvido, normalmente a quatro vozes, e que deriva diretamente das progressões

---

<sup>5</sup> DUBOIS, P. (ed.) **Charles Avison's Essay on Musical Expression with Related Writings by William Heyes and Charles Avison**. London: Ashgate Editors, 2004.

<sup>6</sup> Compositor, organista e escritor inglês. Iniciou seus estudos musicais com seu pai, transferindo-se posteriormente para Londres, onde estudou com Francesco Geminiani. Em 1735 retorna para sua cidade natal, New Castle, onde passa a ocupar o cargo de organista da *St. John Baptiste Church* e diretor da Sociedade Musical de New Castle até o final de sua vida. Dentre seus trabalhos, tornou-se mais conhecido o *Essay on Musical Expression*, publicado pela primeira vez em 1752. STEPHENS, N. L. Charles Avison. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 1980, vol.1, pp.748-751.

aritméticas; por outro lado, a melodia consiste no canto, em apenas uma voz, e é proveniente da harmonia; para ele, uma peça pode ser dita melodiosa se o canto corresponde ou obedece à harmonia (RAMEAU, 1722, p. xiv). Percebe-se, portanto, que para esta corrente de pensamento a melodia estaria subordinada à harmonia.

Por outro lado, a corrente moderna defendia que a melodia seria o elemento primordial da música; com isso, o enfoque deslocava-se das leis e regras para a liberdade composicional, tendo em vista uma maior valorização das possibilidades expressivas. Entre os teóricos que defendiam este posicionamento pode-se citar Jean Jacques Rousseau (1712-1778). No verbete *Expression* de seu *Dictionnaire de Musique* (1768), o teórico afirma que a melodia, a harmonia, o movimento e a escolha dos instrumentos e das vozes são os elementos constituintes da linguagem musical; e a melodia, por sua ligação imediata com os acentos gramaticais, é que dá característica a todos os outros. Assim, é do canto que se deve tirar a principal expressão, tanto na música instrumental como na vocal (ROUSSEAU, 1768, p.211). Para Rousseau, o encanto da música não consiste somente na sua possibilidade de imitação, mas sim numa imitação agradável; a declamação, para ter efeito, deveria estar subordinada à melodia. Adotando posicionamento oposto ao de Rameau, Rousseau afirma que a harmonia seria responsável por reforçar a expressão dando precisão aos intervalos melódicos, animando seu caráter e determinando seus pontos de modulação, respondendo ao que precede e anunciando o que está por vir; com isso, a harmonia deveria ligar as frases, assim como as ideias se ligam num discurso, estando subordinada à melodia (ROUSSEAU, 1768, p.212).

Destaca-se ainda, na definição de Rousseau, o papel da sonoridade (timbre). Para ele a força da expressão vem da combinação dos sons, sendo o timbre essencial para este resultado. O autor acrescenta que os instrumentos possuem expressões muito diferentes entre si, uns com sons fortes outros mais suaves, com timbres mais ácidos ou doces, mais graves ou agudos, citando a flauta como suave, o oboé alegre e o trompete guerreiro; entretanto, o destaque ficaria para as qualidades insuperáveis do violino, afirmando que não há instrumento de que se tire uma “expressão mais variada e universal” (ROUSSEAU, 1768, p.214-215).

Avison, entretanto, adotou um posicionamento particular, não se filiando inteiramente a nenhuma das duas correntes analisadas anteriormente. Embora pareça um pouco mais favorável à corrente moderna – mas apenas com relação à importância dada à liberdade composicional – defendia que não deveria haver predomínio nem da harmonia nem da melodia, pois o objetivo último da música seria a expressão, a qual somente poderia ser alcançada através do equilíbrio entre os dois elementos precedentes. Com isso, o autor consegue ultrapassar as discussões típicas de sua época, colocando tanto a melodia como a harmonia a serviço da expressão, esta sim fundamental segundo seu ponto de vista. Daí a relevância de uma leitura mais atenta de seu *Essay* para o presente trabalho.

#### 1.2.2.1. A obra *An Essay on Musical Expression*

Na primeira seção do trabalho – intitulada “Sobre a Força e os Efeitos da Música” – Avison dedica-se a analisar os efeitos ou paixões que a música pode despertar nos ouvintes.

Segundo o autor, se a música for analisada em seus fundamentos, pode-se descobrir que é capaz de atingir a imaginação e as paixões humanas.

A força da harmonia ou da melodia, separadamente, é maravilhosa na imaginação. O som produzido por um acorde ou por uma bela sucessão de notas não é menos para os ouvidos que a justa simetria ou a beleza das cores para os olhos (...) a capacidade de receber prazer destes sons musicais é, na verdade, um sentido peculiar e interno; de natureza muito mais refinada que os sentidos externos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> No original: *The force of harmony, or melody alone, is wonderful on the imagination. A full chord struck, or a beautiful succession of single sounds produced, is no less ravishing to the ear, than just symmetry or exquisite colors to the eye (...) the capacity of receiving pleasure from these musical sounds is, in fact, a peculiar and internal sense; but a much more refined nature than the external senses* (p.5).

Neste trecho, Avison refere-se aos dois fundamentos da música – melodia e harmonia – de maneira igualitária e, com isso, reforça seu posicionamento diferenciado frente às teorias vigentes em sua época.

Menciona, ainda, um sentido interno (*internal sense*) (p.5) que seria muito mais refinado que os sentidos externos. Mas o que exatamente estaria Avison afirmando com isso? Pode-se supor que, neste trecho, o autor defende que o prazer musical envolve não somente o sentido da audição (externo), mas seria construído em um processo complexo no qual este sentido externo estaria conectado à imaginação e à associação de ideias (sentido interno), possibilitando ao ouvinte experimentar sensações e emoções.

Ainda tratando dos efeitos da música, declara que estes podem ser muito maiores quando a expressão é somada à melodia e à harmonia; a partir daí, a música poderia despertar todas as agradáveis paixões. Neste sentido,

Então a música, seja por imitação destes vários sons subordinados às leis da melodia e harmonia, ou por outro método de associação, resgatando os objetos de nossas paixões anteriores (...), naturalmente proporciona uma variedade de paixões no peito humano (...) <sup>8</sup>.

Nesta passagem, destaca-se a afirmação de que a música pode utilizar-se de procedimentos imitativos; entretanto, essa não é uma característica essencial, já que somente certos sons e movimentos da natureza poderiam ser imitados, segundo a visão do autor. Avison considera, ainda, que a música é capaz de despertar emoções através de um processo que envolve a imaginação e a associação de idéias, resgatando nos ouvintes paixões anteriormente experimentadas. Desta forma, reforça-se a ideia de que a apreciação estética de uma determinada obra musical é capaz de despertar sensações no ouvinte, as

---

<sup>8</sup> No original: *Thus music, either by imitating these various sounds in due subordination to the laws of air and harmony, or by any other method of association, bringing the objects of our passions before us (...) does naturally raise a variety of passions in the human breast(...)* (p.6).

quais poderão estar conectadas a experiências e sentimentos anteriormente vivenciados. Isto se alinha com a teoria estética da expressão discutida na seção anterior.

O autor também discorre sobre o poder da música de evocar as paixões nobres e sociáveis e amenizar as paixões contrárias a estas, argumentando que se a música foi utilizada pelos gregos para despertar nobres paixões como a piedade e a ternura – auxiliando a equilibrar os soldados submetidos aos rigorosos treinamentos militares – então restaria comprovado seu poder de evocar as paixões sociáveis e agradáveis. Para ele, a música poderia abrandar sentimentos não sociáveis, como o rancor e a crueldade.

Entretanto, neste trecho inicial de sua obra *Avison* apenas menciona a relevância da expressividade musical, mas não chega a definir ou trabalhar o conceito.

Na segunda seção do trabalho – intitulada “Analogias entre Música e Pintura” – *Avison* dedica-se a enumerar diversas semelhanças entre estas duas formas de arte, destacando que:

- a) ambas são fundamentadas na Geometria, tendo as proporções como sujeito;
- b) da mesma forma que na pintura, que depende de três fatores (desenho, colorido e expressão), também na música a perfeição de uma composição depende de três elementos (melodia, harmonia e expressão). A melodia, ligada à criatividade, corresponde ao desenho; a harmonia dá beleza e força à melodia, assim como as cores adicionam vida ao desenho; a expressão, por sua vez, nas duas artes floresce a partir da combinação dos fatores precedentes;
- c) da mesma maneira que a alternância de luz e sombra fornece um efeito nobre à pintura, as consonâncias e dissonâncias são essenciais à composição musical;
- d) de forma semelhante ao que ocorre na pintura, em que há uma figura principal e as demais são a ela subordinadas, também a música apresenta um sujeito ou tema, que tende a prevalecer e retornar durante toda a composição, vinculando o desenho melódico e harmônico das demais partes;

e) analogamente à apreciação de uma pintura, em que é necessário tomar uma distância apropriada para ver todas as partes em sua justa proporção, também num concerto há uma certa distância em que os sons se misturam adequadamente, proporcionando aos ouvidos uma melhor apreciação da obra.

Aqui novamente o autor trata de maneira igualitária a melodia e a harmonia; para ele, os dois fundamentos têm papel essencial numa composição e não devem se sobrepor um ao outro, estando a serviço da expressão, esta sim a principal meta a ser atingida pelo artista.

Na parte dedicada à composição musical, Avison apresenta uma seção com o título “Aproximando-se da melodia com negligência à harmonia”, mencionando que há três fatores ligados ao valor de uma composição musical: melodia, harmonia e expressão. Para ele, se os três fatores são trabalhados com equilíbrio, então a composição é perfeita; se qualquer deles é deficiente, a composição será proporcionalmente deficiente também. Portanto, o desafio para os compositores seria saber trabalhar estes elementos de maneira equilibrada.

Na seção seguinte – intitulada “Aproximando-se da harmonia com negligência à melodia” – o autor critica os compositores que se prendem demasiadamente às regras antigas de harmonia e contraponto, chegando a prejudicar o resultado melódico. Ressalta, também, a importância da liberdade no ato de compor e a meta expressiva que deve ser buscada pelo compositor.

Na terceira seção – intitulada “Sobre expressão musical e como se relaciona ao compositor” – Avison inicia sua argumentação afirmando que a expressão musical surge da combinação de melodia e harmonia, constituindo-se numa aplicação destes fatores a um propósito determinado. Percebe-se no texto que não há intenção em apresentar uma definição para a expressão, mas sim que seu objetivo consiste em explicar sua origem a partir de elementos musicais (como harmonia e melodia).

O autor também relaciona alguns fatores que estariam diretamente ligados à variedade e expressão em música, tais como diferenças entre as tonalidades com sustenidos

e bemóis, a variedade de movimentos lentos ou rápidos e as misturas de harmonias, com os diversos tipos de preparação e resolução de dissonâncias<sup>9</sup>. Destaca-se a atenção dada às diferentes características das tonalidades e, portanto, aos sistemas de temperamentos desiguais; para Avison, a diversidade contribui para um resultado expressivo.

Ressalta-se ainda a afirmativa de que a expressividade musical tem natureza muito delicada para ser explicada por meio de palavras, tratando-se mais de uma questão de gosto que de razão e, portanto, que seria melhor tentar compreendê-la por meio de exemplos que por preceitos. Encerrando a seção, o autor aponta que os três fatores bem ajustados – harmonia, melodia e expressão – proporcionam o verdadeiro discurso em música, prendendo nossa atenção de uma passagem à outra e possibilitando que ouvido e mente sejam igualmente contemplados.

Na terceira parte da obra, dedicada à expressão relacionada à execução – intitulada “Sobre a execução expressiva da música em geral” – Avison dedica-se à análise do tema sob a perspectiva do intérprete. Inicia suas observações afirmando que o executante deve fazer jus à composição escrita; para tanto, deve executá-la segundo o estilo e o gosto apropriados, buscando transmitir as intenções do compositor e preservando a beleza da obra.

Num primeiro momento, pode parecer que o autor coloca o executante em segundo plano com relação a possíveis contribuições interpretativas. Quando diz que o intérprete deve fazer jus à composição e transmitir as intenções do compositor, pode-se equivocadamente entender que está sugerindo não haver liberdade interpretativa; no entanto, mais adiante Avison complementarará seu raciocínio valorizando o papel do intérprete no fazer musical.

Com relação aos instrumentos de teclado afirma que, embora sejam semelhantes e o instrumentista possa tocá-los igualmente bem, há diferenças essenciais no repertório e na

---

<sup>9</sup> No original: “Thus the Sharp or flat key; the various modes or Keys; slow or lively movements; (...) all the variety of intervals, from a semitone to a tenth; the various mixtures of harmonies (...) do all tend to give that variety of expression which elevates the soul (...)” (p.29-30).

maneira de executá-lo. O órgão seria mais apropriado para expressar estilos solenes e grandiosos; já o cravo, por meio de movimentos vivos, seria mais adequado para estimular e avivar os ouvidos. Destaca-se com isso a atenção dada aos diversos tipos de sonoridade/timbre, lembrando que a escolha do instrumento também influencia o resultado expressivo. Neste sentido, embora certas peças possam ser tocadas tanto no cravo como no órgão, a escolha do instrumento deve ser aquela que melhor se adéqua aos diferentes afetos que se pretende transmitir e às características ou caráter do repertório.

Voltando a discutir o papel do intérprete, o autor complementa seu raciocínio anteriormente apresentado e afirma que o bom executante pode contribuir para tornar uma composição mais agradável; mas se usar incorretamente suas habilidades, será capaz de destruir as qualidades de uma peça. Com isso, percebe-se que ressalta a importância do intérprete no fazer musical; todavia, destaca que apesar da possibilidade de acrescentar algo diferente à composição na execução, seu papel central seria transmitir as intenções originais do compositor. Avison menciona, ainda, que com base na expressão é que o executante deve decidir acerca do caráter de um movimento (*Allegro*, *Andante*, etc.); assim, tais decisões necessariamente deverão levar em conta, entre outros elementos, os diferentes contextos em que se dará a execução: música sacra, música de câmara, etc. Conclui, então, que os termos utilizados na música não possuem um sentido estrito, mas devem ser analisados e aplicados de acordo com o contexto.

Destaca, também, que os momentos de *tutti* e *solli* possuem expressões distintas, devendo ser diferenciados pelos intérpretes; a execução de um solo não deveria consistir, a seu ver, numa exibição de destreza e agilidade, agradando ao ouvinte comum, mas sim num momento em que se destacam a delicadeza e suavidade dos toques, satisfazendo os ouvidos mais refinados. Assim, o instrumentista deveria evitar execuções extravagantes para que sua meta não seja desviada: transmitir as intenções do compositor e a beleza da obra. Interessante notar que a expressividade não é associada às execuções virtuosísticas ou extravagantes; ao contrário, a suavidade no toque e atenção aos detalhes é que proporcionariam um resultado capaz de agradar aos ouvintes mais exigentes.

Em resumo, observa-se que o tratamento da expressividade apresentado no *Essay* relaciona-se à possibilidade de a música despertar emoções nos ouvintes, e essa qualidade musical resulta tanto de aspectos trabalhados na composição – harmonia e melodia – como também de fatores característicos da execução (toque, andamento e timbre/sonoridade, entre outros). Com relação ao aspecto composicional, destaca-se a ideia de que se deve manter o equilíbrio entre harmonia e melodia, estando tais elementos subordinados à expressão musical; com relação ao papel do intérprete destaca-se que, apesar de defender sua capacidade contributiva em termos expressivos, o autor acredita que a meta final da execução deve adequar-se à transmissão das intenções expressivas almejadas pelo compositor.

Assim, embora não haja na obra de Avison qualquer definição para a expressividade musical e, ainda, a expressão seja considerada ora no mesmo patamar da harmonia e melodia (em equilíbrio) e ora como resultante dos dois fatores, os argumentos apresentados levam à conclusão de que há estreita associação entre este conceito (expressão) e a noção de que a música pode (e deve) suscitar emoções. Desta forma, percebe-se que a abordagem proposta pelo autor no século XVIII alinha-se com os preceitos de teorias estéticas atuais.

### 1.2.3 Estética contemporânea e expressividade musical

Nesta seção será feita uma breve revisão sobre o tratamento da expressividade musical na obra *Understanding Music: philosophy and interpretation*<sup>10</sup>, do filósofo e esteta contemporâneo Roger Scruton.

De início, ao discorrer sobre o objeto de estudo da Estética Musical, o autor defende que os trabalhos deste ramo filosófico devem ater-se ao som e à forma como ele é percebido, à relação entre som e tom<sup>11</sup>, à natureza de elementos como melodia, ritmo e

---

<sup>10</sup> SCRUTON, Roger. **Understanding Music: philosophy and interpretation**. London: Continuum, 2009.

<sup>11</sup> Scruton diferencia dois elementos sonoros: som e tom. Os sons pertenceriam a uma categoria mais abrangente, incluindo quaisquer perturbações sonoras; os tons, por sua vez, seriam apenas aqueles sons ouvidos e compreendidos como música (v. nota 12).

harmonia e, por fim, aos padrões de gosto e julgamento. Para Scruton (2009, p.1), nenhuma teoria sobre a expressão musical será esclarecedora se vier desacompanhada da consideração acerca dos fatores elencados anteriormente.

Analisando a matéria-prima musical – o som – o autor defende que possui natureza e propriedades determinadas pela maneira como é ouvido. Para ele, fisicamente os sons são produzidos por perturbações no meio de propagação – porém não são idênticos a estas perturbações – mas podem ser compreendidos sem qualquer referência às causas físicas que os geraram. Pelo fato de constituírem-se em eventos puros (*pure events*), podem ser separados de suas causas em pensamento e experiência, independente de qualquer ordem física (SCRUTON, 2009, p.5). Partindo destas considerações, Scruton conclui que a música é construída com base nestas características do som; em outras palavras, o som não se constitui apenas de ondulações físicas se propagando no espaço, mas de um objeto a ser trabalho como matéria-prima musical.

Scruton (2009, p.5) afirma que a música existe quando uma ordem rítmica, melódica ou harmônica é deliberadamente proposta por alguém capaz de criar, expressar e percebê-la dessa forma. Portanto, só se pode falar num evento musical considerando-se tanto a participação de quem o cria, como também daquele que o executa e daquele que o percebe ou aprecia. Defende, ainda, a distinção entre sons e tons: sons ouvidos como música são ouvidos como tons (*tones*)<sup>12</sup>.

O autor propõe, portanto, que os sons musicais (tons) não devem ser tratados apenas como perturbações ondulatórias ou vibrações, mas que há um componente fundamental para sua compreensão: a maneira como são percebidos. Imagine uma pessoa que somente ouve as propriedades acústicas do som (como as frequências e o volume/intensidade, atento às causas físicas que os geraram), sendo incapaz de apreciar e absorver a linha musical; e outro indivíduo que é totalmente absorvido pela linha musical, mas não tem ideia de como os sons são produzidos: para o autor, a segunda pessoa está ouvindo música, ao passo que a primeira não está. A partir deste raciocínio, Scruton (2009, p.25) defende que o ponto de

---

<sup>12</sup> No original: “*Sounds heard as music are heard as tones, and tones are animated by a continuous movement in a one-dimensional space*” (p.7).

vista centrado apenas no aspecto físico-acústico dos sons coloca à margem características que os tornam importantes para nossa escuta.

Prosseguindo em sua reflexão, o autor recorre às investigações psicoacústicas sobre percepção sonora, afirmando que parece haver uma tendência interna em agrupar os eventos sonoros como figuras auditivas (*auditory figures*), sem que se construam pontes com o mundo físico (SCRUTON, 2009, p.26). Ele também exemplifica como os sons se constituem em eventos puros (*pure events*): os batimentos – efeito físico que ocorre quando dois sons de frequências próximas soam simultaneamente – resultam em aumento e decréscimo alternado na amplitude da onda sonora, demonstrando claramente um evento físico (sobreposição de ondas com interferência ora construtiva, ora destrutiva), ligado a um evento sonoro. Entretanto, em estudos experimentais em que cada um dos sons foi reproduzido respectivamente nos fones de ouvido direito e esquerdo dos participantes, estes ainda foram capazes de ouvir e identificar os batimentos. Com isso, o evento sonoro (batimento) foi percebido mesmo sem qualquer causa física aparente, uma vez que cada som foi detectado por um dos ouvidos, sem haver sobreposição das ondas no ambiente. Para Scruton, este experimento demonstra que os batimentos tanto podem ser provocados externamente (ou fisicamente, sobrepondo-se duas ondas de frequências próximas), como também internamente (no processo de percepção, quando as duas frequências são reproduzidas separadamente em cada ouvido). Assim, fica demonstrado como os sons podem ser internamente ordenados em nossa escuta, sem qualquer referência à ordem dos eventos naturais ou físicos externos. O autor ressalta também que, ao ouvirmos música, atentamos para sequências e simultaneidades e nos utilizamos de conceitos espaciais como distância e movimento, os quais não se aplicam literalmente aos sons, mas são usados figurativamente e fornecem uma base para nossa percepção musical (SCRUTON, 2009, p.30). Pode-se afirmar, então, que a percepção musical vai muito além do processo fisiológico de captação de ondas sonoras e sua decodificação pelo cérebro, variando de indivíduo para indivíduo conforme aspectos biológicos e, também, psicológicos.

Scruton afirma, ainda, que é quase impossível compreender completamente o significado de uma música e nomeá-lo. Da mesma forma que Avison em seu Ensaio, ressalta-se aqui a observação do autor sobre a limitação da linguagem para descrever com

exatidão significados ou conteúdos musicais. Scruton acrescenta que o significado musical reside na própria música. Além disso, defende que identificar este conteúdo ou significado não parece ter papel importante na apreciação musical (SCRUTON, 2009, p.51).

Com base nestas observações, pode-se dizer então que Scruton defende que seria essencial atentar para a apreciação estética e, por meio dela, deixar-se imergir nas eventuais emoções e sentimentos despertados, sem qualquer preocupação em classificar ou descrever tais emoções. Segundo o autor, descrever o que ouvimos não é o objetivo da apreciação estética, uma vez que as palavras são inadequadas a esse propósito; além disso, a conexão entre música e ouvinte é imediata e livre de conceitos, demonstrando que apreciar a música e descrevê-la são duas atividades completamente distintas<sup>13</sup>.

Para Scruton (2009, p.51), nenhuma teoria sobre a expressão musical resultará numa proposição objetiva e direta do tipo “x é expressivo de y se exibir os fatores a, b, etc.”. Desta forma, o termo “expressivo” deveria, segundo o autor, ser usado no sentido de sugerir conexões e evocar experiências vividas anteriormente pelos ouvintes. Analisando o processo como a música pode despertar nossas emoções, Scruton parte da ideia que as respostas simpáticas (*sympathetic responses*) nunca são críticas de seu objeto. Assim, afirma que quando respondemos simpaticamente ao sentimento de outra pessoa, não necessariamente precisamos compreender as razões do que ocorreu. Nós respondemos à aparência, ao movimento, à postura, etc. e com a música ocorre algo similar, não havendo necessidade de reflexão para haver fruição (SCRUTON, 2009, p.51). Ressalta, desta forma, que a música nos move – não literalmente, mas figurativamente; somos movidos pela música, respondendo aos acentos e à linha melódica como em uma dança, havendo algo de primitivo nessa resposta, que caminha para a direção da apreciação estética. Nós respondemos aos sons que ouvimos quando atentamos para eles de maneira estética, “nos

---

<sup>13</sup> No original: *That we should be able to describe what we hear is unimportant. We may feel not only that words are inadequate, but that the communication between music and audience is too immediate, too 'free of concepts', to warrant the attempt. This does not mean that the many musicians, critics and philosophers who have referred to music as an expressive art have been wrong. It means only that understanding and describing are two different activities – just as they are in human relations (of which our relation to music is after all only a special case) (p.51).*

tornando cientes do movimento e da ordem virtuais inerentes a eles. (...) Se isto é ouvir o conteúdo expressivo da obra musical, então a expressão é inseparável da experiência estética” (SCRUTON, 2009, p.54).

Em resumo, a música controla nossas respostas; somos conduzidos de gesto a gesto pelo desenvolvimento musical. Para Scruton (2009, p.55) “(...) a arte é um registro dos ideais humanos e, na música abstrata, estes ideais correspondem à mais alta ordem de nossos sentimentos”. Não somente percebemos analogias entre o movimento da música e os estados mentais, mas mergulhamos nas emoções guiados pela música, da mesma forma que ocorre quando experimentamos a simpatia nas relações interpessoais.

#### 1.2.4 As pesquisas sobre expressividade em Cognição Musical

Comparando-se com os estudos em Estética vistos anteriormente, pode-se perceber um caráter de certa forma distinto nas abordagens sobre expressividade na área de Cognição Musical: nesta, parte das pesquisas baseia-se em procedimentos experimentais realizados com a matéria sonora e também com músicos – profissionais e estudantes. Nesta seção serão abordados alguns destes trabalhos buscando compreender em que medida tais procedimentos podem elucidar a questão da expressão em música.

Segundo J. Zula de Oliveira<sup>14</sup>, a Cognição Musical se refere ao estudo dos processos mentais que ocorrem quando um indivíduo se relaciona com a música, ativa ou passivamente (executando ou ouvindo). Trata-se de uma área abrangente, relacionando-se com teoria e percepção musical, psicologia, psicoacústica, neurociência e física, entre outras. Seu objetivo é compreender a forma como a mente humana confere sentido à música ao ouvi-la ou praticá-la e, “dentre os tópicos estudados, procura compreender as respostas emotivas envolvidas na *performance*, bem como a capacidade expressiva relacionada ao fazer musical” (OLIVEIRA, 2009, p.1).

---

<sup>14</sup> OLIVEIRA, J. Zula de. **Introdução à Cognição Musical**. Disponível em: <[http://www.neuromusic.com.br/download/artigos/O%20%4%20e%20Cognicao%20Musical%20\(1\).pdf](http://www.neuromusic.com.br/download/artigos/O%20%4%20e%20Cognicao%20Musical%20(1).pdf) > Acesso em 23/09/2009.

Conforme afirma Maurício A. Loureiro (2006, p.1054), grande parte das pesquisas voltadas para a expressividade musical têm caráter quantitativo, buscando correlacionar as variações de parâmetros acústicos às intenções do intérprete para comunicar diferentes aspectos musicais. O autor aponta ainda que tais pesquisas

(...) buscam mapear estruturas expressivas e estabelecer relações com características extraídas do estímulo. O enfoque da pesquisa musical a partir da extração e processamento do conteúdo expressivo musical é entender como a música gera significado no domínio sensorial e emocional, tomando a percepção humana como ponto de partida para a extração de características musicais do material acústico para sua conceituação e representação a partir de modelagens computacionais (LOUREIRO, 2006, p. 1054).

Percebe-se, então, a estreita relação entre Cognição Musical e alguns recursos tecnológicos da atualidade; nesta área, não raro encontram-se pesquisas em que são propostas modelagens computacionais de parâmetros acústicos com vistas ao estudo da expressividade na execução. Cristina C. Gerling (2007, p.148) lembra que os trabalhos em Cognição Musical são, em sua maioria, conduzidos por psicólogos e neurocientistas, em laboratórios altamente especializados e utilizando-se de ferramentas estatísticas e computacionais, evidenciando uma convivência íntima com os recursos tecnológicos.

Em seu artigo, Loureiro (2006, p. 1054-1056) apresenta ainda uma revisão de diversos trabalhos sobre expressão musical desenvolvidos a partir da análise de parâmetros acústicos. Entre eles, menciona experimentos que demonstram a aplicação, pelos intérpretes, de pequenas variações em parâmetros como duração, articulação, intensidade, altura e timbre para comunicar-se com os ouvintes, buscando a transmissão de emoções na execução instrumental. Outros trabalhos citados buscaram relacionar a expressividade com variações temporais (uso do *ritardando*) ou ainda com movimentos corporais do intérprete (KRONNAN e SUNDBERG, 1987 apud LOUREIRO, 2006). Pesquisas sobre aspectos

relacionados ao tempo e duração das notas, bem como articulação e ataque também são citadas pelo autor (TIMMERS apud LOUREIRO, 2006). Desenvolveram-se, ainda, pesquisas relacionadas à diversidade no fraseado entre execuções e intérpretes distintos (TODD, 1992 apud LOUREIRO, 2006). Na revisão apresentada, destaca-se o trabalho de Drake e Palmer (apud LOUREIRO, 2006, p.1055), que contém um aspecto particularmente interessante para cravistas: na pesquisa, em que pianistas participaram como voluntários, constatou-se que os mesmos “tendem a ressaltar um acento através da interação entre os desvios de tempo, intensidade e articulação” (LOUREIRO, 2006, p. 1055). Este fato assemelha-se a recursos normalmente empregados por cravistas para a acentuação de notas, uma vez que o cravo não possui um sistema mecânico que permita realizar a dinâmica da mesma forma que no piano: os cravistas costumam articular a nota que pretendem acentuar, além de utilizar um toque diferenciado, proporcionando assim um pequeno silêncio (respiração) anterior à nota, fazendo com que ela seja mais facilmente percebida. No experimento descrito por Loureiro, curioso notar que os pianistas, embora disponham de amplos recursos de dinâmica em seu instrumento, também utilizam desvios de tempo e articulação quando intencionam acentuar as notas.

Entretanto, embora muitas pesquisas nesta área possuam caráter voltado exclusivamente para a medição de parâmetros acústicos, atualmente podem-se observar novas tendências no estudo da expressividade musical. Loureiro descreve que algumas destas pesquisas procuram apresentar teorias e modelos geradores para a expressividade. Entre elas, destaca-se o trabalho de Eric Clarke (1988 apud LOUREIRO, 2006, p. 1056), que propõe um conjunto de nove regras gerativas para expressar estruturas musicais através de variações de tempo e dinâmica na execução.

Das pesquisas enumeradas anteriormente, percebe-se que alguns parâmetros musicais destacam-se no que se refere ao estudo da expressividade, entre eles: dinâmica, toque ou ataque, articulação, fraseado, variações temporais (duração de notas, andamento) e timbre.

Uma revisão abrangente das pesquisas sobre execução musical desenvolvidas ao longo do século XX (e, inevitavelmente, sobre expressividade na execução) deve-se a Alf

Gabrielsson<sup>15</sup>. Este autor propõe uma subdivisão das principais áreas de estudo em execução musical (GABRIELSSON, 2003, p.225), como segue:

1. Planejamento da *performance*;
2. Leitura à primeira vista;
3. Improvisação;
4. Processos motores na *performance*;
5. Medidas de *performance*;
6. Fatores físicos (*stress*, problemas de saúde)
7. Fatores psicológicos e sociais (ansiedade, etc.);
8. Valoração da *performance*.

Pela subdivisão proposta, nota-se que não há uma subárea específica destinada ao estudo da expressividade musical; entretanto, as questões relativas à expressividade estão contidas em praticamente todas as subáreas correlatas à execução. Poderia se afirmar, ainda, que a expressividade relaciona-se mais intimamente às subáreas dedicadas ao planejamento, às medidas e à valoração da *performance*.

Gabrielsson (2003, p.228), da mesma forma que Loureiro, aponta que a maioria das pesquisas em expressividade – pelo menos até a última década do século XX – tem revelado um caráter objetivo, buscando explicações para o fenômeno a partir de medidas de parâmetros acústicos. Somente no presente século é que algumas abordagens passaram a buscar teorias e modelos geradores da expressividade, aproximando-se da Psicologia; mas, ainda assim, tais modelos necessitam utilizar dados provenientes de medições dos parâmetros acústicos já mencionados. Definindo a expressão em música, Gabrielsson

---

<sup>15</sup> GABRIELSSON, A. Music Performance Research at the Millenium. In: **Psychology of Music**, 2003, 31, p.221-270. Disponível em: <<http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/221> > Acesso em 20/06/2010.

(2003, p.231) defende que “é predominantemente associada com a expressão emocional (...). Embora este fator tenha sido negligenciado nas pesquisas iniciais sobre *performance*, um grande número de trabalhos sobre expressão emocional tem surgido ultimamente”. O autor ainda destaca que praticamente todas as variáveis de uma execução afetam as emoções (tempo, andamento, dinâmica, articulação, vibrato, timbre, etc.).

Como visto anteriormente, vários autores mencionam o aspecto “emoção” ao tratar da expressividade, tanto nas abordagens da Estética como também em Cognição Musical. Segundo Antonio Damásio,

(...) a emoção é um processo biológico que ocorre indiferente de termos ou não consciência desse processo. Emoções são conjuntos complexos de reações químicas e neurais, formando um padrão; todas as emoções têm algum tipo de papel regulador a desempenhar, levando à criação de circunstâncias vantajosas para o organismo (...); seu papel é auxiliar o organismo a conservar a vida (DAMASIO apud TOFFOLO et al, 2009, p. 217).

Toffolo et al (2009, p.218), baseando-se nas “Paixões da Alma” (1649) de René Descartes (1596-1650), descrevem que as emoções ditas primárias são conhecidas como as seis emoções universais: alegria, tristeza, medo, raiva, surpresa e repugnância, e que os mecanismos de indução destas emoções estão relacionados com os processos de regulação da vida (satisfação ou inibição de impulsos, esforços físicos, etc.). Já as emoções ditas secundárias (sentimentos) equivalem aos estados emocionais tornados conscientes. Portanto, a emoção seria um processo corpóreo; os sentimentos, por outro lado, são processos que englobam a consciência, estando assentados nos processos emocionais.

Como sugere Damásio (apud TOFFOLO et al, 2009), o processo começa com uma reação corporal natural (emoção) e caminha para a conscientização (sentimento), passando por etapas: 1. algo (um objeto, situação, ruído) aciona ou induz a emoção no organismo; 2.

várias reações ocorrem e são dirigidas ao corpo e a diversas partes do cérebro (reação emocional); 3. sentimentos emergem no indivíduo (nível consciente).

Partindo destas observações, os autores argumentam que as pesquisas baseadas exclusivamente em procedimentos objetivos da neurociência (medições) não reproduzem resultados satisfatórios ao estudar a indução da emoção através da música, uma vez que deixam de considerar fatores essenciais para a compreensão do fenômeno, os quais são explicados principalmente pela psicologia comportamental. Ou seja, os processos de indução de emoções pela música apresentam diversas etapas e variáveis – isso sem considerar as circunstâncias externas – constituindo-se, portanto, num fenômeno extremamente complexo. Para elucidá-lo, uma análise especulativa pautada exclusivamente em medidas objetivas mostra-se insuficiente (TOFFOLO et al, 2009, p.220). Os autores lembram que, por exemplo, a percepção de um contraste súbito de dinâmica numa peça musical pode ser equivalente a um susto ou uma surpresa, ou seja, refere-se a um mecanismo natural do corpo e deixa de ter qualquer relação, num primeiro momento, com o conteúdo musical. Em suas palavras:

Para que tal emoção passe a ser musical, ela tem que ser mapeada nos outros níveis de consciência (...); estabelecendo relações com as memórias de longo prazo, os mecanismos atuam a partir de relacionamentos decorrentes da história de vida do indivíduo (TOFFOLO et al, 2009, p.220).

Tais argumentos fortalecem as perspectivas de Loureiro e Gabrielsson vistas anteriormente, no que diz respeito às limitações de uma abordagem exclusivamente objetiva para a expressividade musical. Entretanto, frise-se aqui que medições de parâmetros acústicos podem auxiliar a compreender, senão o processo emocional, ao menos os fenômenos físico-acústicos envolvidos na execução e, certamente, podem colaborar para explicar a utilização de certos recursos interpretativos presentes numa execução musical.

Quanto à terminologia adotada por diferentes autores em textos sobre música e em pesquisas sobre expressividade musical observa-se que, muitas vezes, os termos “emoção” e “sentimento” são utilizados como sinônimos, sem qualquer espécie de distinção. Lembre-se, ainda, que também são comuns referências ao poder da música despertar “paixões”. Como visto, podem-se distinguir todos estes termos quanto à origem e às interações com o corpo e a mente. Entretanto, tendo em vista os propósitos do presente trabalho, consideraremos apenas que emoção e sentimento constituem duas etapas quase que simultâneas do mesmo fenômeno. Uma vez que o objetivo aqui não se volta essencialmente para a maneira como ocorre o processo auditivo e de percepção musical, mas para as formas possíveis de manipular os recursos expressivos na execução cravística, a distinção terminológica não influenciará os resultados da presente pesquisa.

Dentre os trabalhos mais recentes voltados à compreensão da expressividade musical, Gabrielsson enumera as pesquisas do grupo liderado por Patrik Juslin que, por mais de uma década, tem contribuído de forma significativa para o desenvolvimento da área. Embora inicialmente os trabalhos tenham se baseado exclusivamente em medições acústicas, alguns modelos propostos recentemente procuram incluir variáveis de caráter psicológico, tendo por objetivo o esclarecimento de tópicos que auxiliem o ensino da expressividade. Assim, atualmente estes trabalhos constituem-se numa das principais fontes de pesquisa sobre o tema.

Neste sentido, um dos modelos criados por Juslin (2001) – designado pela sigla GERM – procura integrar quatro possíveis elementos da microestrutura de uma execução: a) regras geradoras (G – *generative rules*); b) expressão emocional (E – *emotional expression*); c) variações aleatórias (R – *random variations*); d) princípios de movimento (M – *movement principles*) (JUSLIN et al, 2001 apud GABRIELSSON, 2003).

Este modelo foi posteriormente ampliado e rerepresentado pelo autor no artigo *Five Facets of Musical Expression*<sup>16</sup>. A princípio, Juslin acrescenta mais um fator aos quatro

---

<sup>16</sup> JUSLIN, P. N. Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. In: **Psychology of Music**, 2003, 31, p.273-302. Disponível em: <<http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/3/273>> Acesso em 21/07/2009.

precedentes, qual seja, as “surpresas estilísticas” (*stylistic unexpectedness* - S), modificando-o para modelo GERMS. Seu objetivo consiste em fornecer uma base sólida para o ensino de habilidades expressivas e, para tanto, propõe que a expressão na execução deve ser tratada como um fenômeno multidimensional contendo cinco componentes primários (JUSLIN, 2003, p.273):

1. G (*generative rules*): equivalem às regras geradoras da expressão, relacionadas à estrutura musical, a partir das quais o intérprete se baseia para executar e interpretar uma peça;
2. E (*emotional expression*): se refere à expressão emocional, pela qual ocorre a conversão das intenções do intérprete para o ouvinte;
3. R (*random variations*): constituem as variações aleatórias que “refletem as limitações humanas” (Juslin, 2003, p.273), como o ritmo interno, reflexos motores, etc.;
4. M (*movement principles*): referem-se aos padrões de movimentos corporais/biológicos associados à expressão;
5. S (*stylistic unexpectedness*): constituem surpresas na interpretação quanto ao estilo; correspondem a desvios daquilo que normalmente se espera (ou se convencionou) em determinado trecho ou execução.

Para Juslin (2003, p.274), o estudo da expressividade musical na execução deve necessariamente levar em conta todos estes fatores, possibilitando assim uma abordagem objetiva e eficiente do tema, sobretudo quando se tem por meta o ensino musical. O autor defende que é necessário compreender e desmistificar a expressividade para poder ensiná-la.

Em seu trabalho seguinte<sup>17</sup>, Juslin (2004, p.248-250) dedica-se a apontar e combater cinco mitos que, em sua opinião, permeiam a expressividade musical:

1. O primeiro mito seria “a expressividade é uma entidade completamente subjetiva que não pode ser estudada objetivamente” (JUSLIN, 2004, p.248). Porém, o autor combate essa ideia argumentando que, atualmente, diversos estudos relativos à expressividade têm demonstrado que parâmetros como o tempo, a dinâmica, etc., podem ser manipulados intencionalmente pelo intérprete, influenciando o julgamento dos ouvintes acerca do resultado expressivo.
2. Pelo segundo mito, “você precisa sentir a emoção para transmiti-la ao ouvinte” (JUSLIN, 2004, p.248). Esta crença tem sido difundida há muito tempo, inclusive consta de Tratados do século XVIII, como o de Carl Phillip Emanuel Bach<sup>18</sup>. Para Juslin, entretanto, a emoção pode até ser sentida pelo intérprete, mas isso não se faz necessário; basta que o mesmo tenha conhecimento e técnica para trabalhar os parâmetros musicais e, com isso, possa produzir o efeito desejado na execução.
3. O terceiro mito seria aquele pelo qual “um conhecimento explícito não é benéfico para o estudo da expressividade” (JUSLIN, 2004, p.249). Isto se refere à crença de que a expressividade é algo intuitivo, misterioso e que, explicitando seu conteúdo, perder-se-ia muito de sua magia. Entretanto, o autor defende que somente a partir do conhecimento da expressão e sua relação com todos os elementos musicais poderá haver desenvolvimento no ensino das habilidades expressivas.
4. Pelo quarto mito afirma-se que “as emoções em música são distintas daquelas do dia a dia” (JUSLIN, 2004, p.250). Apesar de parte das teorias estéticas apontarem

---

<sup>17</sup> JUSLIN, P. N.; FREIBERG, A.; SCHOONDERWALDT, E.; KARLSSON, J. Feedback Learning of Musical Expression. In: Williamon, A. (ed.). **Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance**. London: Oxford University, 2004, p.247-270.

<sup>18</sup> BACH, C. P. E. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen** [1753]. Trad. F. Cazarini, Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p.137.

nesta direção, afirmando que as emoções estéticas são distintas das emoções reais (como visto na seção precedente), Juslin argumenta que se assim fosse, os professores de música não utilizariam, com sucesso, metáforas para auxiliar seus alunos a alcançarem determinados efeitos na execução. Ele defende que só nos emocionamos com música porque ela provoca o mesmo tipo de emoção que um dia já experimentamos, e não outro tipo de emoção.

5. O quinto e último mito seria aquele em que “as habilidades expressivas não podem ser aprendidas” (JUSLIN, 2004, p.250). Este mito decorre dos anteriores e, por ele, acredita-se que a expressividade é algo inato, relacionado ao talento da pessoa; por essa crença, ou você nasce expressivo ou jamais aprenderá a sê-lo. Entretanto, o autor combate essa ideia, apoiando-se nas pesquisas realizadas em Psicologia e Cognição Musical, nas quais se tem demonstrado que é possível manipular objetivamente parâmetros musicais a fim de tornar uma execução mais expressiva<sup>19</sup>.

Após elencar os cinco mitos e combatê-los, o autor propõe então um método de ensino das habilidades expressivas baseado na resposta (*feedback*) de um programa computacional capaz de analisar alguns parâmetros de execuções de alunos gravadas anteriormente, gerando diferentes respostas com relação às intenções expressivas. O método, designado por FEEL-ME (*Feedback Learning of Musical Expression*), baseia-se principalmente na utilização de um *software* que analisa parâmetros acústicos e a resposta de ouvintes, através das seguintes etapas:

- a) O aluno executa uma peça, que é gravada e analisada em termos expressivos (parâmetros acústicos) por um *software*;
- b) O aluno recebe uma resposta (*feedback*) relatando o grau de assertividade entre sua *performance* e outra considerada “ideal” (conforme registros de opiniões de ouvintes);

---

<sup>19</sup> Os cinco mitos também são discutidos pelo autor em: JUSLIN, P. N. **Five myths about expressivity in music performance and what to do about them**. Disponível em: <http://www.hichumanities.org/AHproceedings/Patrik%20N.%20Juslin.pdf> > Acesso em 24/07/2009.

- c) O aluno pode, então, refletir sobre sua execução e atentar para os pontos que precisa “corrigir”, trabalhando os elementos indicados para que se torne mais expressiva.

É necessário traçar, aqui, algumas considerações acerca do método proposto: primeiramente, a execução considerada “ideal” (que serve de modelo para o *feedback*) é baseada no parecer de um conjunto de ouvintes selecionados num determinado momento e local; entretanto, esse parecer pode variar não só com o local onde os ouvintes são agrupados, mas também considerando-se diferentes possibilidades de serem agrupados ouvintes de contextos, culturas e níveis de conhecimento musical diferentes. Cada plateia terá suas especificidades. O que se aponta aqui, de início, é que não parece ser possível elaborar uma execução considerada “ideal” para todos os casos, e que sirva de modelo ou meta para os alunos.

Isso leva ao segundo ponto: ainda que houvesse um modelo ideal de interpretação a ser seguido ou atingido, como ficaria a liberdade interpretativa? É desejável, realmente, uma padronização de execuções? Até que ponto isso permite que uma execução seja expressiva? Ao que parece, contrariamente ao que foi proposto, este método não permite ao aluno expressar-se como intérprete/artista, mas apenas o auxilia a atentar para parâmetros musicais que influenciam a expressividade. Neste aspecto, o método pode ser considerado eficiente, pois de certa forma esclarece aos estudantes alguns pontos essenciais envolvidos com a expressividade na execução. Entretanto, fazer com que os alunos sejam guiados por um modelo “ideal” parece contraditório à espontaneidade necessária a toda e qualquer execução expressiva.

Além disso, como ficaria o papel do professor neste contexto? No método apresentado, o próprio aluno – diante da máquina – se torna responsável por resolver todos os problemas relacionados à expressão. Entretanto, até que ponto isto seria viável? Em que faixa etária e para que nível de aprendizado o modelo poderia ser aplicado? Aqui, pode-se imaginar que ao invés de utilizar um programa computacional, seria mais adequado investigar os procedimentos de ensino relacionados às habilidades expressivas e aperfeiçoá-los, esclarecendo pontos porventura necessários aos professores e sugerindo novas abordagens.

Assim, embora o método FEEL-ME proposto por Juslin não pareça solucionar os problemas relacionados ao ensino da expressividade, suas considerações a respeito da importância dos aspectos psicológicos e da desmistificação da expressividade são essenciais para o tratamento da questão. Além disso, seus argumentos e justificativas sobre a relevância da expressividade na execução musical têm auxiliado muitos pesquisadores e intérpretes a atentarem para o tópico. Neste sentido,

(...) a expressão é o que mais faz uma *performance* musical valer a pena; (...) é a expressão que leva as pessoas a ouvirem as performances ao vivo em vez de ouvir as obras em um computador; é a expressão que torna possível novas interpretações de obras já familiares e é com base nos feitos expressivos que nós preferimos um executante a outro (JUSLIN, 2003, p.274).

Embora as palavras do autor possam parecer contraditórias ao que propõe no método FEEL-ME, deve-se lembrar que possivelmente esteja defendendo que, a partir do ensino sistematizado da expressividade, os alunos poderão tornar-se futuramente intérpretes capazes de desenvolver tais habilidades por si só, independente de modelos, de forma espontânea e livre. Nota-se que a preocupação do autor volta-se, em grande parte, para a falta de atenção que acredita haver no ensino musical com relação aos aspectos expressivos e para a ausência de abordagens objetivas do tema em sala de aula (JUSLIN, 2003, p.275), daí suas sugestões metodológicas.

O autor procura, ainda, esclarecer alguns conceitos diferenciando interpretação, expressão e comunicação (JUSLIN, 2003, p.276). Para ele, a interpretação se refere à “moldagem individual de uma peça, de acordo com as ideias musicais do intérprete” (PALMER, 1997 apud JUSLIN, 2003), podendo conter a intenção de expressar algo. A expressão se refere a um conjunto de qualidades perceptivas que refletem relações psicoacústicas entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas dos ouvintes;

com isso, a expressão não reside somente nas propriedades acústicas da música nem na mente do ouvinte, mas depende de ambos os fatores.

Juslin também ressalta que, ocasionalmente, a percepção de uma *performance* expressiva poderá provocar alguma emoção no ouvinte, mas isto não é necessário para que este ouvinte julgue a *performance* como expressiva. O autor adverte que, quando induzida, a emoção no ouvinte nem sempre coincidirá com aquela intencionada pelo intérprete. Isto confirma o que foi visto anteriormente nas teorias estéticas sobre a expressão, em que se defende que os conteúdos transmitidos e captados nem sempre são idênticos, lembrando que em arte isto é perfeitamente aceitável. Juslin (2003, p. 276) complementa ainda que os conteúdos passados pela música são amplos, contendo um vasto espectro de emoções, aspectos físicos como movimento e força, tensão e relaxamento, características de personalidade, beleza, entre diversas outras.

Ao mencionar o conceito de comunicação, novamente ressalta que em música fica difícil haver precisão entre o conteúdo transmitido e o captado; entretanto, a comunicação na execução musical poderia ser considerada como uma ponte conectando intérprete, por um lado, e ouvinte, de outro, através da qual ideias e emoções podem fluir (JUSLIN, 2003, p.277).

No mesmo trabalho, o autor lista diversos fatores que, segundo seu parecer, influenciam a expressão na execução musical. Nota-se que não se trata apenas de parâmetros acústicos, mas também fatores psicológicos, ambientais, sociais, etc. De maneira sucinta, alguns deles são enumerados a seguir:

- A) Fatores relacionados à peça: notação, comentários do compositor, comentários do editor, edição, estilo, etc.
- B) Fatores relacionados ao instrumento: parâmetros acústicos disponíveis, como timbre, afinação, etc.; dificuldades técnicas específicas, etc.
- C) Fatores relacionados ao intérprete: leitura da estrutura da peça, intenções expressivas, estilo pessoal, habilidade técnica, precisão motora, humor durante a execução, capacidade de interação com a plateia, etc.

- D) Fatores relacionados ao ouvinte: preferências musicais, conhecimento do estilo/repertório, personalidade, humor durante a audição, estado de concentração, etc.
- E) Fatores relacionados ao contexto: acústica ambiente, diferentes contextos (gravação, recital, concurso), condições visuais, etc.

Percebe-se então que, além dos parâmetros acústicos que podem ser manipulados pelo intérprete, diversos outros fatores influenciam a expressividade na execução e, de certa forma, não há como exercer qualquer controle sobre muitos deles (por exemplo, as condições ambientais e o humor dos ouvintes). Assim, embora os estudos em expressividade musical tenham sido bastante desenvolvidos na última década, procurando englobar e explicar diversas características do fenômeno, ainda estão longe de chegar a qualquer conclusão definitiva sobre o tema, tendo em vista a grande quantidade de variáveis envolvidas e seu alto grau de complexidade.

### **1.3 Expressividade na execução ao cravo: considerações iniciais**

A expressividade musical caracteriza-se pela possibilidade da música transmitir ideias e emoções, como tem sido defendido por estetas e pesquisadores de diversas áreas. Embora haja opiniões divergentes – principalmente quanto à forma que se processa esse fenômeno – ainda assim a maior parte dos estudiosos ressaltam sua importância no fazer musical.

Nos trabalhos revisados, evidenciou-se que o conteúdo transmitido e aquele percebido numa execução musical nem sempre serão coincidentes, uma vez que a música (como as artes em geral) não se constitui num meio de comunicação mas, ao invés disso, objetiva proporcionar experiências estéticas ao apreciador, em que poderão ser feitas analogias e associações com ideias e emoções reais já vividas, a partir da fruição da obra de arte.

Também foi visto que a expressividade musical está principalmente ligada à execução, destacando-se o papel do intérprete neste processo; a partir desta observação, cumpre lembrar a importância da abordagem destas questões na formação dos profissionais, ou seja, torna-se necessário abordá-las não somente em termos de *performance* mas também no contexto do ensino musical. Neste sentido, alguns dos textos analisados em *Cognição Musical* procuraram atentar para o tratamento da expressividade a partir de parâmetros que possam ser trabalhados objetivamente, inclusive com proposições de modelos e novas metodologias para o ensino da expressividade. O modelo FEEL-ME, descrito anteriormente, mostra-se como uma ferramenta que – a despeito de suas limitações – pode auxiliar tanto alunos como professores ao menos a refletir sobre o tema e as diversas variáveis envolvidas.

Dentre os parâmetros acústicos relacionados à expressividade na execução e apontados em grande parte dos trabalhos destacam-se a dinâmica, a articulação e o fraseado, o toque (ataque), as variações no andamento e o timbre (sonoridade). Entretanto, como lembra Swanwick (2003, p.62-63)

É importante observar que a expressão musical não é colada depois, como uma reflexão posterior. O caráter expressivo está implícito em muitos tipos de decisões da execução, na escolha do andamento, nos níveis de acentuação, nas mudanças de dinâmica e na articulação. Tampouco a expressão musical deve ser confundida com autoexpressão. A expressão musical inerente não está em nosso senso sobre nós mesmos, mas na percepção do caráter da música. Na forma das frases, no fluxo dos motivos tonais e ritmos, nas mudanças de timbre, acento, velocidade e níveis de intensidade, podemos encontrar similaridades entre o movimento da música e a emoção humana.

Por fim, a partir da identificação dos parâmetros envolvidos na expressividade musical (que aqui passarão a ser tratados como “parâmetros expressivos”), no capítulo

seguinte será feita uma revisão de trabalhos específicos sobre execução cravística (dois Tratados de época e cinco Manuais contemporâneos) enfatizando-se o tratamento destes parâmetros.



## **CAPÍTULO 2**

**A abordagem dos parâmetros expressivos em dois Tratados do século XVIII e manuais contemporâneos de execução cravística**



## 2.1 Os parâmetros expressivos em dois Tratados do século XVIII

Neste capítulo será examinada a maneira pela qual os parâmetros expressivos enumerados nas pesquisas em Estética e Cognição Musical, vistos anteriormente, são abordados na literatura especializada sobre execução ao cravo. Procurou-se selecionar Tratados antigos e títulos publicados nas últimas décadas, com o objetivo de coletar informações acerca do tratamento da expressividade na bibliografia normalmente consultada por intérpretes e alunos de cravo. Trata-se, portanto, de uma espécie de releitura com ênfase no tratamento de fatores ligados à expressividade.

Adotou-se a expressão “parâmetros expressivos” para se referir aos elementos da execução musical que podem ser manipulados pelo intérprete e que se relacionam ao resultado sonoro e expressivo de maneira geral. Mais especificamente, entre tais parâmetros encontram-se toque, dinâmica, articulação e fraseado, além do timbre (sonoridade), os quais serão estudados no próximo capítulo. Note-se que, paralelamente a eles, outros elementos da execução cravística também auxiliam o executante a obter os efeitos desejados. Entre eles destacam-se principalmente o dedilhado – que se relaciona à articulação, ao fraseado, ao toque e à acentuação de notas – e a ornamentação. Os temperamentos, relacionados à sonoridade do instrumento, também se apresentam como um recurso expressivo cravístico e serão abordados oportunamente.

Embora haja um número significativo de Tratados publicados entre os séculos XVI e XVIII<sup>20</sup>, no presente estudo optou-se pela análise das indicações de François Couperin (1668-1733) e Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788); referências aos demais autores serão feitas quando necessárias ao esclarecimento de questões relativas ao tópico estudado. O critério de seleção se norteou pela representatividade destes dois Tratados e seu papel no ensino de cravo atual, constituindo-se nas fontes normalmente lembradas e consultadas pelos alunos. Quanto aos textos contemporâneos, foram selecionados os mais recentes – manuais publicados ou reeditados nas duas últimas décadas – e que se dedicam

---

<sup>20</sup> Pode-se citar, por exemplo: *Arte de tañer fantasia* (1565), de Tomas de Santa Maria (1510-1570); *Il Transilvano* (1593), de Girolamo Diruta (1554-1613); *Die Kunst das clavier zu spielen* (1750), de Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) e *Clavierschule* (1789), de Daniel Gottlob Türk (1750-1813).

especificamente à execução ao cravo. Para tanto, serão examinados trabalhos de cinco autores: Howard Schott, Nancy Metzger, Ann Bond, Mark Kroll e Yonit Lea Kosovske.

### 2.1.1 F. Couperin: *L'Art de toucher Le Clavecin* (1716-17)

Em seu Tratado, Couperin aborda aspectos essenciais ao aprendizado e execução cravísticos. Entre os tópicos analisados pelo autor, encontram-se indicações sobre o posicionamento correto do corpo e das mãos, explicações sobre a execução de ornamentos, sugestões de dedilhados para algumas de suas peças e, ainda, oito Prelúdios, lembrando que suas indicações aplicam-se especialmente ao repertório francês. No presente trabalho foi utilizada a edição traduzida para o inglês por Margery Halford (1995)<sup>21</sup>, que contém o texto original da 2ª edição do tratado (1717) e o prefácio da 1ª edição (1716).

De início, Couperin (1717/1995, p.30) menciona que a suavidade do toque está associada à beleza de uma execução. Em suas palavras: “A beleza da execução depende mais da suavidade e liberdade dos dedos que da força”<sup>22</sup>. A sonoridade no cravo está intrinsecamente ligada à maneira como as teclas são pressionadas, ou seja, os diferentes tipos de toque produzem qualidades timbrísticas distintas. Assim, toque e expressividade estão diretamente relacionados.

O tratadista ressalta, ainda, que a suavidade do toque depende do posicionamento correto dos dedos, os quais devem ser mantidos próximos do teclado; se as mãos caem do alto, será produzido um som mais duro, devido à forma como os plectros pinçam as cordas<sup>23</sup> (COUPERIN, 1717/1995, p.31). Portanto, o posicionamento correto das mãos é essencial para a obtenção de um resultado sonoro adequado. Se as teclas são golpeadas do

---

<sup>21</sup> COUPERIN, F. *L'Art de toucher le clavecin* [1716]. Trad. M. Halford, *The Art of playing the harpsichord*. Van Nuys: Alfred Publishers Co, 1995, 2ªed.

<sup>22</sup> No original: *La belle execution dépendant beaucoup plus de La souplesse, et de La grande liberté des doigts, que de La force (...)*.

<sup>23</sup> (...) *une main qui tombe de hault donne un coup plus sec, que sy elle touchoit de prés; et que la plume tire un son plus dur de la corde.*

alto, o som resultante soará batido devido ao movimento abrupto do mecanismo que coloca as cordas em vibração. Entretanto, efeitos como este – em que se procura obter um som mais duro ou batido – também podem ser utilizados pelos cravistas; contudo, neste trecho do tratado Couperin realça a importância da suavidade no toque para a obtenção de uma execução expressiva. Observa-se, então, que o autor relaciona o posicionamento das mãos à qualidade do som produzido, ressaltando que a suavidade no toque relaciona-se à expressividade na execução. Assim, inicialmente podem ser destacados dois fatores que, segundo ele, influenciam diretamente o resultado sonoro e expressivo no instrumento, quais sejam: a) posição das mãos; b) toque. Note-se, entretanto, que os dois fatores estão correlacionados, pois o toque depende da forma como o cravista posiciona suas mãos.

Tratando dos dedilhados, assinala que “a maneira de dedilhar faz muito pela boa execução”<sup>24</sup> (COUPERIN, 1717/1995, p.31). Certamente, a ideia de “boa execução” não envolve somente precisão e destreza, mas também a expressão – caso contrário, o autor não mencionaria aspectos ligados à beleza. Assim, além do toque e do posicionamento das mãos anteriormente observados, o dedilhado também se constitui num parâmetro ligado à expressividade.

Couperin afirma que o cravo não permite a realização de *crescendo* e *diminuendo*, ao contrário dos instrumentos de cordas. Deste modo, seriam necessários alguns artifícios para tornar a execução variada e produzir efeitos de dinâmica semelhantes aos demais instrumentos. Para tanto, propõe que seja utilizada a articulação, que corresponde ao silêncio ou respiração que precede algumas notas, fazendo com que soem mais destacadas que outras. Da mesma forma que os parâmetros mencionados anteriormente, o autor salienta que os efeitos de dinâmica são essenciais à boa execução e, para o cravo em especial, tais efeitos são alcançados principalmente através da articulação.

Couperin apresenta, ao longo do Tratado, diversas sugestões de dedilhados para a execução de ornamentos e pequenos trechos melódicos, relacionando as escolhas à

---

<sup>24</sup> *Le façon de doigter sert beaucoup pour bien jouer (...).*

articulação esperada para cada situação musical. Pode-se concluir, então, que o dedilhado está intimamente ligado à articulação, facilitando sua execução.

Analisando os acompanhamentos formados por arpejos (*batteries*), o autor observa a influência do acompanhamento (mão esquerda) na sonoridade final de uma peça (COUPERIN, 1717/1995, p.46) e, portanto, no resultado expressivo. Desta forma, os intérpretes devem estar atentos às diferentes possibilidades de execução para um acompanhamento repetitivo como os mencionados: para evitar monotonia, por exemplo, podem variar o timbre na execução, alternando entre os manuais inferior (I) e superior (II) (quando disponíveis), o que pode tornar os trechos mais atrativos aos ouvintes. Da mesma forma, tocar trechos que se repetem aplicando diferentes articulações também pode despertar a atenção do ouvinte. Lembre-se aqui, como visto nos estudos de Cognição Musical, que não somente os parâmetros manipuláveis pelo intérprete influenciam a expressividade, mas também diversos outros fatores, entre eles a atenção e o “humor” do ouvinte (o qual estará mais ou menos predisposto a captar algum conteúdo). Desta forma, prender sua atenção pode facilitar a transmissão de conteúdos expressivos na execução.

O autor também analisa a forma de escrita utilizada nas peças francesas e afirma que há muitos problemas relacionados à notação musical, uma vez que não permite a exata transmissão do resultado sonoro pretendido pelo compositor<sup>25</sup>, da mesma forma que um texto escrito não corresponde à linguagem falada (COUPERIN, 1717/1995, p.49). Para ele, este hiato entre notação e conteúdo sonoro intencionado pode acarretar problemas para os intérpretes. Destaca-se que as observações de Couperin acerca das limitações da notação musical permanecem de certa forma atuais, uma vez que embora haja diversas expressões utilizadas atualmente para tornar compreensíveis as ideias do compositor quanto à expressão, ainda assim há certo grau de liberdade interpretativa neste aspecto<sup>26</sup>; e,

---

<sup>25</sup> *C'est que nous écrivons diffèremment de ce que nous exècutons (...).*

<sup>26</sup> Reafirma-se que notações musicais são guias de informações do compositor e não contemplam dados absolutos interpretativos, o que possibilita ampla margem de interpretação/expressão por parte do intérprete.

justamente pelo fato da notação musical ser inexata em termos de expressão, abre-se para o intérprete a possibilidade de recriar a obra a cada execução.

O autor lembra que no repertório francês são comuns anotações de termos como *Tendrement* e *Vivement*, entre outros, numa tentativa de suprir as lacunas da notação no que se refere aos aspectos expressivos (COUPERIN, 1717/1995, p.49)<sup>27</sup>. Porém, apesar das anotações auxiliarem o intérprete, colocá-las todas numa peça seria tarefa insustentável para os compositores e, ainda que fosse viável, não haveria como transformar em palavras todas as ideias e emoções pretendidas.

Entretanto reafirma-se que, se por um lado as limitações da escrita musical parecem dificultar o trabalho do intérprete, por outro acabam permitindo certa liberdade aos mesmos. Como as intenções expressivas do compositor não estão todas anotadas, normalmente pode-se tentar compreendê-las em linhas gerais, tomando-se a partitura apenas como um *script*, ou seja, um roteiro que contém as ideias centrais a serem desenvolvidas pelo intérprete; assim, permite-se que o mesmo acrescente sua contribuição e recrie a obra a cada execução. Caso contrário, o papel do intérprete se limitaria apenas a intermediar a relação entre o trabalho do compositor e o público, sem qualquer espécie de contribuição. O intérprete funcionaria como um leitor-tradutor. Se assim fosse, não se justificariam as preferências por esta ou aquela interpretação, nem mesmo qualquer pesquisa sobre expressividade na execução. Neste sentido, podem ser encontrados diversos argumentos no trabalho de Nicholas Cook<sup>28</sup>, o qual propõe, em linhas gerais, uma abordagem da música enquanto *performance*, mostrando-se contrário àqueles que, de certa forma, valorizam excessivamente a música enquanto texto (partitura escrita).

Couperin (1717/1995, p.50) destaca, ainda, que as peças não devem ser tocadas muito lentamente no cravo devido à pequena sustentação das notas, que decaem

---

<sup>27</sup> Os termos *Tendrement* e *Vivement* foram mantidos no idioma original por serem familiares aos cravistas e também devido às imprecisões que normalmente podem ocorrer numa tradução para a língua portuguesa. Aproximadamente, significam ternamente (ou com ternura) e vivamente (ou rapidamente).

<sup>28</sup> COOK, N. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, nº14, 2006, p.5-22.

rapidamente. Para ele, a expressão e o bom gosto podem ser mantidos independentemente da lentidão na execução<sup>29</sup>. Portanto, cabe ao cravista analisar cada situação e decidir acerca do andamento mais apropriado ao repertório, levando em consideração – além das questões estilísticas – a sonoridade resultante.

Em resumo, Couperin discorre sobre diversos aspectos relacionados à execução ao cravo, referindo-se à expressividade por meio de alguns parâmetros como toque e dedilhado, ornamentação, dinâmica, articulação e andamento.

### 2.1.2 C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753)

Nesta seção são examinadas as indicações da primeira parte do Tratado de C. P. E. Bach, que contém uma Introdução e três Capítulos: I. Dedilhado, II. Ornamentos e III. Execução. Procurou-se enfatizar a primeira parte da obra, uma vez que apresenta aspectos da execução dos instrumentos de teclado como solistas, ao passo que a segunda parte volta-se para o estudo do baixo contínuo e acompanhamento em geral, distanciando-se dos objetivos do presente trabalho. Para tanto, foi utilizada a tradução em língua portuguesa de Fernando Cazarini (2009)<sup>30</sup> e uma reimpressão da tradução em inglês de William J. Mitchell (1949)<sup>31</sup>.

De início, Emanuel Bach afirma que a maneira correta de tocar teclados depende de três fatores interdependentes: dedilhado correto, ornamentos precisos e boa execução (BACH, 1753/2009, p.21). Como vimos na seção anterior, Couperin também dedica boa parte de seus ensinamentos à questão dos dedilhados, considerando-os não somente como

---

<sup>29</sup> *A l'égard des pièces tendres qui se jouent sur Le clavecin, Il est bon de ne les pas jouër tout à fait aussi lentement qu'on Le feroit sur d'autres instruments: à cause du peu de durée de sés sons. La cadence, et Le goût pouvant s'y conserver indèpendamment du plus, ou du moins de lenteur.*

<sup>30</sup> BACH, C. P. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [1753]. Trad. F. Cazarini, **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclados**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

<sup>31</sup> BACH, C. P. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [1753]. Trad. W. Mitchell, **Essay on the true art of playing keyboard instruments**. New York: W. W. Norton, 1949.

um elemento técnico, mas principalmente como um recurso ligado aos parâmetros expressivos (entre eles a articulação e acentuação).

No Capítulo I, dedicado ao estudo dos dedilhados, C. P. E. Bach afirma que normalmente existe apenas um bom sistema para cada trecho musical, embora algumas passagens permitam a utilização de dedilhados alternativos. Para ele, nada pode ser expresso por meio de uma digitação incorreta (BACH, 1753/2009, p. 31). Aqui, ressalta-se a relação imediata colocada pelo autor entre a escolha do dedilhado e a possibilidade de expressar algo musicalmente. Portanto, a maneira de dedilhar está intrinsecamente ligada ao resultado expressivo, não apenas facilitando os movimentos da mão mas, também, auxiliando o cravista a construir linhas expressivas.

Continuando suas indicações, Emanuel Bach (1753/2009, p.32) argumenta que o dedilhado estaria associado à maneira de pensar, ou seja, a escolha entre este ou aquele sistema relaciona-se ao pensamento e ao gosto de cada época. Defende que, em meados do século XVIII, seria lógico pensar numa maneira diferente de dedilhar as peças, distinta dos séculos anteriores, visto que o pensamento e o gosto haviam se modificado<sup>32</sup>. Diante dessa afirmativa, ressalta-se que para a música de seu tempo o autor defendia a utilização de um dedilhado moderno, que permitisse executar as passagens melódicas conforme o estilo em voga. Assim, pode-se concluir que, se o pensamento e o estilo do período anterior eram distintos, então deveria ser utilizado um sistema de dedilhados apropriado para o repertório daquele período, capaz de produzir um resultado sonoro e estilístico adequado (no caso, os sistemas chamados antigos).

O autor adverte, ainda, que sejam evitados movimentos e gestos desnecessários na execução; atento a isto, o tecladista será capaz de tocar as passagens mais difíceis de forma que o movimento de suas mãos seja quase imperceptível, e o trecho soar como se não houvesse nenhum obstáculo (BACH, 1753/2009, p.33). Neste trecho, o destaque volta-se para o gesto ao tocar. Para Emanuel Bach, o excesso gestual pode dificultar a realização das

---

<sup>32</sup> “Uma vez que quase toda nova ideia tem seu próprio dedilhado, deduz-se que a maneira atual de pensar, ao divergir consideravelmente da de épocas anteriores, introduz uma nova maneira de dedilhar” (Bach, 1753/2009, p.32).

intenções do intérprete na execução. Acrescente-se que, como visto nas pesquisas em Cognição Musical, vários fatores extramusicais acabam influenciando a percepção de características expressivas pelo ouvinte; entre eles, pode-se mencionar a postura e o gestual do intérprete, uma vez que não somente o som é apreciado pelo ouvinte, mas também todos os fatores visuais. Entretanto, o tratadista em análise adverte que o gestual excessivo pode ser prejudicial à boa execução.

Após extensa sugestão de dedilhados para todas as escalas e uma cuidadosa análise dos dedilhados para acordes e arpejos, o autor relaciona o grau de clareza da execução com a uniformidade do toque, afirmando que não se pode esperar o mesmo resultado de um dedo fraco e de um dedo mais forte (BACH, 1753/2009, p.59). Uma execução clara nos instrumentos de teclado depende da coordenação e do controle da força nos dedos, tornando-se inadequado utilizar dedos mais frágeis em notas que se queira acentuar. Entretanto, não há concordância entre os tratadistas que procuraram abordar esta questão. No século XVI podem ser encontradas as primeiras indicações neste sentido. Girolamo Diruta (1554-1613), na obra *Il Transilvano* (1593), baseia-se na ideia das notas *buona e cattiva* – acentuadas e não acentuadas – para definir a escolha do dedilhado, sugerindo que sejam utilizados o 2º e 4º dedos como forte e fraco, respectivamente. Mas, apesar de a mesma ideia fundamentar a escola de dedilhados dos virginalistas ingleses, estes consideravam o 3º dedo como forte, e não aqueles mencionados no tratado de Diruta<sup>33</sup>. Assim, nas decisões sobre o dedilhado deve-se levar em consideração, além do estilo das peças e o resultado expressivo almejado, as características particulares de cada tecladista e sua capacidade de adaptação aos diversos sistemas.

Na parte final do capítulo, Emanuel Bach observa que o cruzamento das mãos – necessário em algumas passagens – não é apenas motivado pela facilidade que proporciona à execução das mesmas, mas possibilita a expressão de boas ideias musicais. Aqui o autor se refere explicitamente à questão da música poder transmitir (ou expressar) ideias. E, neste

---

<sup>33</sup> LE HURAY, P. & JANKINS, G. Fingerings. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 1980, v.6, p.567-574.

sentido, mais uma vez afirma haver relação entre um recurso que pode parecer, à primeira vista, puramente técnico (o cruzamento das mãos) e a expressão na execução.

No Capítulo II o autor apresenta um estudo minucioso acerca dos ornamentos; ressalta que os mesmos são indispensáveis à música, dão vida às frases e proporcionam acento e destaque às notas tornando-as mais agradáveis, além de auxiliarem o intérprete a obter uma execução mais expressiva (BACH, 1753/2009, p.69). Menciona, ainda, que a expressão de um sentimento como a tristeza, por exemplo, admite menos ornamentos que a expressão de outros afetos<sup>34</sup>. Interessante notar a proximidade entre a ornamentação e a expressão musical; muitas vezes os alunos, diante das dificuldades de execução, questionam o motivo para a utilização deste ou daquele ornamento. Pela leitura do trecho em análise, algumas respostas podem ser fornecidas: entre outras funções, os ornamentos não só possibilitam o embelezamento da linha melódica, mas podem auxiliar o cravista a destacar e acentuar determinadas notas, ou ainda suavizá-las, de acordo com o contexto e sua forma de execução. Relacionam-se também à sonoridade do instrumento e, como apontado pelo autor, podem proporcionar uma execução mais expressiva.

Emanuel Bach apresenta os diferentes tipos de ornamentos separadamente, analisando minuciosamente os trinados, apojaturas, grupetos, mordentes, apojaturas duplas<sup>35</sup>, escorregadelas<sup>36</sup>, grupetos invertidos e fermatas. Foge ao objetivo do presente trabalho a análise das formas de execução de cada um destes ornamentos em particular, mas as indicações em que o autor relaciona os mesmos aos propósitos expressivos são destacadas adiante.

Ao tratar das apojaturas, C. P. E. Bach indica que este ornamento deve soar mais forte e ligar-se à nota seguinte, fazendo com que sua resolução soe mais suave. Isto possibilita que a dissonância entre a apojatura e o baixo seja ressaltada, proporcionando

---

<sup>34</sup> “Sabe-se, por exemplo, que a expressão da simplicidade ou da tristeza comporta menos ornamentos que a expressão de outras paixões” (1753/2009, p.70).

<sup>35</sup> Em alemão: *Anschlag* (p.120).

<sup>36</sup> Em alemão: *Schleifer* (p.124).

maior tensão sonora antes da resolução harmônica que ocorre em seguida (BACH, 1753/2009, p.77). Normalmente, na música tonal a apojatura encontra-se numa sensível, enquanto que a voz do baixo já soa na fundamental; desta forma, ressaltar um intervalo dissonante formado entre estas notas faz com que o ouvinte procure, internamente, resolver o trecho harmonicamente ou, ao menos, sinta-se desconfortável com a dissonância momentânea. Este tipo de efeito relaciona-se às possibilidades expressivas de uma peça (aqui na forma de momentos de tensão e de relaxamento). Assim, o intérprete não deve pensar exclusivamente em termos melódicos quando da realização de certos ornamentos; ao invés disso, através de uma combinação entre toque e articulação, deve procurar salientar aspectos harmônicos voltados para a obtenção de um resultado mais expressivo (no caso, a tensão entre o baixo e a nota ornamentada).

Comentando sobre os trinados, o autor indica que são ornamentos indispensáveis à execução, mas devem ser utilizados com moderação em trechos afetuosos (BACH, 1753/2009, p.88). Adverte, ainda, que o toque empregado neste tipo de ornamento deve ser uniforme e rápido e, dependendo do caráter do trecho, poderá ser mais forte ou mais suave (BACH, 1753/2009, p.89). Por sua característica vigorosa, de fato os trinados costumam ser menos empregados em trechos mais doces ou afetuosos, como menciona o autor. Entretanto, se for aplicado um toque mais suave aliado à utilização de apenas um registro de cordas no cravo, sua utilização também pode se dar em peças com tais características. Assim, as indicações de Emanuel Bach levam a concluir que parâmetros como o toque, a ornamentação e o dedilhado estão todos interligados e, se habilmente empregados, contribuem no sentido de produzir uma sonoridade adequada à transmissão das intenções expressivas na execução.

Quando trata das escorregadelas, o autor afirma que tais ornamentos podem tornar as ideias musicais mais fluentes (BACH, 1753/2009, p.124). Comparando-as com o grupeto invertido, destaca que o último pode despertar facilmente a tristeza, enquanto o primeiro pode provocar sentimentos agradáveis (BACH, 1753/2009, p.127). Embora não haja nenhuma comprovação da existência de um caráter específico para cada ornamento mencionado, interessante notar a correspondência feita entre a utilização dos mesmos e a ideia de movimento (fluência). Este aspecto encontra defensores entre as diferentes

correntes estéticas analisadas anteriormente, no sentido de que a música nos remete à ideia de movimento. Outro ponto a ser considerado é que, necessariamente, o tecladista precisa conhecer os diferentes tipos de ornamentos e saber a melhor forma de executá-los, de acordo com o estilo e os afetos adequados para o repertório trabalhado.

No Capítulo III, em que trata da execução, o autor revela as características que seriam essenciais ao bom tecladista. Neste sentido, assinala que muitas pessoas consideram equivocadamente os bons tecladistas como aqueles cujos dedos são rápidos e ágeis, que dominam a leitura à primeira vista e a improvisação e, portanto, mostram-se virtuosísticos ao tocar. Contudo, apesar de possuírem tais qualidades, a maioria destes músicos não é capaz de oferecer nada à alma sensível do ouvinte<sup>37</sup> (BACH, 1753/2009, p.133). E prossegue dizendo que a verdadeira qualidade de um tecladista reside não tanto em impressionar os olhos, mas sim em saber levar os sentimentos mais doces ao ouvido e ao coração dos ouvintes (BACH, 1753/2009, p.133). Com isso, logo no início do capítulo percebe-se o destaque dado à expressão na execução. Apesar de execuções virtuosísticas agradarem ao público em geral, para o autor a essência do fazer musical, ao que parece, reside na possibilidade de despertar sentimentos doces nos ouvintes.

Analisando a questão dos afetos, afirma que tocar com emoção requer inteligência para observar as regras racionais da boa execução (BACH, 1753/2009, p.134). Destas palavras pode-se concluir que, segundo C. P. E. Bach, a expressão dos sentimentos em música não ocorre de forma aleatória, ao acaso, mas corresponde a uma atividade intelectual e planejada pelo intérprete. Interessante aqui relembrar posicionamento similar nas pesquisas de Patrik Juslin vistas anteriormente: ao invés de mistificar a expressividade, deve-se atentar para ela como uma atividade intelectual, antes de tudo. O intérprete pode até sentir-se tocado ao executar uma peça, entretanto grande parte de seus atos são pensados e planejados *a priori*, quando da preparação do repertório.

---

<sup>37</sup> “Incontestavelmente existe uma visão preconceituosa segundo a qual o valor de um tecladista consiste apenas na sua rapidez. Pode-se muito bem ter os dedos mais hábeis (...) tocar à primeira vista qualquer que seja o número de claves (...), e apesar de tudo isso não se ter no teclado um toque claro, agradável e comovente. A experiência nos mostra que os executantes rápidos (...) sabem como nos impressionar por meio de seus dedos, mas não oferecem nada à alma sensível do ouvinte”.

Prosseguindo sua argumentação, Emanuel Bach analisa o que seria uma boa execução afirmando que, para atingir esse fim, o instrumentista deve tornar seu ouvido sensível às ideias musicais, de acordo com seu caráter e afeto. Os requisitos necessários à boa execução seriam, então, a força ou suavidade das notas, o toque, as distinções entre *legato* e *staccato*, além da utilização adequada de arpejos, *ritardando* e *acelerando*, empregados em momentos oportunos. Afirma, ainda, que se pode reconhecer uma boa execução quando todas as notas são claras e os ornamentos corretamente executados, com o toque correspondente ao caráter da peça, resultando então em clareza e expressividade (BACH, 1753/2009, p.134). Com isso, podem-se destacar aqui os principais parâmetros expressivos enumerados pelo autor: articulação, toque, distinção entre forte e fraco (dinâmica), ornamentação, andamento e fraseado.

Encontra-se no Tratado, ainda, a afirmação explícita de que o músico não provoca emoções se não estiver emocionado. Segundo o autor, seria indispensável ao intérprete saber se colocar em todos os afetos que deseja provocar nos ouvintes<sup>38</sup>. Comenta, também, que as expressões faciais podem ser inconvenientes, mas geralmente são úteis para auxiliar o ouvinte a captar as intenções do intérprete (BACH, 1753/2009, p.137). Este trecho do tratado é controvertido – e tem provocado discussões até os dias atuais – pois defende que o músico precisa sentir as emoções para poder melhor transmiti-las. Entretanto, segundo as pesquisas em Cognição Musical analisadas no capítulo anterior, a transmissão de emoções deve ser tratada de maneira objetiva, através da manipulação de parâmetros determinados, sem que o intérprete necessariamente precise senti-las<sup>39</sup>. Por outro lado, no que diz respeito às expressões faciais utilizadas durante a execução, Emmanuel Bach encontra respaldo em

---

<sup>38</sup> “Um músico não provoca emoções se não estiver emocionado: é indispensável que ele se coloque em todos os afetos que quer provocar nos seus ouvintes e dê a entender seus sentimentos, para poder compartilhá-los melhor”.

<sup>39</sup> Como visto em JUSLIN, P. N. **Five Facets of Musical Expression: a psychologist’s perspective on music performance**, Op. cit., p. 274.

trabalhos contemporâneos sobre a influência dos gestos corporais na percepção das intenções expressivas do intérprete pelos ouvintes<sup>40</sup>.

O autor destaca, ainda, que uma boa execução pode contribuir para realçar uma composição mediana (BACH, 1753/1949, p.153). Com isso, Emanuel Bach valoriza a função do intérprete, o qual pode (e deve) acrescentar sua contribuição em termos expressivos. Tais afirmações encontram paralelo em pesquisas recentes que, a despeito da importância da partitura escrita, defendem uma maior valorização da música enquanto *performance*, realçando o papel do intérprete na recriação da obra musical<sup>41</sup>.

Por fim, ao concluir o capítulo, Emanuel Bach observa que as dissonâncias – de maneira geral – devem soar mais fortes que as consonâncias, uma vez que aquelas evocam as paixões que estas acalmam. Para o cravo, em particular, o autor menciona ainda que notas isoladas assinaladas com *forte* e *piano* devem ser tocadas no mesmo teclado, só mudando-se de manual (quando houver) no caso em que trechos inteiros distinguem-se pela dinâmica (BACH, 1753/2009, p.146). Aqui, dois aspectos podem ser observados: com relação às dissonâncias, há que se utilizar todos os demais recursos já discutidos para que possam ser valorizadas (toque, articulação, etc.); em segundo lugar, com relação aos contrastes de dinâmica entre notas isoladas, frise-se que os mesmos recursos já descritos também devem ser empregados. Como C. P. E. Bach desaconselha a troca de manual para diferenciar dinamicamente notas isoladas, fica claro que tais diferenças somente serão produzidas no cravo através da utilização dos parâmetros analisados, como toque e articulação (e não simplesmente mudando-se de registro).

Por fim, dentre os parâmetros expressivos apontados pelo autor em seu Tratado, destacam-se: toque, articulação, fraseado, andamento, timbre/sonoridade, ornamentação e dedilhado (embora este último possa ser considerado um meio para que os demais sejam produzidos).

---

<sup>40</sup> DAVIDSON, J.W. & CORREIA, J.S. Body Movement. In: Parncutt, R. & McPherson, G.E. (Eds.) **The Science and Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Oxford University Press, 2001, p.237-250.

<sup>41</sup> Como visto em COOK, N. **Música e/enquanto performance**, Op. cit., p.10.

## 2.2. A abordagem dos parâmetros expressivos em Manuais de execução ao cravo

Contrapondo-se aos Tratados do século XVIII analisados anteriormente, nesta seção serão examinadas as indicações relativas aos parâmetros expressivos em cinco Manuais contemporâneos sobre execução cravística.

### 2.2.1 H. Schott: *Playing the Harpsichord* (2002)

Em seu manual, Schott aborda diversos aspectos relacionados à prática cravística. Inicialmente, analisa as diferentes escolas de construção de cravo – históricas e modernas – e apresenta um panorama do repertório produzido entre os séculos XVI e XX. Além disso, trata de aspectos relacionados ao toque, dedilhado, articulação, fraseado, ritmo e ornamentação. Aborda, também, as práticas aplicadas principalmente ao repertório de música francesa – notas desiguais – e discute brevemente o papel do cravo na música de conjunto. Entretanto, no presente trabalho somente serão enfatizadas as indicações do autor em que são discutidos os parâmetros voltados para a expressividade. Para tanto, foi utilizada a edição mais recente do manual<sup>42</sup>.

Da mesma forma que nos Tratados anteriormente estudados, Schott (2002, p.81) dedica algumas palavras ao posicionamento correto do corpo e das mãos, mencionando que os dedos devem ser mantidos próximos das teclas, evitando-se qualquer tensão que possa interferir na liberdade de movimento. Acrescenta ainda que o toque básico no cravo (*basic harpsichord touch*) é aquele em que a força resulta principalmente dos dedos. Assim, os pulsos, braços, ombros, pescoço e coluna são empregados apenas como apoio para mover as mãos de uma posição à outra (SCHOTT, 2002, p.82). O autor procura diferenciar o toque cravístico – baseado essencialmente na movimentação dos dedos – daquele normalmente empregado em grande parte do repertório pianístico, em que a força é transmitida aos dedos através dos ombros, braços e pulsos. Aponta, também, que não há

---

<sup>42</sup> SCHOTT, H. **Playing the harpsichord**. 2ed. New York: Dover, 2002.

nenhuma aplicação de peso no cravo, pois isso resultaria num som batido e, para assegurar um toque correto, sugere que os dedos sejam mantidos próximos do teclado e naturalmente curvados, como se estivessem dedilhando diretamente as cordas (SCHOTT, 2002, p.83). Percebe-se, com isso, que o autor salienta o toque como parâmetro essencial à execução, influenciando o resultado sonoro. E, da mesma forma como Couperin, adverte para que as mãos não caiam do alto, a fim de evitar uma sonoridade batida.

Para Schott (2002, p.85) “o cravo supostamente é incapaz de oferecer qualquer nuance dinâmica. Pelo cuidadoso ataque e cessação de notas sucessivas, pode-se criar uma ilusão daquilo que acusticamente não pode ser produzido”<sup>43</sup>. Neste trecho do manual, fica evidente que a articulação ocupa papel de destaque no que se refere à dinâmica e expressividade no instrumento. Através deste recurso – combinado com o toque, por exemplo – o tecladista torna-se capaz de criar acentos rítmicos e melódicos, fazendo com que algumas notas sejam ressaltadas. Entretanto, oportunamente será discutido até que ponto o cravo realmente não possui qualquer dinâmica.

Schott (2002, p.89) ressalta que instrumentos como o cravo e o órgão possuem a característica de expressar com clareza e perfeição a estrutura vertical da música (harmonia), mesmo quando constituída de elementos horizontais (melódicos). Neste sentido, comenta que as peças a duas vozes constituem-se não somente matéria essencial para os iniciantes, mas também podem fazer parte de programas de recitais. Esta afirmação é essencial, em nosso ponto de vista: muitos alunos procuram apresentar em seus recitais, durante o curso, peças de nível técnico elevado, como se a dificuldade técnica do repertório fosse requisito para uma apresentação pública aceitável. Entretanto, defende-se aqui que, em termos de expressividade, mesmo uma peça aparentemente simples pode conter vasta gama de informações em termos expressivos e, se bem executada, pode satisfazer qualquer tipo de audiência. Neste sentido, basta lembrar que a expressividade nada tem a ver com dificuldade técnica, mas sim com a possibilidade de estabelecer-se um elo entre intérprete e ouvinte, proporcionando a este algum tipo de experiência estética.

---

<sup>43</sup> No original: *The harpsichord is supposed to be incapable of any dynamic nuance. By careful timing of attacks and releases of successive notes, illusion of the acoustically impossible can be produced.*

Analisando o estudo de elementos técnicos e da ornamentação diretamente no repertório, afirma que os cravistas devem ser capazes de executar trilos curtos e longos, lentos e rápidos, com velocidade constante ou variada; mas, acima disso, todos os ornamentos devem ser realizados de maneira expressiva e não de forma mecânica<sup>44</sup>. Observa-se então que, mesmo quando se trata de um único tipo de ornamento (por exemplo, o trilo), o instrumentista deve ser capaz de executá-lo com precisão e também adequar o toque conforme o caráter da peça. Daí a importância de um estudo destes elementos diretamente no repertório, e não apenas como exercícios técnicos isoladamente.

Quanto aos dedilhados, Schott (2002, p.91) assinala que são de vital importância para o cravo mas, diferentemente do que ocorre no piano, sua escolha não tem implicações na dinâmica. Embora não tenha acrescentado mais nenhum comentário acerca dessa afirmação, podem ser feitas aqui algumas considerações. Ao que parece, Schott se refere ao termo “dinâmica” nos moldes normalmente aplicáveis ao piano moderno, ou seja, especialmente com relação aos contrastes entre forte e fraco, obtidos por diferentes tipos de toque. No cravo, entretanto, o mesmo termo precisa ser considerado de acordo com as possibilidades do instrumento: como as nuances de sonoridade são muito sutis, deve-se lembrar que, além de um toque mais forte ou fraco, outros parâmetros estão envolvidos. A acentuação das notas, por exemplo, pode ser obtida através de diferentes tipos de toque juntamente com o prolongamento da duração, além da articulação, produzindo um efeito em que algumas soarão mais que outras. Como o dedilhado está diretamente ligado tanto ao toque como à articulação, certamente também influenciará a dinâmica do cravo, contrariamente ao que afirma Schott.

Por outro lado, o autor defende que a importância da escolha do dedilhado se deve a seu papel de auxiliar o cravista a obter a inflexão apropriada da linha melódica, além de preparar a mão para mover-se habilmente de uma posição para outra (SCHOTT, 2002, p.94). Observa-se, portanto, que apesar de não relacionar o dedilhado à dinâmica no cravo,

---

<sup>44</sup> No original: *The harpsichordists in particular must be able to play short trills and long ones, fast trills and slow ones, trills constant in speed and trills which accelerate or even decelerate as they proceed (...) all ornaments that appear in even the simplest pieces should be realized in an expressive and not merely mechanical way* (p.90).

Schott destaca seu papel como auxiliar em aspectos expressivos como a inflexão da linha melódica (fraseado).

Com relação ao emprego dos sistemas de dedilhados antigos, acredita que seria desnecessário e até tolo (*even foolish*) aplicá-los dogmaticamente, principalmente para aqueles cravistas treinados inicialmente no piano. Em sua opinião, mais importante que a adoção de práticas históricas seria a tentativa de compreender os resultados sonoros e os efeitos buscados por estas práticas e, quando possível, tentar obtê-los através do emprego de práticas mais modernas (SCHOTT, 2002, p.94).

Entretanto, no trecho seguinte assinala que os dedilhados antigos produzem uma linha melódica articulada e expressiva, composta por pequenos grupos de duas, três ou quatro notas. Além disso, menciona que as peças dos compositores ingleses do século XVI – conhecidos como virginalistas – jamais nos revelarão seus segredos a não ser que sejam tocadas com a articulação apropriada. Estas afirmações parecem contraditórias quando comparadas ao que vinha sendo exposto pelo autor. Ou os dedilhados antigos podem ser perfeitamente substituídos por práticas mais modernas, obtendo-se o mesmo resultado sonoro, ou seria essencial sua aplicação para revelar os segredos das peças daquele período. Entretanto, pode-se tentar compreender em que sentido o autor tece tais comentários: provavelmente, Schott defende que a adoção dos sistemas antigos deve ser feita gradativamente; ou seja, para os alunos iniciantes ao cravo e familiarizados com as técnicas do piano, talvez seja melhor adaptar o dedilhado moderno às exigências de articulação do repertório. À medida que tais alunos adquiram mais experiência ao cravo, então poderia se adotar os dedilhados antigos nas peças que assim o exigirem. Desta forma, consegue-se eliminar, se não por completo, pelo menos em parte as contradições aparentemente reveladas no texto em análise.

Schott (2002, p.95) comenta, ainda, que os dedilhados antigos podem ter importância prática para o cravista, pois permitem o cruzamento dos dedos mais longos (indicador, médio e anelar) uns sobre os outros. Cabe lembrar, entretanto, que isso não ocorre na prática. Sequências de dedilhados como 3-4-3-4 na mão direita ascendente, ou 3-2-3-2 na mão direita descendente, por exemplo, devem ser executadas de forma a realçar a

diferença entre os dedos, levando-se a mão toda no movimento ascendente ou descendente, sem que haja qualquer torção ou cruzamento de dedos uns sobre os outros. A finalidade de tais sistemas seria proporcionar uma leve acentuação através da duração mais prolongada das notas tocadas pelo dedo médio (3), considerado mais forte, contrastando com a duração reduzida das notas tocadas pelo dedo anelar (4) ou indicador (2), considerados mais fracos. Por meio destas diferenciações, a articulação se produz naturalmente de duas a duas notas, conforme o estilo em questão exige. Assim, não se pode concordar com o autor no que se refere à ideia de que os dedos se cruzam uns sobre os outros na prática dos dedilhados antigos, pois isso contraria o movimento natural das mãos, além de prejudicar o efeito da articulação esperada.

No capítulo dedicado à articulação e fraseado, o autor ressalta que é de vital importância compensar a rigidez dinâmica (*dynamic rigidity*) do cravo através de um meticuloso trabalho de articulação das notas. A articulação permite que a linha musical seja moldada, tornando claras e perceptíveis as diferentes seções de uma peça. Desta forma, é essencial que o cravista determine quais notas serão adiantadas ou atrasadas, prolongadas ou reduzidas, ligadas ou destacadas. Portanto, a articulação constitui-se num dos elementos essenciais para a execução cravística, sobretudo em termos expressivos, pois auxilia o tecladista a ressaltar as nuances do discurso musical.

Prosseguindo em sua análise, o autor diferencia os conceitos de articulação e fraseado (SCHOTT, 2002, p.109): para ele, a articulação se refere à característica das notas serem mais curtas ou longas, ligadas ou destacadas; seria uma característica aplicada a pequenos grupos de notas. Por outro lado, o fraseado refere-se à ocorrência de pequenos silêncios ou respirações entre o equivalente musical de sentenças e parágrafos na linguagem verbal<sup>45</sup>. Na verdade, pela definição apresentada, pode-se observar que os dois conceitos são muito próximos: ambos têm no silêncio (respiração) seu fundamento. Quando uma nota é articulada, ocorre um breve silêncio anteriormente a ela e, com isso, a nota precedente

---

<sup>45</sup> No original: *Thus, articulation properly refers to the long or short, connected or detached, qualities of shorter groups of notes which make up the smallest perceptible units of musical line. Phrasing is the term we use primarily to denote the interspersion of miniscule silences, breaks, breathing spaces – between what in music corresponds to sentences and paragraphs (...).*

tem parte de sua duração reduzida. O fraseado ocorre de forma similar, ou seja, uma ideia musical inicia-se e, anteriormente a ela, ocorre um silêncio (ou respiração) resultante da redução de parte da duração da última nota da frase anterior. Para Schott, entretanto, embora os conceitos sejam similares, a articulação estaria ligada à microestrutura (aplicando-se às notas ou pequenos grupos de notas), enquanto que o fraseado refere-se a ideias musicais mais amplas (frases, sentenças). Ressalta-se, todavia, o papel fundamental de ambos os parâmetros no que se refere ao resultado expressivo na execução.

Analisando a ornamentação, Schott aponta que sua função não é meramente decorativa, como se poderia imaginar, mas torna-se muito mais ampla que isso. Para ele, os ornamentos têm suas raízes na música vocal, derivando do uso artístico do discurso (declamação). Assim, ressalta que os ornamentos podem ser utilizados para destacar os momentos de tensão e de relaxamento no decorrer da execução, constituindo-se num recurso valioso relacionado à expressividade musical. Em seus argumentos, afirma que todo músico deve conhecer e executar corretamente os ornamentos e, além disso, entender sua função melódica, rítmica e harmônica (SCHOTT, 2002, p.119). O autor também assinala que, especialmente no cravo, a ornamentação é importante devido às limitações de dinâmica características do instrumento, proporcionando mais riqueza à sonoridade e possibilitando diversos efeitos, entre eles: acentuação de notas (tanto rítmica quanto melódica); mudança de humor ou caráter; sustentação de notas (por exemplo pela utilização de trilos); ênfase e preenchimento de intervalos melódicos (SCHOTT, 2002, p.120).

Além dos efeitos enumerados anteriormente, acrescenta que os ornamentos também podem ser aplicados de maneira puramente expressiva para enfatizar determinadas características da linha melódica, no que se refere à transmissão de afetos (SCHOTT, 2002, p.119). Neste trecho, percebe-se que o autor associa o conceito de expressividade à possibilidade da execução musical constituir-se num veículo de transmissão de afetos, da mesma forma que C. P. E. Bach o fez em seu tratado, como visto na seção anterior. Além disso, tal afirmativa alinha-se às teorias estéticas da expressão e às definições propostas na área de Cognição Musical.

Schott (2002, p.120) alerta, ainda, que os ornamentos também podem ser empregados com finalidade simplesmente decorativa, produzindo um efeito “colorido” à sonoridade, sem qualquer referência a aspectos emocionais. Este tipo de decoração formal (*formal decoration*) é normalmente utilizado na música francesa para cravo. Entretanto ressalta-se aqui que, mesmo neste caso, a ornamentação ainda permanece ligada à expressão; isto porque, se está auxiliando a produzir um efeito colorido à sonoridade, está modificando de certa forma o timbre e, como visto, este parâmetro está ligado à expressividade.

Ao tratar da reginação, o autor destaca que os iniciantes ao cravo devem utilizar somente um registro (1x8’) pois, desta forma, podem desenvolver cuidadosamente a leveza do toque e os demais recursos expressivos antes de se ocuparem com as diferentes possibilidades de reginação no instrumento. Para esclarecer suas sugestões, Schott apresenta uma analogia com a pintura mencionando que, nas artes gráficas, o artista também deve adquirir primeiramente uma completa desenvoltura e habilidade nas linhas monocromáticas, para depois trabalhar com as cores. As nuances de sonoridade e as sutilezas da linha melódica são criadas pelo intérprete através do toque (SCHOTT, 2002, p.180-182).

Em resumo, destacam-se então os principais parâmetros expressivos discutidos no manual: toque (e dedilhado), dinâmica, articulação e fraseado, ornamentação e timbre.

### 2.2.2 N. Metzger: *Harpsichord Technique: A Guide to Expressivity* (1998)

No manual de Metzger<sup>46</sup> são abordados diversos aspectos da prática cravística relacionados à expressividade, entre eles: toque, articulação, acentuação de notas e

---

<sup>46</sup> METZGER, N. **Harpsichord Technique: A Guide to Expressivity**. 2ed. Sacramento: Musica Dulce, 1998.

ornamentação. São apresentados, ainda, exemplos musicais extraídos do método de Johann Christian Bach (1735-1782) e Francesco Pasquale Ricci (1732-1817)<sup>47</sup>.

De início, Metzger apresenta a ideia central defendida em seu texto, qual seja, a de que a mão – e não apenas os dedos – é responsável pela sonoridade no cravo. A maneira correta de tocar o instrumento seria, em seu ponto de vista, aquela em que são evitados os movimentos individuais dos dedos<sup>48</sup>. Esta afirmativa, certamente, contraria o que costuma ser estudado e aplicado pela maioria dos cravistas, pois o toque básico no cravo normalmente baseia-se no movimento dos dedos, e não das mãos. Mantendo-se próximos às teclas, os dedos realizam o movimento para pressioná-las, vencendo a resistência dos plectros e produzindo o som. Esta maneira de tocar priorizando o movimento dos dedos é, inclusive, observada em Tratados e outros manuais de execução. Entretanto, a autora aparentemente busca novas formas de abordar a questão. Para tanto, no decorrer do primeiro capítulo de seu manual discorrerá sobre o tipo de toque baseado no movimento das mãos, ocasião em que suas sugestões serão mais atentamente analisadas.

A autora adverte que a escuta é muito importante na prática cravística e aconselha que o tecladista dedique atenção especial à sonoridade produzida (METZGER, 1998, p.1). Para ela, o toque *superlegato*<sup>49</sup> (*overlapping touch*) auxilia o tecladista a explorar as características particulares de cada instrumento, como a vibração das cordas, o tempo de decaimento do som e sua ressonância. Afirma, ainda, que este tipo de toque e a articulação são responsáveis pela expressividade. Assim, de maneira similar aos trabalhos analisados anteriormente, ressalta-se neste manual a relação próxima entre toque, articulação e expressividade.

---

<sup>47</sup> BACH, J. C. & RICCI, F. P. **Methode ou Recueil de Connaissances elementaires pour le piano forte ou clavecin** (Facsimile Edition). Geneva: Minkoff, 1974.

<sup>48</sup> No original: *Based on the Idea that the entire hand, rather than individual fingers, produces the tones and follows the shape of the musical phrase, this method seeks to avoid or to correct the "fingeriness" of much harpsichord playing* (p. xi, grifos no original).

<sup>49</sup> O toque *super legato*, comum à prática cravística, corresponde àquele em que uma tecla é mantida pressionada até que a próxima seja acionada, fazendo com que os sons produzidos sejam momentaneamente sobrepostos.

Contudo, para executar o *superlegato*, Metzger (1998, p.1) sugere que a mão, o pulso e o antebraço operem conjuntamente num movimento de rotação (*overhand rotation*), mantendo-se a mão arqueada. Com isso, a mão seria responsável pelo movimento, e não os dedos individualmente<sup>50</sup>. Para justificar sua sugestão, a autora se apoia nas indicações de Girolamo Diruta (c.1554-1610), que afirma: “(...) deixe o braço guiar a mão, tal que a mão esteja sempre nivelada com ele, nem mais alta nem mais baixa. Isto é realizado levantando-se um pouco o pulso, de forma que a mão esteja equilibrada com o braço”<sup>51</sup>. Ora, baseando-se nas palavras do tratadista, não parece haver uma forma de justificar o movimento de rotação da mão, nem de uma menor utilização da digitação, como propostos pela autora. No trecho citado, Diruta não diz nada a respeito de rotacionar mãos e pulsos para alcançar um toque *superlegato*, muito menos que a mão deva realizar o movimento sem que os dedos ajam individualmente, como defende Metzger. Ao contrário, o tratadista apenas analisa o posicionamento e a altura correta das mãos no teclado, dizendo que o braço serve para guiar as mãos por toda sua extensão.

Além disso, também podem ser encontradas sugestões sobre a utilização e movimentação dos dedos no trabalho de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818)<sup>52</sup>, quando descreve a técnica empregada por Johann Sebastian Bach (1685-1750). Analisando a movimentação dos dedos, o autor aponta que não devem cair do alto sobre as teclas, mas devem ser mantidos próximos a elas sem realizar movimentos perpendiculares amplos, de forma que escorreguem das teclas em direção à palma da mão.

---

<sup>50</sup> No original: *The hand, wrist and forearm must operate as a unit, with movement originating from the elbow and with relaxation from the shoulder. The basic motion of each hand and forearm is one of “overhand rotation” (...) This position, with the rotation, will enable your entire hand (grifo no original), not individual fingers, to control the touch.*

<sup>51</sup> (...) *let the arm guide the hand, so that the hand is always level with it, neither higher nor lower. This is achieved by raising the wrist a little bit, so that the hand is balanced with the arm (DIRUTA, G. Il transilvano, 1590 apud METZGER, N., 1998, p. 2).*

<sup>52</sup> FORKEL, J. N. *Über Johann Sebastian Bach’s Leben [1802]* apud ROWLAND, D. **Early Keyboard Instruments: a practical guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.59.

Portanto, conclui-se que o movimento dos dedos é essencial no cravo, embora não seja adequado movimentá-los perpendicularmente em excesso; eles normalmente se movem em direção à palma da mão, como se estivessem puxando ou tocando diretamente as cordas. Assim, pode-se tentar explicar, em parte, a proposição de Metzger no sentido de que a movimentação dos dedos deve ser mínima. Entretanto, colocar a digitação em segundo plano, priorizando a rotação da mão, não parece proporcionar todas as possibilidades de toque essenciais à execução cravística.

Prosseguindo sua argumentação a autora aponta que, transferindo o movimento de rotação das mãos (e não dos dedos) para o teclado, o cravista conseguirá controlar o toque. Para ela, se a movimentação de cada dedo for enfatizada, salientam-se demasiadamente os ataques individuais e o som produzido não será agradável (METZGER, 1998, p.2). Em suas palavras “um toque controlado pelos dedos tende a enfatizar muito cada nota individualmente (...) muito ‘democrático’ para a música barroca, que consiste, ao contrário, de tempos acentuados e não acentuados”<sup>53</sup>. Entretanto, cabe aqui uma reflexão: como seria possível manter o controle da sonoridade sem a ação dos dedos, apenas mantendo-os relaxados enquanto a mão rotaciona sobre o teclado? Este movimento mostra-se incompatível com a mecânica do instrumento. No cravo, o movimento dos dedos é essencial para vencer a resistência dos plectros quando as teclas são pressionadas, e o controle da força deve concentrar-se exatamente neste movimento. Mesmo no toque *superlegato*, ao contrário do que sugere a autora, os dedos têm papel fundamental, uma vez que devem pressionar a tecla e somente soltá-la após o próximo dedo pressionar a tecla seguinte, fazendo com que os sons sejam sobrepostos, aumentando a ressonância do instrumento.

Ainda com relação à afirmativa de que a rotação das mãos pode resultar num toque adequado à música barroca, fica difícil imaginar como se daria, por exemplo, a execução de uma peça contrapontística como uma Fuga a partir dessa sugestão; como realizar, neste caso, as articulações necessárias entre as vozes apenas rotacionando as mãos? Frise-se que

---

<sup>53</sup> No original: *A touch controlled by individual fingers also tends to emphasize each individual note too much (...) Too “democratic” for Baroque music, which consists instead, of stressed and unstressed brats.*

as acentuações características do período e a clareza necessárias somente podem ser alcançadas através da aplicação adequada de recursos como os diferentes tipos de dedilhado e a articulação. Assim, será apropriado afirmar que a digitação acentua todas as notas igualmente (ou ‘democraticamente’)? Provavelmente a resposta é negativa, principalmente em virtude da diferença entre os dedos. Não há como todas as notas serem enfatizadas e acentuadas igualmente se os dedos são, naturalmente, diferentes entre si. Lembre-se aqui que, na técnica cravística, não se busca o mesmo tipo de igualdade normalmente adotada nas escolas pianísticas. Exemplo disso são os sistemas de dedilhados antigos, que priorizam a diferença entre a força dos dedos para produzir automaticamente acentuações e articulações características ao estilo (normalmente de duas a duas). Assim, cada tipo de dedilhado auxilia o tecladista a obter a inflexão apropriada para o repertório e, portanto, fica difícil afirmar que a digitação é prejudicial à música barroca pelo fato de produzir acentos iguais em todas as notas, como sugere a autora.

Metzger (1998, p.4-6) insiste, ainda, que a rotação da mão deve ser empregada nos exercícios diários ao cravo, transferindo-se o peso de uma nota à outra. Afirma, também, que este movimento auxilia a execução de ornamentos como o trilo. Aparentemente, neste ponto a autora procura adaptar um recurso comum na prática pianística para os exercícios ao cravo. Entretanto, a mecânica dos instrumentos é completamente distinta; nem todo recurso técnico aplicável ao piano produz os efeitos esperados no cravo, e vice-versa. Em diversos manuais de execução ao teclado voltados para o *fortepiano*, no início do século XIX – entre eles o *Méthode de Piano du Conservatoire*, de Louis Adam (Paris, 1804) e *Ausführliche, theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiele*, de Johann Hummel (Viena, 1828) – defende-se o emprego da técnica baseada no movimento dos dedos similar ao que se habituava aplicar ao cravo. Somente a partir de então, devido ao desenvolvimento das características mecânicas do piano – cujo teclado tornou-se mais pesado e com maior profundidade – e das mudanças estilísticas do repertório, tornaram-se necessárias diferentes abordagens técnicas. Com isso, passou-se à utilização cada vez mais frequente dos pulsos e braços<sup>54</sup>. Portanto, para o repertório cravístico tradicional, defende-

---

<sup>54</sup> ROWLAND, D. **Early Keyboard Instruments: a practical guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.60.

se aqui que tais movimentos não se fazem necessários, contrariamente ao que propõe a autora.

Ao analisar a articulação, Metzger (1998, p.19) menciona que “se tocamos todas as notas com a mesma ou nenhuma inflexão, não há expressividade”<sup>55</sup>. Ao definir a articulação como a “manipulação dos silêncios entre as notas”, faz uma comparação entre este parâmetro e as inflexões utilizadas na linguagem. Deste modo, observa-se o destaque dado à relação entre a articulação e a expressividade, assim como nos textos analisados anteriormente.

Utilizando terminologia semelhante a Schott, a autora defende que a articulação entre as notas permite ao cravista criar acentos e ilusão de dinâmica. Afirma, também, que o acento em determinada nota pode ser obtido quando a nota anterior é abandonada mais cedo, ou seja, quando se reduz sua duração, ficando a nota principal prolongada por todo seu valor (METZGER,1998, p.19). Entretanto, para obter as inflexões desejadas, a autora defende mais uma vez que a expressividade na execução é alcançada através da combinação dos vários tipos de articulação com o toque *superlegato* discutido anteriormente. De fato, os vários tipos de toque empregados normalmente no cravo (junto à tecla, do alto e *legato*, entre outros), aliados à articulação, influenciam diretamente o resultado sonoro e a expressividade na execução.

Prosseguindo sua análise, Metzger (1998, p.22) aponta que diversos tratadistas associaram articulação e dicção musical (*musical diction*) e, portanto, este parâmetro está relacionado ao discurso. Para tanto, baseia-se nas palavras de Marie Dominique Joseph Engramelle (1727-1780):

Cada nota é composta de uma duração e um silêncio. A duração é a porção inicial da nota, representando o som. A duração é sempre seguida por um silêncio: o comprimento do silêncio determina a articulação da melodia. (...) Se nos concentramos na articulação das sílabas, será

---

<sup>55</sup>No original: *If we play all the notes with the same inflection or no inflection at all, there is no expressivity.*

prontamente notado que enquanto qualquer consoante está sendo pronunciada, o som da vogal é interrompido, tanto pelo fechamento dos lábios, toque da língua no palato ou nos dentes, ou outra coisa. Estas interrupções são breves silêncios que diferenciam as sílabas e formam o discurso, como os silêncios articulam música (ENGRAMELLE apud METZGER, 1988, p.22)<sup>56</sup>.

Destas afirmações pode-se perceber, portanto, que a articulação na execução cravística relaciona-se à expressão, entre outros motivos, por auxiliar a linha melódica a adquirir características próprias do discurso falado.

Além da articulação, Metzger também salienta a importância da diferenciação entre as notas *buona* e *cativa* – ou seja, notas que devem ou não ser acentuadas<sup>57</sup> – para o resultado expressivo em música. Segundo suas palavras “nós vemos que as notas boas e ruins, que são representadas pela variação no comprimento das mesmas, produzem expressão e acento análogos à articulação no discurso”<sup>58</sup> (METZGER, 1998, p.23). Assim, pode-se dizer que os elementos analisados pela autora (toque, acentuação de notas e articulação) estão inter-relacionados, influenciando conjuntamente o resultado expressivo na execução.

A autora adverte, ainda, que as harmonias não esperadas – como acordes diminutos, dominantes secundárias e cadências de engano, por exemplo – devem ser precedidas por

---

<sup>56</sup> *Every note is composed of a duration and a silence. The duration is the initial portion of the note, representing the sound. The duration is always followed by a silence: the length of the silence determines the articulation of the melody (...). If one concentrates on the articulation of syllables, it will readily be noticed that while almost a consonant is being pronounced, the vowel sounds are interrupted, either by closing the lips, touching the tongue to the palate or teeth, or otherwise. These interruptions are so many brief silences which differentiate the syllables and form speech, as the silences articulate music.* (ENGRAMELLE, M. D. J. in BÉDOS DES CELLES, F. *The Organ Builder*, apud METZGER, N., p.22).

<sup>57</sup> Uma explicação detalhada sobre a teoria das notas *buona* e *cativa* pode ser encontrada no tratado *Il Transilvano* (1593), de G. Diruta mencionado anteriormente.

<sup>58</sup> *We see that good and bad notes, which are represented by varying note lengths, provide expression and accent analogous to the articulations of speech.*

uma articulação maior que a usual, além de prolongar-se sua duração por todo seu valor ou até mais. Tal estratégia possibilitaria maior destaque para estas harmonias, acrescentando variedade e colorido à execução (METZGER, 1998, p.37).

Finalizando sua análise, Metzger (1998, p.47) assinala que a maximização (ou destaque) de notas é obtida pelo aumento de seu valor e por articulações marcadas; para a minimização das notas, faz-se o oposto: encurta-se seu valor e utiliza-se uma articulação mais discreta ou, simplesmente, não se articula<sup>59</sup>.

Ao analisar a questão dos afetos, Metzger destaca que na música barroca o compositor via-se obrigado – como um orador – a provocar estados emocionais idealizados no ouvinte: alegria, tristeza, ódio e amor, entre outros. Para tanto, cada aspecto da composição musical deveria refletir este propósito. Escalas, tonalidade, estrutura harmônica, figuração melódica, instrumentação, etc., tudo estaria a serviço da transmissão dos afetos. Sob o ponto de vista do intérprete, afirma que somente através da técnica (toque, articulação, acentuação) é que tal propósito pode ser atingido (METZGER, 1998, p.49-50). Assim, cabe ao tecladista compreender o caráter do repertório a ser preparado e quais os afetos pretende transmitir, empregando os recursos disponíveis para que a execução seja bem sucedida, tanto em termos estilísticos como expressivos. Neste sentido, a autora destaca que os diferentes temperamentos musicais afetam as Características das Tonalidades, produzindo semitons distintos entre si (METZGER, 1988, p.55). Embora haja divergências sobre os significados atribuídos às tonalidades em tratados dos séculos XVII e XVIII, certamente cada temperamento proporciona intervalos distintos, os quais soarão de forma particular e influenciarão o resultado sonoro do instrumento. Uma peça executada em dois temperamentos diferentes não soará da mesma forma e, assim, o cravista pode utilizar este recurso e decidir acerca do que melhor atende às características do repertório a ser executado. Com isso, além dos parâmetros expressivos já mencionados anteriormente, pode-se acrescentar a eles a questão dos temperamentos.

---

<sup>59</sup> **Maximization** of notes occurs when the note value is lengthened and larger articulations and sometimes agogic accent are placed before them. **Minimization** of notes occurs when the note value is shortened or when smaller articulations are taken or when notes are played super legato and slurred together – (grifos no origina)].

### 2.2.3 A. Bond: *A guide to the harpsichord* (2001)

Em seu manual<sup>60</sup>, a autora trabalha diversos aspectos relacionados à prática cravística. Entre eles, analisa alguns detalhes sobre o mecanismo do instrumento e as escolas de fabricação dos séculos XVII e XVIII. Destaca também alguns elementos essenciais ao início do aprendizado, como o toque e a articulação, além de examinar diversos estilos do repertório cravístico tradicional. Nesta seção, serão analisados apenas os apontamentos relacionados aos parâmetros expressivos.

Analisando a mecânica do instrumento, Bond (2001, p.19) destaca que para uma nota soar mais que outra é necessária uma abordagem diferente daquela empregada no piano moderno. Neste sentido, o tecladista deve desenvolver um toque preciso, sentir e controlar a ação dos plectros, além de atentar para a duração das notas. Vê-se, de início, a atenção necessária ao toque, o qual deve ser empregado habilmente no cravo de modo a possibilitar nuances na sonoridade, ainda que sutis. Bond (1998, p.51) acrescenta que a primeira aproximação ao cravo pode ser mais trabalhosa para os pianistas que para os organistas, pois alguns destes últimos costumam estar habituados ao repertório e aos instrumentos antigos.

Além disso, a autora destaca a sensibilidade do teclado, inerente ao instrumento (BOND, 1998, p.53). Em suas palavras:

Devido à simplicidade do mecanismo do teclado do cravo, ele reflete nossa atitude imediatamente. Uma abordagem tensa (firme) pode permitir exatidão, mas não conduzirá a um toque expressivo (...) Se você alcançar

---

<sup>60</sup> BOND, A. **A guide to the harpsichord**. Portland: Amadeus Press, 2001.

equilíbrio entre delicadeza e firmeza, o instrumento responderá prontamente ao que deseja<sup>61</sup>.

Bond (2001, p.55) também salienta que o momento do ataque, em que o plectro pinça a corda, é o de maior volume sonoro, correspondendo às consoantes explosivas na linguagem falada. Com isso, para proporcionar um bom discurso deve-se aprender a gerenciar os momentos em que estas “consoantes musicais” precisam ser ressaltadas. Para ela, isto se obtém por meio da articulação: o silêncio que precede a nota articulada proporciona um destaque à mesma, justamente pelo fato de ressaltar o momento em que a corda é pinçada. Por outro lado, aponta que para conseguir um som com menos destaque, deve-se agir de maneira inversa: a nota deve ser ligada à anterior, não havendo articulação, encobrendo-se o momento de ataque. Estas indicações fornecem uma explicação bastante precisa tanto do funcionamento como do resultado proporcionado pela articulação e, dentre os trabalhos até aqui apreciados, é a primeira vez que o tópico é abordado desta forma.

Finalizando, a autora ressalta que a articulação está associada à acentuação de notas no cravo e, mais que isso, é responsável pelo fraseado e pelo discurso musical. Destaca, ainda, que articulação e o toque devem ser trabalhados conjuntamente, de modo a criar o fraseado no instrumento (BOND, 2001, p.58). Confirma-se, com isso, que os parâmetros expressivos, embora possam ser tratados separadamente, estão inter-relacionados, como observado anteriormente.

#### 2.2.4 M. Kroll: *Playing the harpsichord expressively* (2004)

Kroll inicialmente afirma que seu manual<sup>62</sup> tem por objetivo proporcionar aos tecladistas as condições necessárias para que desenvolvam um toque expressivo no cravo e,

---

<sup>61</sup> *Because the harpsichord key mechanism is of primary simplicity, it reflects your attitude immediately. A tense approach may achieve exactness, but will not be conducive to expressive playing (...) If you achieve this balance of gentleness and decisiveness, the instrument will return respond readily to your wishes.*

para tanto, abordará diversos aspectos técnicos e estilísticos relacionados ao instrumento. O texto é dividido em duas seções: a primeira contém indicações sobre técnica e expressividade, tratando de fatores como articulação, dedilhados, ornamentação e registo; na segunda, o autor cuida de aspectos estilísticos como andamento, variações rítmicas, formas comuns no repertório do instrumento (danças, prelúdios, fantasias, etc.) e improvisação.

O autor inicia sua análise afirmando que o cravo é um instrumento altamente expressivo, capaz de produzir e moldar o fraseado com sutileza. Além disso, a precisão nos ataques permite criar as consoantes e vogais inerentes à linha melódica; com isso, os elementos da retórica, essenciais ao estilo barroco, podem ser perfeitamente realçados (KROLL, 2004, p. xix). Entretanto, devido à impossibilidade de executar-se *crescendo* e *diminuendo* no instrumento, o cravista precisa dominar a arte de manipular o tempo, criando a impressão de haver inflexões musicais onde, na verdade, não existem. Para ele, esta tarefa baseia-se, sobretudo, na articulação (KROLL, 2004, p.1). Percebe-se, aqui, um discurso semelhante àquele apresentado no tratado de Couperin, o qual menciona que o cravo não produz *crescendo* e *diminuendo*, como os instrumentos de cordas e, por esse motivo, outros recursos – como a articulação – devem ser empregados.

Kroll (2004, p.2) salienta ainda que o cravo é tocado com os dedos, e que o papel dos ombros, braços e pulsos é secundário. Para o autor, somente os dedos são capazes de manter o controle da articulação a ser produzida. Percebe-se então que, ao contrário do movimento de rotação das mãos proposto por Metzger, os dedos é que se tornam essenciais para o toque no cravo, auxiliando a obter a articulação apropriada. O autor ressalta, ainda, que as mãos devem ser mantidas relaxadas e que não se deve utilizar a rotação, nem das mãos nem dos pulsos<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> KROLL, M. **Playing the harpsichord expressively: a practical and historical guide**. Oxford: Scarecrow Press, 2004.

<sup>63</sup> No original: (...) always keep the hands as quiet and relaxed as possible (...) Do not rotate the hand from the wrist, and do not lift it from the keyboard.

Analisando os tipos de toque utilizados no cravo, Kroll (2004, p.4) afirma que o *legato* é o toque básico: ao mesmo tempo em que uma tecla é abandonada, a seguinte é pressionada, sem deixar que os sons sejam sobrepostos. Para ele, partindo deste tipo de toque o cravista deve explorar as diversas possibilidades de articulação, essenciais à expressividade na execução. Menciona também que o espectro de articulações varia desde um toque destacado (em que há grande separação entre as notas), passando pelo toque básico (*legato*) e chegando até o *superlegato* (em que as notas são sobrepostas) (KROLL, 2004, p.7). Desta forma, pode-se observar que o movimento dos dedos, o tipo de toque e a articulação estão interligados, agindo simultaneamente para a obtenção de uma sonoridade adequada no instrumento.

O autor assinala também que “o efeito expressivo que você deseja criar numa determinada nota dependerá de quanto se sustentará ou não a nota precedente”<sup>64</sup> (KROLL, 2004, p.7). Ou seja, uma vez que a nota foi tocada, não há mais o que se fazer com o som produzido; assim, tudo deve ser pensado e realizado antes de tocá-la. Saliente-se aqui que esta é uma forma bastante didática de tratar a articulação: quando dizemos que uma nota é articulada, na verdade estamos nos referindo ao silêncio que ocorre anteriormente a ela e que, normalmente, deriva da diminuição do valor da nota precedente. Associando isto ao movimento dos dedos sugerido pelo autor, temos aqui os elementos básicos para a execução cravística.

Kroll (2004, p.9) destaca que dificilmente o mesmo tipo de articulação será usado simultaneamente nas duas mãos, pois isso causaria um som monótono e seco. Ao contrário, propõe que sejam utilizadas articulações diferentes em cada uma das mãos, pois assim o cravista pode conseguir maior balanço na textura musical, fazendo com que as vozes sejam destacadas separadamente. Além disso, o instrumentista também poderá ajustar as propriedades acústicas e sonoridades distintas em cada uma das regiões (sons mais graves, intermediários e mais agudos). Percebe-se, com isso, que a articulação não somente

---

<sup>64</sup> *The expressive effect you wish to create on any given note will depend on how long you hold down (or do not hold down) the preceding note.*

proporciona a inflexão adequada da linha melódica e os acentos, mas também pode auxiliar o instrumentista a equilibrar a sonoridade das diferentes regiões do teclado.

O autor explica que a articulação é responsável pela impressão de dinâmica no cravo. Aumentando-se a articulação, ou seja, destacando-se mais as notas, pode-se provocar uma sensação de mais volume, pois as notas parecerão acentuadas; por outro lado, por meio do *superlegato*, cria-se a impressão de que as notas soam com menos intensidade, uma vez que se misturam às anteriores e não são acentuadas (KROLL, 2004, p.11). Complementa, ainda, que as escolhas acerca da articulação devem se pautar na habilidade particular de cada cravista, nos diferentes estilos, nas características da linha melódica e na qualidade de cada instrumento (KROLL, 2004, p.11).

Ressalta-se, neste trecho, sua abordagem sobre as diferenças e peculiaridades de cada instrumento. De fato, cada cravo possui uma sonoridade particular e a manipulação dos parâmetros expressivos, como a articulação, deve ser cuidadosamente analisada pelo cravista em cada situação específica. Deve-se, ainda, atentar para a acústica do ambiente em que o instrumento será utilizado. Algumas vezes há muita ressonância, fazendo com que os sons se misturem facilmente; neste caso, o cravista deve articular mais que o usual, principalmente nos trechos em que o repertório exige clareza e distinção entre as vozes, como nas obras contrapontísticas, por exemplo. Por outro lado, há ambientes em que o som é demasiadamente absorvido (*seco*); neste caso deve-se articular pouco, de modo que a sonoridade do cravo não se torne desinteressante ou inexpressiva. Assim, vários são os fatores que influenciam a sonoridade do instrumento e, com isso, a expressão. Portanto, o intérprete deve ponderar acerca de cada um deles previamente e também no momento da execução.

O autor relembra que o emprego de arpejos também pode ser útil ao cravista para criar a sensação de dinâmica: um acorde arpejado lentamente pode suavizar os acentos, ao passo que arpejar vigorosa e rapidamente um acorde cria a sensação de maior volume sonoro e acentuação (KROLL, 2004, p.29). Entre os autores estudados até o momento, Kroll é o primeiro a destacar o uso de arpejos como um recurso ligado à dinâmica no cravo.

Tratando da ornamentação, Kroll (2004, p.34) afirma que “os ornamentos no cravo não são meramente decorativos da linha melódica. Ao contrário, eles têm uma função expressiva, criando acentos e dinâmica no instrumento”<sup>65</sup>. O emprego de ornamentos pode tornar as notas envolvidas mais acentuadas, e o som produzido será mais intenso. Assim, da mesma forma que Schott, o autor destaca a importância da ornamentação como recurso expressivo, e não apenas decorativo.

Salienta, ainda, que a registoção é importante no cravo; todavia, não deve substituir os resultados expressivos conseguidos através da articulação. Para ele, os diferentes registros disponíveis na maioria dos cravos criam mudanças na dinâmica e no colorido sonoro, e alguns ouvintes menos sofisticados (*unsophisticated listeners*) e cravistas inexperientes tendem a considerar este recurso como o único disponível em termos de expressão. Além disso, ressalta que as mudanças na registoção devem ser empregadas ocasionalmente, mas não substituem a riqueza interpretativa alcançada pela articulação (KROLL, 2004, p.37). Aqui podem ser comparadas suas sugestões às de C. P. E. Bach que, embora não tratando especificamente de registoção, aconselha que a mudança de manual não deve ser feita ao acaso, somente com fins de variar a dinâmica para notas isoladas; mas que os outros recursos disponíveis (toque e articulação, por exemplo) se destinam melhor a esse fim.

O autor também menciona que o toque defasado (*hands-apart playing*) – ou seja, aquele em que a linha do baixo é executada no tempo e desencontrada em relação às linhas superiores – constitui-se numa ferramenta muito útil em termos de expressão (KROLL, 2004, p.47). Citando Pierre-Claude Foucquet, assinala que “em todas as peças nas quais a execução é graciosa e suave, devemos tocar as notas do baixo antes da parte superior, sem mudanças no andamento”<sup>66</sup>. Destaca-se, assim, mais uma possibilidade de toque disponível aos cravistas. Contudo, primeiramente deve-se analisar o tipo de repertório a ser preparado

---

<sup>65</sup> *Ornaments on the harpsichord are not merely pretty decorations of a melodic line. Rather, they serve a vital expressive function by creating accents and dynamics on the instrument.*

<sup>66</sup> *In all pieces in which the execution is graceful or tender, one must play the bass note before that of upper part, without changing the beat.* (FOUCQUET, C. *Pièces de Clavecin* [1751], apud KROLL, M., op. cit, p.47).

e, também, evitar-se a utilização excessiva deste recurso, sob pena de tornar a execução pouco clara e sem variedade.

Analisando os dedilhados, o autor destaca sua importância como elemento estrutural na técnica tecladística. Menciona que, além de facilitar e tornar a execução precisa, o dedilhado tem impacto direto na interpretação (KROLL, 2004, p.48). Entretanto, defende que a utilização dos dedilhados antigos não é essencial, pois devemos atentar para o som produzido, não importando qual dedilhado é utilizado (KROLL, 2004, p.48). Para justificar seu posicionamento, apoia-se nas palavras de Michael Praetorius (1571-1621): “deixe o instrumentista percorrer o teclado com seu primeiro, médio ou terceiro dedo, até mesmo com seu nariz se isso ajudá-lo, até que possa fazer tudo de forma clara, correta e prazerosa de ouvir”<sup>67</sup>. Entretanto, se o movimento dos dedos é fundamental na técnica cravística e o dedilhado auxilia os aspectos interpretativos (como a articulação e a acentuação, por exemplo), então o emprego dos sistemas antigos torna-se, ao menos, atrativo, uma vez que por meio deles produzem-se automaticamente a acentuação e as articulações adequadas para o estilo. Se, ao contrário, buscarmos executar a mesma articulação (normalmente de duas a duas notas) por meio dos dedilhados modernos, será necessária uma atenção especial para que o efeito seja obtido, o que pode dificultar o trabalho do intérprete. Não parece impossível, ressalte-se, conseguir o mesmo tipo de resultado por meio dos dedilhados modernos; apenas destaca-se que, se os sistemas digitais antigos proporcionam naturalmente a articulação esperada, sua utilização pode facilitar o trabalho do intérprete.

Por fim, destacam-se os parâmetros expressivos analisados pelo autor: toque (inclusive o defasado), articulação, emprego de arpejos e ornamentação (além do dedilhado, como um meio para a obtenção dos demais).

---

<sup>67</sup> (...) let a player run up and down the keyboard with his first, middle, or third finger, indeed even with his nose if that will help him, as long as it enables him to make everything clear, correct and pleasant to hear (PRAETORIUS, M. *Syntagma musicum* [1619], apud KROLL, M., 2004, p.49).

### 2.2.5 Y. L. Kosovske: *Historical Harpsichord Technique: developing La doucer du toucher* (2011)

Neste manual, a autora apresenta uma revisão de apontamentos de tratadistas desde o Renascimento tardio até o final do século XVIII, destacando os tópicos voltados para a técnica e execução cravísticas.

Iniciando as explicações sobre o toque, afirma que deve ser suave e requer do intérprete uma conexão íntima com a ação dos plectros nas cordas (KOSOVSKÉ, 2011, p.1). Ressalta também que o relaxamento – no sentido de não haver contrações e rigidez desnecessárias – é essencial para a obtenção de um toque suave e expressivo (KOSOVSKÉ, 2011, p.18). Mais adiante em seu trabalho, volta a afirmar que o cravista deve praticar o toque de forma a sentir a ação dos plectros beliscando as cordas. Para tanto, sugere que deve se manter os dedos próximos às teclas; o contato entre os dedos e as teclas permite o controle do momento em que o plectro pinça a corda produzindo o som e influenciando a sonoridade do instrumento. Desta forma, proporciona-se a delicadeza necessária ao toque cravístico (KOSOVSKÉ, 2011, p.47-49).

Referindo-se à dinâmica, a autora questiona se o cravo pode produzi-la e, como resposta, diz que sim e não. A resposta negativa será válida se imaginarmos um tipo de dinâmica equivalente ao que se produz no piano, com grandes contrastes de intensidade. Entretanto, se considerarmos que diversas ferramentas estão à disposição do cravista para que produza diferentes nuances de sonoridade, aí sim pode-se dizer que o cravo possui dinâmica (KOSOVSKÉ, 2011, p.64).

Ainda no tópico referente à dinâmica, a autora refere-se a uma citação de Robert Broderip (c.1758-1808), que afirma que a expressão é produzida controlando-se o tempo, de acordo com o estilo, atentando para os ornamentos, o toque e a sonoridade do instrumento em suas diferentes gradações de suave e forte<sup>68</sup>. Percebe-se, portanto, que de

---

<sup>68</sup> No original: *Expression is produced by regulating the time, to the style of the music, by giving attention to the graces and embellishments, by the touch, and by a judicious management of the tone of the instrument in its different gradations of soft to loud* (BRODERIP, R., 1788 apud KOSOVSKÉ, Y. L., 2011, p.64).

forma bastante clara e objetiva o tratadista conseguiu reunir os parâmetros considerados expressivos na execução ao cravo.

Desta forma, nota-se que a autora é contrária à ideia de que, no cravo, somente se possa obter uma “ilusão” de dinâmica, como apontam Schott e Metzger (vistos anteriormente). Neste sentido, afirma que “tocar com beleza e significado no cravo requer tanto um alto nível de habilidade técnica como imaginação artística. O perfeito equilíbrio destas qualidades torna o cravo um instrumento dinâmico e expressivo” (KOSOVSKÉ, 2011, p.66). Além disso, ao citar Broderip – que defende haver gradações de intensidade no cravo, mesmo que sutis – a autora confirma seu posicionamento.

No presente trabalho defende-se, também, este ponto de vista: o cravo não é desprovido de dinâmica; fazendo-se uma abordagem mais ampla do termo, pode-se considerá-lo um instrumento dinâmico (ainda que as gradações de intensidade estejam num espectro reduzido). No próximo capítulo, esta questão será abordada mais atentamente.

Com relação à articulação, Kosovske (2001, p.70) menciona que é frequentemente pensada em conjunção com os princípios da retórica, fraseado, ritmo e, principalmente, a expressão. Observa-se que, da mesma forma que nos demais textos analisados, a articulação é considerada como um parâmetro essencial quando se trata de expressividade na execução cravística. Prosseguindo sua explicação, afirma que a articulação se relaciona com a retórica no sentido desta ser a arte de comunicar efetivamente e convincentemente, com persuasão e eloquência. Com isso, a articulação estaria ligada ao discurso musical, auxiliando a criar ênfase em certos pontos, respiração e clareza, exigindo uma boa compreensão do texto musical pelo intérprete. Em suas palavras, “Articulação está no núcleo (*core*) da execução expressiva ao cravo” (KOSOVSKÉ, 2011, p.71).

Da mesma forma que Kroll, a autora relembra que o uso de arpejos no cravo pode ser útil em termos expressivos. Para ela, em virtude do tempo de decaimento ser curto (há pouca sustentação sonora no cravo), o intérprete pode preencher os vazios sonoros e burlar este efeito por meio da utilização dos arpejos. Afirma, ainda, que tal recurso mostra-se eficiente não só para preencher o som mas, também, pode ser executado em diferentes

direções e com toques distintos, realçando harmonias e produzindo contrastes, proporcionando efeitos expressivos (KOSOVSKÉ, 2011, p.90).

A autora também se alinha com as indicações de Kroll no que diz respeito à menção às notas defasadas (toque defasado). Kosovske (2011, p.93) descreve esta técnica como um recurso expressivo em que, embora as notas estejam escritas simultâneas, são tocadas defasadamente: normalmente a mais aguda depois da mais grave. Neste sentido, aponta que há indicações sobre o toque defasado em peças de Jacques Duphly (1715-1789) e Antoine Forqueray (1671-1745), respectivamente em *Les Graces* e *La Sylva, La Léon* e *La D'Aubonne*, nas quais os autores explicam a forma de execução e os sinais utilizados para indicar este tipo de toque.

Embora este recurso possa ser livremente utilizado pelo intérprete, independente da indicação na partitura, seu uso deve ser baseado em aspectos como o estilo da peça, seu caráter, etc. Como aponta Kosovske (2011, p.94), a maneira de utilizá-lo dependerá das habilidades expressivas do intérprete. Acrescente-se, então, o emprego do toque defasado como mais um recurso relacionado à expressão (na verdade, contido entre os tipos de toque), uma vez que modifica a sonoridade e, da mesma forma como os arpejos, promove contraste com as sessões nas quais não é empregado. No capítulo seguinte será feita uma análise deste recurso.

Com relação aos ornamentos, a autora apoia-se nas indicações de Daniel G. Türk (1750-1813), lembrando que eles possuem diversas funções, entre elas marcar notas da melodia, adorná-la, manter a atenção do ouvinte e, entre outras, reforçar a expressão das paixões e sentimentos <sup>69</sup>.

Kosovske (2011, p.106) também aponta a importância dos silêncios na execução musical, os quais estão principalmente relacionados à articulação. Por meio deles pode-se obter mais expressividade, lembra a autora, uma vez que equivalem à respiração na

---

<sup>69</sup> “*They contribute markedly to the adornment of the melody; they animate it and make tones more cohesive; they sustain attention; they give greater emphasis (...) they strengthen the expression of the passions and feelings (...)*” (TÜRK, D. G. apud KOSOVSKÉ, Y. L., 2011, p.99).

linguagem, sendo utilizados para dar clareza e acentuar o que vem em seguida. Mais uma vez, nota-se que a autora enfatiza o parâmetro articulação – agora observado pela perspectiva do silêncio – no que se relaciona aos aspectos do discurso musical. De fato, é imprescindível para o intérprete fazer esta correlação entre o contorno da linha melódica (frases musicais) e a linguagem falada; tal abordagem facilita o emprego da articulação, proporcionando sentido ao que é executado e facilitando a transmissão de algum conteúdo aos ouvintes.

Examinando a questão dos dedilhados, a autora afirma que as sugestões propostas nos Tratados escritos entre o final do Renascimento até o término do século XVIII têm como pano de fundo uma motivação: a de facilitar a expressão em música (KOSOVSKÉ, 2011, p.111). Como destacado na análise do Tratado de Emanuel Bach, de fato as indicações propostas não apenas abrangem aspectos técnicos, mas também expressivos. Prosseguindo, a autora ainda acrescenta que “conforto e conveniência são importantes na escolha do dedilhado, mas a declamação musical deve ser o fator primordial” (KOSOVSKÉ, 2011, p.112).

Relacionando a escolha do dedilhado ao estilo da peça – e abordando a questão dos dedilhados antigos – aponta que a intenção por detrás destes sistemas é a de proporcionar automaticamente articulações de duas a duas notas, apropriadas ao estilo do período em que foram criados. Assim, sua utilização na execução daquele repertório seria essencial. Para justificar seu posicionamento, argumenta que “da mesma forma que seria estranho usar dedilhados antigos para Chopin, também seria inapropriado usar somente a escola de passagem do polegar para o repertório virginalista” (KOSOVSKÉ, 2011, p.113). Percebe-se aqui que, contrariamente ao que muitos dos autores analisados anteriormente defendem, Kosovske considera essencial a aplicação dos sistemas antigos de digitação. Como já exposto, em parte concorda-se com seu posicionamento, uma vez que a utilização destes sistemas facilita a obtenção da articulação apropriada para o estilo; entretanto, no caso de extrema dificuldade de adaptação por parte dos alunos, nada impede que os mesmos procurem obter a articulação através de sistemas modernos ou, ainda, mesclando os dois sistemas. Lembre-se que, mais que uma questão de fidelidade histórica na execução, é

preciso fazer com que as mãos e dedos estejam livres de tensões desnecessárias, o que pode prejudicar a sonoridade.

Finalizando seus apontamentos, a autora narra que ouviu pessoalmente do cravista Jacques Ogg que, ao invés de utilizar a expressão “dedilhados antigos”, ele prefere nomeá-los como “dedilhados expressivos” (KOSOVSKÉ, 2011, p.134-135). Embora esta seja uma observação pessoal e não represente que tais sistemas digitais devam ser necessariamente empregados em todas as ocasiões para o repertório específico, registra-se a relação apontada entre dedilhado e expressão, como tem sido destacado ao longo deste capítulo.

### **2.3 Algumas considerações sobre os trabalhos analisados**

Como visto nas seções anteriores, entre os parâmetros associados à expressividade cravística destacam-se principalmente o toque, a dinâmica, a articulação e o fraseado, a sonoridade/timbre e a ornamentação.

Nota-se, ainda, que normalmente os autores contemporâneos apresentam os mesmos pontos analisados pelos tratadistas do século XVIII. Neste sentido, embora haja diversas publicações à disposição dos cravistas, acreditamos que os Tratados de época constituem-se num material essencial não somente na busca por esclarecimentos relativos à técnica (tipos de dedilhado, execução correta de ornamentos, posição das mãos, etc.), mas também como uma fonte rica em informações acerca da expressão na execução.

Apesar dos Manuais basearem-se nos ensinamentos dos tratadistas e apresentarem alguns tópicos controvertidos, defende-se aqui que podem também ser utilizados em sala de aula para complementar as questões abordadas nos Tratados, uma vez que neles a abordagem dos parâmetros geralmente é feita mais diretamente relacionada à expressividade na execução. Com isso, sua utilização pode facilitar o esclarecimento de possíveis dúvidas dos alunos. Portanto, estes Manuais constituem-se numa ferramenta complementar às indicações dos Tratados, enriquecendo as discussões nas aulas práticas.

De acordo com nossa experiência no ensino instrumental (cravo e piano), algumas vezes os alunos não demonstram interesse pela leitura da bibliografia, preferindo dedicar-se somente à prática instrumental. Entretanto, se os textos analisados aqui forem apresentados como uma ferramenta diretamente ligada à prática e relacionada a um bom resultado na execução (expressividade), possivelmente a postura dos estudantes seja modificada, despertando-se neles o interesse pela leitura.

Um obstáculo que pode dificultar este processo é a escassez de textos em português sobre o tema. Dentre os títulos examinados à época da elaboração deste trabalho, apenas o Tratado de Emanuel Bach havia sido traduzido<sup>70</sup>. Com isso, verifica-se uma lacuna a ser preenchida em futuros trabalhos: a publicação de textos em português voltados para a execução cravística. Certamente, isto poderá estimular os estudantes a buscarem informações teóricas relacionadas à execução instrumental. Embora seja necessária e deva ser incentivada a leitura em outros idiomas (dentre os quais o inglês é requisito para a graduação), ainda assim entende-se aqui que, havendo textos em português, tornar-se-á mais atrativa a leitura e, sem dúvida, será enriquecida a bibliografia em língua portuguesa.

Por fim, voltando ao conteúdo abordado pelos autores, embora haja algumas divergências entre eles, ressalta-se que todos relacionam alguns parâmetros como essenciais à expressividade na execução, com destaque para os diferentes tipos de toque, a dinâmica, a articulação e o fraseado (lembrando a questão dos dedilhados), o andamento, a ornamentação e a sonoridade ou timbre (incluindo as distintas possibilidades de afinação/temperamentos). No capítulo seguinte alguns destes parâmetros serão analisados no que diz respeito à forma como são manipulados e sua influência na sonoridade obtida.

---

<sup>70</sup> Lembre-se que recentemente foi publicado mais um trabalho em língua portuguesa contendo a tradução dos Tratados de Sancta Maria, Frescobaldi, F. Couperin e Rameau (org. Marcelo Fagerlande). Ver Referências.

## **CAPÍTULO 3**

### **Os parâmetros expressivos e sua influência na sonoridade do cravo**



Como visto nos capítulos anteriores, a expressividade na execução ao cravo está relacionada à manipulação pelo intérprete de alguns parâmetros aqui tratados como expressivos. Dentre eles, neste capítulo serão examinados o toque, a articulação e o fraseado, a dinâmica e os temperamentos musicais e, sempre que possível, serão descritos considerando os fenômenos físico-acústicos envolvidos.

Embora os textos sobre execução cravística normalmente não se dediquem de forma aprofundada ao tópico dos temperamentos e, apesar de sua manipulação se dar previamente à *performance*, ainda assim pode-se dizer que se trata de uma decisão do intérprete quanto à sonoridade pretendida, justificando sua abordagem neste capítulo.

Quanto aos ornamentos – uma vez que são exaustivamente trabalhados nos Tratados e Manuais, tanto em relação à forma de execução como também quanto às funções expressivas que podem assumir – optou-se aqui por abordá-los somente se necessário ao esclarecimento dos demais parâmetros.

Em alguns dos textos examinados, os autores mencionam a interferência do andamento na expressividade. Ainda que seja uma decisão do intérprete optar por este ou aquele andamento, aqui se considerou que este fator está relacionado principalmente ao caráter de cada composição e, somente em segundo plano, às intenções expressivas do intérprete. Por exemplo, mesmo não havendo indicações expressas na partitura, os intérpretes normalmente executam uma dança segundo seu caráter (uma Giga em geral viva, alegre e rápida; uma Sarabanda mais solene, etc.), de acordo com indicações de época. Portanto, o andamento está de certa forma pré-estabelecido conforme o caráter de cada peça, motivo pelo qual sua abordagem somente se dará juntamente com os demais parâmetros em caso de influência recíproca.

Deve ser lembrado ainda que, com exceção dos temperamentos musicais, é difícil tratar isoladamente os parâmetros expressivos aqui analisados, pois se influenciam mutuamente na execução. Neste sentido, não há como descrever a dinâmica no cravo sem analisar o toque empregado e a articulação. Desta forma, algumas vezes dois ou mais parâmetros serão abordados conjuntamente.

### 3.1 Toque

Como se sabe, no cravo o som é produzido quando as cordas são colocadas em vibração por meio de seu pinçamento. Um plectro normalmente feito de nylon (*Delrin*) encontra-se fixado num mecanismo chamado saltador (*saltarello* ou martinete)<sup>71</sup> que se mantém conectado à extremidade posterior da tecla. Ao pressioná-la, o saltador é levantado e a corda é colocada em vibração quando pinçada pelo plectro; ao soltar-se a tecla, o mecanismo retorna à posição original; neste momento, a corda é abafada pelo contato com um pequeno pedaço de feltro (abafador), cessando a vibração.

Diferentemente do que ocorre no piano – em que a pressão empregada no teclado faz com que os martelos percutam as cordas com maior ou menor intensidade – no cravo não há como obter o mesmo tipo de contrastes de dinâmica apenas alterando-se a força ou pressão nas teclas. À primeira vista, pode-se pensar então que o toque não seja um tópico relevante para se alcançar efeitos expressivos neste instrumento. Entretanto, como visto nos títulos analisados anteriormente, os autores apontam este parâmetro como essencial à expressividade, cabendo aqui uma análise dos motivos pelos quais é considerado um recurso expressivo.

Em recitais e apresentações de cravo, normalmente constata-se que cada intérprete produz uma sonoridade diferente dos demais, ainda que estejam utilizando o mesmo instrumento no mesmo local. O que levaria a este resultado? Certamente a diferença no toque é um dos fatores responsáveis por isso, como já descrito no século XVIII por Joachim Quantz (1697-1773) (1752, apud DECHAUME, 1986, p.117):

A experiência prova que se dois músicos diferentes em mérito tocam o mesmo cravo, os sons serão muito melhores sob as mãos do mais habilidoso. Não se pode dar outra razão senão aquela vinda da diferente maneira de tocar (...).

---

<sup>71</sup> Há diversas denominações utilizadas para este mecanismo na literatura específica.

Embora não haja como produzir grandes contrastes de intensidade empregando-se apenas diferenciações na maneira de pressionar as teclas, ainda assim percebe-se que determinados sons parecem ser mais batidos enquanto outros soam de maneira mais suave e brilhante no cravo. Analisando a produção do som no piano, Flo Menezes (2003, p.32) aponta que neste instrumento o toque com maior velocidade faz com que os martelos percutam as cordas mais intensamente e, além disso, reduz o tempo de contato entre martelo e corda, aumentando a proporção de harmônicos superiores; com isso, produz-se uma sonoridade mais brilhante. Portanto, no piano o toque empregado não apenas modifica as intensidades, mas também altera as qualidades timbrísticas da onda sonora produzida. Embora o autor mencione experimentos referentes ao piano, pode-se estender o raciocínio para a produção do som no cravo: neste caso, deve-se imaginar que o controle no toque irá modificar a forma como o plectro pinça a corda (mais lenta ou rapidamente), resultando em diferenças nos harmônicos da onda sonora produzida, o que explicaria sonoridades diversas entre cravistas distintos.

A maioria dos autores examinados no capítulo anterior aconselha que no cravo as mãos e dedos permaneçam junto ao teclado; desta forma, além de visualmente ser considerado mais adequado, o som resultante é mais apropriado para o instrumento. Analisando a posição recomendada para as mãos, conclui-se que mantê-las junto às teclas proporciona ao intérprete um controle maior do momento em que o plectro beliscará a corda. No cravo, se a pressão nas teclas for muito suave – por exemplo, apenas deixando o dedo apoiar-se levemente sobre elas – não haverá força necessária para fazer com que o plectro vença a resistência da corda e a coloque em vibração. Assim, manter os dedos como se estivessem repousando sobre o teclado fornece ao cravista um controle do ponto exato em que o plectro, estando em contato com a corda, irá vencer sua resistência e conseguirá colocá-la para vibrar, produzindo o som.

Imagine-se, por exemplo, que o procedimento é semelhante a um violonista ou harpista; nestes instrumentos as cordas são dedilhadas diretamente pelo executante, mantendo-se os dedos junto às mesmas. Não é comum visualizar qualquer destes

instrumentistas com a mão vindo do alto para tocá-los e, no cravo, ocorre algo semelhante: embora as mãos não dedilhem diretamente as cordas, pelo simples fato de mantê-las junto às teclas, sentindo o ponto de resistência do plectro, haverá um contato – ainda que indireto – com as cordas, proporcionando maior precisão e controle do som obtido.

Neste sentido, normalmente aconselha-se aos iniciantes que utilizem apenas um conjunto de cordas acionadas (1x8') ao praticar seus exercícios ao cravo. Além de manter mais leve o teclado (menor resistência), este procedimento permite ao aluno sentir exatamente o momento de conexão entre o plectro e a corda, bem como o pinçamento. Por outro lado, se forem utilizados dois conjuntos de cordas acoplados (2x8'), além da maior resistência do teclado ainda há certa imprecisão ou defasagem no momento de pinçamento das cordas, o que pode confundir os estudantes e dificultar seu contato inicial com o instrumento. Entretanto, à medida que sua familiaridade com o mecanismo aumenta, poderão gradativamente experimentar e aprimorar o toque com os conjuntos de cordas acoplados.

Destaca-se, ainda, as comparações normalmente feitas entre o cravo e o piano, provavelmente devidas ao fato de ambos serem instrumentos de teclado e por razões históricas ou, também, porque a maioria dos cravistas e estudantes normalmente possuem formação pianística. Entretanto, se for tomada como ponto de partida a forma pela qual o som é produzido (pinçamento das cordas), seria mais adequado comparar o cravo à harpa. Embora a harpa tenha suas cordas dedilhadas diretamente, a associação entre estes dois instrumentos (cravo e harpa) pode se tornar mais útil aos cravistas e estudantes do que a comparação entre cravo e piano, em virtude da semelhança no processo de produção sonora.

Desta forma defende-se aqui que, a despeito de alguns aspectos da técnica pianística serem utilizados no cravo (dedilhados, escalas, etc.), a imagem mental de que seu som é produzido de maneira semelhante à harpa poderá auxiliar os alunos a assimilarem com mais facilidade as questões envolvidas na manipulação de parâmetros como o toque.

### 3.1.1 Tipos de toque

Como enfatizado no capítulo anterior, no cravo normalmente prioriza-se o movimento dos dedos e, somente em segundo plano, os movimentos de pulso e braço <sup>72</sup>.

Com relação ao toque esta observação é fundamental. Priorizando a digitação e mantendo-se os dedos nas teclas para controle do pinçamento, tem-se como consequência que um dos movimentos mais adequados será aquele em que, após pressionar as teclas para baixo, as mesmas serão soltas escorregando-se suavemente os dedos para fora do teclado. Isto porque se, ao contrário, para soltar a tecla o dedo for levantado, a próxima tecla por ele tocada terá um movimento que estará vindo do alto (o que normalmente não é indicado, perdendo-se o controle do momento em que a corda é pinçada). Além disso, o movimento de levantar o dedo, embora seja empregado em algumas passagens, gera tensão desnecessária. Assim, uma das formas básicas de toque no cravo se dá na seguinte sequência: 1. as mãos são mantidas junto ao teclado e os dedos levemente apoiados sobre as teclas; 2. para tocar, baixa-se a tecla sentindo-se o momento que o plectro belisca a corda; 3. a tecla é mantida pressionada pelo tempo desejado, sem tensão desnecessária das mãos e dedos; 4. para soltar a tecla e cessar o som, escorrega-se o dedo em direção à palma da mão, sem levantá-lo. Em linhas gerais este procedimento foi recomendado no século XVIII por Forkel<sup>73</sup> em seu trabalho, descrito como sendo o tipo de toque utilizado por J. S. Bach e resultando numa sonoridade adequada para o instrumento.

Para os cravistas iniciantes que estudaram previamente piano – em que a digitação é empregada juntamente com movimentos de pulso, braços, etc. – o movimento de escorregar os dedos em direção ao centro da mão pode inicialmente causar estranheza. Entretanto, o processo de assimilação poderá se dar em etapas, partindo primeiramente da aplicação de exercícios para, depois, utilizar o movimento diretamente no repertório. Além disso, o professor poderá aconselhar o aluno para que atente ao resultado sonoro de uma sequência

---

<sup>72</sup> Posicionamento diverso pode ser encontrado no trabalho de Metzger, sugerindo a rotação de mãos e pulsos ao invés do trabalho digital.

<sup>73</sup> FORKEL, J. N. *Über J. S. Bach Leben, Kust und Kunstwerke*, 1802, apud DECHAUME, A. G., 1986, p.36 e 113-114.

tocada desta forma, comparando-a ao resultado produzido quando os dedos movimentando-se de cima para baixo, julgando qual seria mais apropriado e qual proporciona maior conforto às mãos.

Deve-se lembrar também que haverá no repertório diversos tipos de linhas melódicas e trechos a serem executados pelo cravista e, em alguns casos, este tipo de toque poderá não ser o mais adequado. Entretanto, quando possível, recomenda-se seu emprego.

Tendo por base o movimento de escorregar os dedos para soltar as teclas, lembram-se aqui quatro tipos de toque normalmente empregados no cravo, conforme os textos analisados no capítulo anterior:

- a) *Legato* (ligado): ao contrário do que se pode pensar com relação à execução cravística – em que a articulação ocupa papel essencial – o *legato* constitui-se no toque básico para o cravo. Neste tipo de toque, 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<sup>74</sup>. Este toque permite que as frases ou ideias musicais sejam trabalhadas pelo intérprete, o qual poderá separá-las através da articulação. Ao empregar o *legato* a um conjunto de duas notas, por exemplo, a segunda ficará menos acentuada que a primeira, pois seu momento de ataque ficará em parte encoberto pela vibração da primeira nota (que ainda está soando). Na rotina dos alunos de cravo, pode-se perceber que alguns estudantes – ao deparar-se com o novo instrumento e na tentativa de aplicar o toque e a articulação de maneira a diferenciá-los daqueles praticados anteriormente no piano – simplesmente evitam o *legato* como toque básico, destacando quase que todas as notas, o que resulta numa sonoridade agressiva. Percebe-se, em alguns casos, certa complexidade para a conjugação do toque *legato* (como toque básico) com a articulação. Neste sentido, sugere-se que os alunos sejam sempre advertidos a esse respeito, buscando no decorrer dos estudos um equilíbrio no emprego do *legato*

---

<sup>74</sup> Neste sentido, além dos textos utilizados no capítulo anterior também há indicações de Rameau em *Pièces de Clavecin - De La mécanique des doigts sur Le clavecin* (1724), recomendando que ao soltar uma tecla, uma outra deve ser executada no mesmo instante (RAMEAU, J. P. apud DECHAUME, A. G., 1986, p.37).

conjugado à articulação. Para auxiliá-los neste processo, pode-se recomendar que procurem se ouvir a si mesmos e aos colegas, por meio de gravações de aulas e sessões de estudo ou promovendo algumas aulas em grupo. A audição de diferentes interpretações ao cravo (gravações) também pode auxiliá-los a atentar para as diferentes sonoridades possíveis, estimulando-os a explorá-las posteriormente.

b) *Superlegato* (super ligado): neste tipo de toque procura-se obter uma maior ressonância no instrumento através da sobreposição de sons, além da possibilidade de se criar pequenos instantes de tensão harmônica quando duas notas vizinhas soam simultaneamente. O *superlegato* é produzido quando uma tecla é pressionada antes que a precedente seja solta; desta forma, ambas as notas estarão momentaneamente soando juntas. Depois do pequeno instante de sobreposição dos sons a primeira tecla é solta, permanecendo apenas o som da segunda. Este tipo de toque pode ser empregado sempre que o intérprete almejar o efeito expressivo de sobreposição de sons e maior ressonância. No *super legato* a segunda nota também fica menos acentuada que a primeira, pois tem seu ataque e os primeiros momentos de vibração mesclados com o som da primeira nota (que continua soando). Estes efeitos podem ser utilizados pelo cravista como um recurso expressivo, na medida em que propiciam que algumas notas sejam mais perceptíveis que outras. Fazendo um paralelo com o repertório pianístico, pode-se comparar a sonoridade obtida no *superlegato* com os efeitos provenientes do emprego do pedal no repertório impressionista, especialmente em Debussy; neste estilo pós-romântico, a busca por novas sonoridades ao piano tem na utilização do pedal um recurso imprescindível, capaz de unir harmonias distintas e dar novo colorido à sonoridade do instrumento. Para os alunos de cravo, este tipo de analogia pode constituir-se numa forma de auxiliá-los a compreender a utilização do *superlegato* e suas possibilidades expressivas, especialmente quando tiverem formação pianística anterior.

c) *Staccato* (destacado): em contraste com os tipos de toque anteriormente analisados, o toque destacado é aquele em que cada nota somente é tocada quando a anterior já deixou de soar. Embora não seja normalmente utilizado em grandes seqüências melódicas, cabe especial atenção com relação ao movimento dos dedos e a tensão

das mãos: ressalta-se aqui a importância de aplicar o movimento de puxar os dedos para soltar as teclas ao invés de levantá-los, o que facilita a execução do *staccato* permitindo maior agilidade ao cravista, além de evitar tensão e esforço desnecessários. Uma vez que este toque pode ser aplicado a trechos com os mais variados tipos de andamento – inclusive os rápidos – o relaxamento das mãos é essencial; portanto, evitar a tensão provocada quando os dedos são levantados torna-se imprescindível. Lembre-se, ainda, que no *staccato* cada nota terá seu momento de ataque evidenciado, uma vez que não há nenhuma sobreposição de sons anteriores.

- d) *Hands-apart playing* – (defasado)<sup>75</sup>: como visto anteriormente, Kroll e Kosovske salientam que o toque defasado é empregado no cravo com finalidades expressivas. 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. Uma vez que pode acarretar imprecisões rítmicas indesejáveis, recomenda-se que os alunos tenham contato primeiramente com os demais tipos de toque para, posteriormente, praticarem o defasado. Quando várias notas são tocadas simultaneamente no cravo (acorde), o som produzido é marcado em virtude do pinçamento conjunto de várias cordas ao mesmo tempo. Um recurso utilizado para suavizar a sonoridade neste tipo de situação é o arpejo: tocar as notas uma após a outra faz com que a onda sonora resultante seja construída em partes, os ataques da segunda nota em diante ficam mesclados ao som que já está vibrando e produz-se um resultado sonoro mais doce. Da mesma forma que no arpejo, o toque defasado faz com que os ataques posteriores ao do baixo sejam camuflados, proporcionando um resultado mais suave do que aquele em que todos os ataques acontecem simultaneamente. Além disso, como explica Menezes (2003, p.36), não é somente a suavização dos momentos de ataque que ocorre procedendo-se desta forma; para o autor, quando há uma defasagem nos sons – ainda que pequena em

---

<sup>75</sup> Embora Kroll e Kosovske classifiquem o “defasado” como um tipo de toque (e, na verdade, esteja mais próximo da execução de um arpejo), neste trabalho optou-se por colocá-lo juntamente com os demais tipos de toque a fim de facilitar sua análise e influência na sonoridade final.

termos temporais (da ordem de milissegundos) – a diferença de fase “implica diminuição ou aumento do período, e como o tamanho do período está relacionado à frequência do som, deduzimos que existem constantes variações em frequência, ainda que mínimas (...)” (MENEZES, 2003, p.36). Com isso, explica-se a diferença na qualidade sonora produzida a partir do toque defasado: além da suavização nos momentos de ataque, flutuações mínimas na frequência do som resultante serão percebidas pelo ouvido como sonoridades ligeiramente diferentes (mudanças no timbre). Certamente, em diversas situações musicais e por questões interpretativas, o ataque simultâneo também poderá ser empregado; entretanto, deve ser lembrado que o toque defasado constitui-se em mais um recurso expressivo à disposição do cravista. Normalmente, o baixo é tocado no tempo enquanto as notas superiores são ligeiramente atrasadas, mas o contrário também pode ocorrer; em ambos os casos, o essencial é não deixar a pulsação prejudicada (a menos que essa seja a intenção do intérprete). Como normalmente não há indicações na partitura, quando este tipo de toque poderia ser aplicado ao repertório? Em geral, o toque defasado pode ser empregado livremente, mas com uma observação: se o intérprete busca um resultado expressivo, de nada adiantará aplicar um mesmo tipo de toque exaustivamente por toda a peça, sob pena de tornar a execução maçante ao invés de surpreender o ouvinte. Assim, mais que uma análise prévia das características do repertório, acredita-se que seja necessário ao intérprete ponderar acerca da utilização deste recurso com relação à sonoridade que se obtém durante a execução (isto se aplica, também, a todos os demais parâmetros expressivos). Neste sentido, devem ainda ser consideradas as características acústicas do ambiente em que ocorre a execução: conforme a resposta do local em termos de reverberação, será necessário utilizar um toque mais ligado (ambientes com pouca reverberação, mais “secos”), ou mais destacado (ambientes com muita reverberação, com “eco”), ponderando-se também com relação aos momentos em que será utilizado o toque defasado.

Por fim, retornando à possibilidade dos dedos virem do alto e, conseqüentemente, obter-se um som mais batido, embora tal procedimento não seja corriqueiro, certamente

poderá ser utilizado em determinados momentos em que o intérprete esteja buscando um resultado sonoro diferente do usual. Como visto, o toque do alto não é recomendado na literatura, mas não quer dizer que sua utilização seja proibida. Como explica Menezes (2003, p.180) “quanto menor o ruído do ataque (...) maior será a duração até que o som se estabeleça em regime de sustentação”. Ora, se o cravista desejar um efeito contrário a este, em algumas situações poderá valer-se do toque do alto para produzir uma onda sonora diferente da usual em termos timbrísticos, com decaimento mais evidenciado e ruído inicial. No repertório tradicional estes efeitos normalmente não costumam ser empregados; entretanto, mais que um procedimento a ser evitado, prefere-se aqui considerar que este tipo de toque também se constitui num recurso expressivo à disposição do cravista.

Nicoló Pasquali (1718-1757), em seu Tratado sobre dedilhados<sup>76</sup>, apresenta uma proposta de classificação contendo cinco tipos de toque, os quais “cuidadosamente aplicados, podem grandemente contribuir para as diferentes expressões tão necessárias em muitas *performances*”. Os tipos de toque elencados pelo autor são:

- a) *Legato*: ligado ou igual; toque geralmente empregado para todos os tipos de passagem, deixando cada nota vibrar normalmente por toda sua duração.
- b) *Staccato*: distinto ou pontuado; quando os dedos deixam a tecla antes do tempo de duração completo das notas, contrastando com o *legato*.
- c) *Sdruciolato*: escorregado; somente usado em escalas de notas naturais (não alteradas), pressionando as notas vizinhas antes de soltar as antecedentes (semelhante ao *superlegato*).
- d) *Staccatissimo*: muito distinto ou pontuado; como se fosse o *staccato*, numa sequência, tocando todas as notas com a ponta de um mesmo dedo; para o autor, constitui-se numa caricatura do *staccato*, e contrasta com o *sdruciolato*.

---

<sup>76</sup> PASQUALI, N. *The Art of Fingering the Harpsichord*. Edinburg: R. Bremmer, 1750, p.26-27.

- e) *Tremolato*: quando se toca a mesma tecla sucessivamente com três dedos diferentes, como por exemplo com o terceiro, segundo e primeiro dedos, rapidamente.

A título de ilustração, a seguir são apresentados alguns resultados obtidos a partir de medições acústicas referentes ao emprego de dois tipos distintos de toque (do alto e junto às teclas, primeiramente para uma nota isolada e depois um acorde). Mais do que uma tentativa de comprovar qualquer ponto de vista em particular, as medidas servem para ilustrar o tópico em questão e evidenciar a complexidade de uma abordagem acústica de tais parâmetros.

Primeiramente, deve-se considerar que o toque foi realizado pessoalmente, no momento das medições, ainda que seja extremamente difícil controlar com exatidão (padronizar) a quantidade de pressão exercida sobre as teclas: isto só seria possível se, ao invés de um cravista tocando, fosse utilizado um mecanismo previamente calibrado. Entretanto, ao optar pelo toque humano, acredita-se aqui que há maior proximidade com o que ocorre na realidade: no dia a dia não temos máquinas tocando, e sim pessoas. As imprecisões no toque são parte constituinte de qualquer execução.

Em segundo lugar, deve-se ter em mente que o instrumento utilizado influencia as medidas; isto significa que diferentes instrumentos podem não produzir os mesmos resultados, uma vez que cada cravo é construído artesanalmente e possui características próprias. Acrescente-se, ainda, a diversidade de modelos existentes (cravos franceses, italianos e assim por diante), nos quais a forma de construção difere de um para outro, resultando em timbres completamente distintos.

Além disso, há também que ser considerado o erro intrínseco das medições (desvio normal do aparelho utilizado, fornecido pelo fabricante). Após estas considerações, ressalta-se que a apresentação dos resultados obtidos mostra-se útil para exemplificar numericamente as questões abordadas anteriormente e, inclusive, pode servir como ponto de partida para novas investigações.

Para a realização das medidas foi utilizado um decibelímetro medidor de pressão sonora da marca Instrutherm (precisão de 1,5 dB para temperatura ambiente entre 18°C e 30°C) e um cravo modelo Ruckers de um manual (utilizando 1x8<sup>7</sup>), construído por William Takahashi (ano 2008). O cravo foi afinado no diapasão La 415 Hz, utilizando-se o temperamento igual (note-se que para as medidas em questão não há ênfase em intervalos e, por isso, a escolha do temperamento é indiferente). As medidas foram realizadas nos dias 21 e 22 de julho de 2011, entre 21h00 e 00h00 (horário em que o ruído de fundo pode ser considerado mínimo no local, conforme medidas realizadas previamente). O ruído de fundo médio para o momento das medições, obtido a partir de 10 medidas, foi de 39,42 dB. Este valor situa-se entre aqueles normalmente medidos em estúdios de gravação (aproximadamente 30 dB) e ambientes silenciosos (como salas de bibliotecas, onde o ruído é de aproximadamente 40 dB)<sup>77</sup>; portanto, o ruído ambiente na realização das medidas pode ser considerado adequado. As tabelas com os valores obtidos em cada etapa encontram-se no Anexo 1.

Como se trata de um estudo exemplificativo apenas, não se utilizou a extensão do teclado como um todo; foram selecionadas apenas duas notas em regiões diferentes (distantes uma oitava), priorizando-se a parte central do instrumento. O decibelímetro foi posicionado à direita da estante de partituras, próximo ao final do teclado.

Utilizou-se apenas um conjunto de cordas (1x8<sup>7</sup>) para haver maior precisão com relação ao momento de ataque (pinçamento da corda), essencial para a correta leitura dos valores no decibelímetro. Os resultados obtidos foram:

- 1) UMA NOTA COM TOQUE JUNTO À TECLA ( $\bar{t}_j$ ) - (média de 10 medidas):

La 415 Hz: 68,35 dB	La 8 <sup>a</sup> abaixo: 69,63 dB
---------------------	------------------------------------

- 2) UMA NOTA COM TOQUE DO ALTO ( $\bar{t}_a$ ) - (média de 10 medidas):

---

<sup>77</sup> Valores disponíveis em [http://www.fonologia.org/acustica\\_osom\\_3.php](http://www.fonologia.org/acustica_osom_3.php) ; acesso em 02/07/2013.

La 415 Hz: 70,20 dB

La 8ª abaixo: 70,55 dB

- 3) DIFERENTES TOQUES PARA ACORDE LA-DÓ-MI CENTRAL (média de 10 medidas):

Toque simultâneo do alto ( $\bar{a}\bar{c}\bar{a}$ ): 77,05 dB

Toque simultâneo junto às teclas ( $\bar{a}\bar{c}\bar{j}$ ): 75,16 dB

Toque arpejado junto às teclas ( $\bar{a}\bar{r}\bar{p}\bar{j}$ ): 74,8 dB

Com relação aos itens 1 e 2, considerando a diferença de intensidade sonora decorrente dos tipos de toque empregados para uma nota isolada – do alto ( $t_a$ ) e junto à tecla ( $t_j$ ), temos:

Para a nota LA 415 Hz:  $\bar{t}_a - \bar{t}_j = (70,20 - 68,35) = 1,85$  dB

Considerando a precisão do aparelho fornecida pelo fabricante (1,5 dB), a diferença de intensidade obtida encontra-se pouco acima deste valor, indicando a possibilidade de que o toque do alto resulte num som mais intenso (ainda que possa ser considerado batido ou menos agradável).

Para a nota LA 8ª abaixo:  $\bar{t}_a - \bar{t}_j = (70,55 - 69,63) = 0,92$  dB

Neste segundo caso, a diferença entre os toques do alto e junto à tecla ficou dentro da margem de erro do aparelho e, portanto, para o número de repetições realizadas nada se pode concluir. Entretanto, observa-se que na região mais grave aparentemente o som batido não chega a interferir na intensidade da nota como ocorreu na oitava acima.

Partindo dos resultados obtidos no item 3 para o acorde LA-DÓ-MI (toque simultâneo do alto  $\bar{a}\bar{c}\bar{a} = 77,05$  dB; toque simultâneo junto às teclas  $\bar{a}\bar{c}\bar{j} = 75,16$  dB; e

arpejado junto às teclas  $\overline{ar\bar{p}j} = 74,8$  dB) pode-se calcular as diferenças de intensidade resultantes:

a) Simultâneo do alto x simultâneo junto às teclas: $\overline{a\bar{c}a} - \overline{a\bar{c}j} = (77,05 - 75,16) = 1,89$ dB
b) Simultâneo do alto x arpejado: $\overline{a\bar{c}a} - \overline{ar\bar{p}} = (77,05 - 74,8) = 2,25$ dB
c) Simultâneo junto às teclas x arpejado: $\overline{a\bar{c}j} - \overline{ar\bar{p}} = (75,16 - 74,8) = 0,36$ dB

Com base nestes resultados, observa-se que há uma diferença de intensidade sonora mais acentuada quando são comparados o toque do alto e o arpejado. Neste caso, os tipos de toque empregados mostraram-se mais contrastantes que os demais, levando à conclusão que, de fato, arpejar um acorde faz com que os ataques sejam amenizados e a sonoridade resultante seja mais suave. Cabe aqui uma observação: para a realização das medições com o arpejo, buscou-se executá-lo de maneira rápida, sendo as três notas tocadas num intervalo inferior a um segundo (mais precisamente, com o auxílio de um cronômetro procurou-se arpejar sempre entre 70 e 80 centésimos de segundo). Isto porque, devido ao tempo de decaimento de cada nota arpejada, quanto mais rápido o término da última para a realização da leitura no aparelho, menos tempo de decaimento (e perda sonora) se passa. Certamente diferentes velocidades empregadas produzirão resultados distintos; entretanto, como o objetivo aqui é apenas ilustrar as possíveis diferenças entre toque simultâneo e arpejado, o procedimento mostrou-se adequado.

Com relação à diferença de intensidade obtida entre o toque do alto e junto às teclas, o resultado mostrou-se pouco acima da precisão do aparelho, mas ainda assim perceptível. Por fim, na comparação entre o acorde tocado junto às teclas e o arpejado, a diferença de intensidade mostrou-se muito abaixo da precisão das medidas, impossibilitando qualquer conclusão para o número de repetições realizado.

Embora os valores obtidos correspondam a diferenças muito sutis de intensidade, ainda assim pode se constatar, a partir destes exemplos, que fisicamente ocorrem variações

na amplitude da onda sonora confirmando as indicações teóricas que costumeiramente são aplicadas na prática cravística. Ou seja, há uma razão física mensurável para as indicações encontradas em Tratados e Manuais de execução.

Como já foi dito, as medidas foram realizadas com o intuito de ilustrar numericamente alguns tópicos vistos teoricamente. Outras variáveis (como o timbre, que pode ser analisado a partir de ferramentas matemáticas capazes de determinar os harmônicos presentes no espectro sonoro) também devem ser levadas em consideração quando se trata de um estudo acústico completo sobre a sonoridade do instrumento. Entretanto, para os fins aqui propostos, o procedimento adotado mostrou-se eficiente e possibilitou uma visualização relativamente simples da influência do toque no resultado sonoro cravístico em termos de diferenças de intensidade.

Ressalta-se, ainda, que os valores obtidos encontram-se acima do limiar mínimo exigido para que dois sons sejam percebidos como dinamicamente distintos, conforme explica Menezes (2004, p.168):

(...) sob o ponto de vista da percepção consciente das variações dinâmicas, uma variação mínima necessária em intensidade para que um som ocasione uma mudança detectável na sensação de volume sonoro situa-se, de modo mais ou menos constante, entre apenas 0,2 e 0,4 dB, o que se demonstra como uma alteração bastante sutil.

Entretanto, o autor também aponta que em certos casos uma mudança de 3 dB é eficaz para a percepção de alterações dinâmicas, o que deixa a questão, de certa forma, em aberto. Apesar de ser possível a detecção pelo ouvido de diferenças de apenas 0,2 dB em intensidade, diversos aspectos estão envolvidos no processo perceptivo, entre eles fatores psicoacústicos relacionados a características fisiológicas daquele que percebe o som, bem como o contexto e o ambiente em que se dá a escuta: por exemplo, se grandes contrastes de dinâmica são ouvidos previamente, a sensibilidade para pequenos contrastes será menor quando estes forem ouvidos imediatamente após os primeiros. Desta forma, embora não se possa afirmar que as diferenças em intensidade obtidas nas medidas realizadas assegurem

que dois ouvintes as perceberão da mesma forma, é certo que, ao menos enquanto fenômeno físico, tais alterações acontecem.

### **3.2 Articulação e fraseado**

Segundo o Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa, em sentido geral o verbo articular é definido como o ato de unir por meio de uma ou mais articulações, ligar ou vincular. Na Gramática, corresponde à modificação das vozes por meio de articulações e consoantes ou, ainda, ao ato de pronunciar sílabas e palavras clara e distintamente. Na área musical, o verbo equivale a executar com clareza e nitidez<sup>78</sup>.

Com base nestas definições, pode-se dizer que a articulação presta-se a trazer para a execução musical uma característica do discurso: a clareza na pronúncia. Mas, em termos musicais, o que seria uma execução clara e bem pronunciada?

Fazendo-se uma analogia com a linguagem falada, da mesma forma como as sílabas e palavras se unem para formar as frases e sentenças, as notas e motivos musicais também se unem para formar as frases, períodos e seções de uma peça. Entretanto, para que as ideias sejam transmitidas, na declamação do texto musical o cravista precisa manipular os parâmetros disponíveis, entre eles a articulação. O papel da articulação está relacionado à acentuação das notas equivalentes às sílabas tônicas na linguagem e, ainda, à pontuação do texto por meio de pequenos silêncios (respirações), fazendo com que as ideias musicais sejam bem pronunciadas. Assim, a clareza e boa pronúncia em música dependem da articulação em primeiro lugar.

---

<sup>78</sup> Articular. Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa (online). Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=articular>> Acesso em 02/07/2013.

Com relação ao fraseado, pode-se dizer que está relacionado à forma de construção e conexão das frases musicais na execução, proporcionando sentido à estrutura das seções e da peça como um todo. Portanto, refere-se à maneira como o intérprete faz a conexão entre as ideias musicais mais amplas (frases, períodos) manipulando, entre outros fatores, o silêncio.

Assim, atuando em diferentes níveis da estrutura musical, a articulação e o fraseado têm finalidades semelhantes: proporcionar clareza à execução e auxiliar o intérprete na transmissão do conteúdo expressivo (ideias e/ou emoções), de forma análoga à declamação na linguagem falada.

Devido às limitações características do cravo em termos de variação de intensidade sonora, a articulação ocupa papel fundamental como parâmetro expressivo, pois auxilia o intérprete a criar acentos em algumas notas, proporcionando contrastes entre elas. Como visto no capítulo anterior, todos os autores apontam-na como essencial à execução cravística. Nas palavras de Antoine G. Dechaume (1986, p.9) “Fazer falar os sons onde a intensidade é fixa, tal é o papel, tal deveria ser a meta do cravista”. Embora a intensidade possa ser sutilmente manipulada, não sendo fixa como afirma o autor, é fato que a articulação ocupa papel central em termos expressivos no instrumento.

Dechaume (1986, p.9) esclarece que a linguagem cravística é baseada essencialmente na duração dos sons. Realmente, atentando para a maneira como o intérprete manipula os silêncios na articulação, nada mais ocorre que um controle da duração das notas. Quando uma nota é articulada, na verdade o cravista está subtraindo parte da duração da nota anterior e substituindo-a por silêncio; com isso, o momento de ataque à nota que se pretende acentuar terá maior destaque e clareza, daí a percepção de um acento.

Como destaca Clara Albuquerque (2008, p.56)

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.

E referindo-se à maneira de manipular ou controlar a articulação, a autora acrescenta:

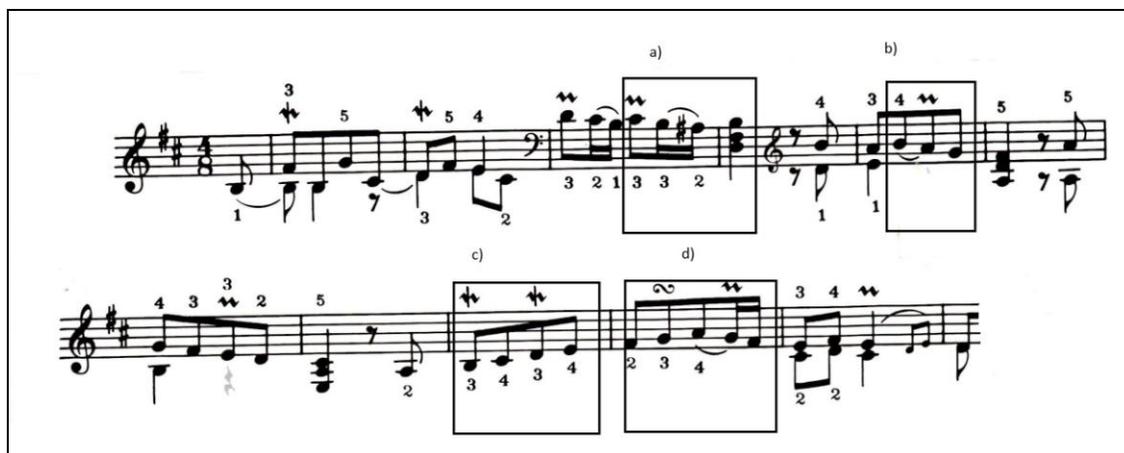
O alicerce para a construção de uma boa articulação consiste na experimentação e posterior controle da sensação tátil provocada pelo pressionamento e resvalo de apenas uma tecla e o consequente resultado sonoro desta ação. Tal processo baseia-se nas características físicas da produção do som no cravo, especificamente do seu início e fim. O início é o momento do ataque, do pinçamento. O fim representa seu decaimento, que pode ser natural, mantendo-se o dedo pressionado até que o som diminua de volume e cesse, ou interrompido pela retirada de pressão da tecla e o consequente contato do abafador com a corda (ALBUQUERQUE, 2008, p.56).

Na verdade, os tipos de toque analisados anteriormente também estão relacionados a diferentes formas de conectar os sons sucessivamente. Entretanto, quando se faz referência ao toque, em geral enfatiza-se a maneira como mãos e dedos atuam sobre a tecla para produzir o som, enquanto que ao tratar a articulação, são priorizadas as conexões entre as notas e a obtenção de acentos ou não. De qualquer forma, é essencial lembrar que os dois parâmetros estão relacionados e, embora possam ser abordados em separado, influenciam-se mutuamente.

Além da interferência recíproca destes parâmetros, há que se considerar também a influência dos dedilhados na articulação. O dedilhado constitui-se num recurso técnico

intimamente relacionado aos parâmetros expressivos em análise, sendo fundamental na execução ao cravo. Sua abordagem na literatura examinada – sobretudo em C. P. E. Bach – é normalmente abrangente e detalhada. Por exemplo, para produzir um efeito de articulação de duas a duas notas – ou seja, acento na primeira nota de cada par – podem ser empregados diversos tipos de dedilhados; entretanto, como sugere Kosovske<sup>79</sup>, nestes casos melhor seria a aplicação dos chamados dedilhados antigos. Pelo fato de utilizarem somente um par de dedos que se desloca ascendente ou descendente pelo teclado – e levando em conta que o dedo empregado na primeira nota do par é considerado o mais forte – estes sistemas de dedilhado automaticamente produzem a articulação esperada, acentuando sempre a primeira nota do grupo. Note-se, ainda, que o emprego destes dedilhados é facilitado quando se utiliza o movimento de escorregar o dedo para soltar a segunda tecla do par. Empregando este movimento, a mão pode se deslocar sem torções pelo teclado, proporcionando mais agilidade e menos esforço.

A figura abaixo ilustra a sugestão de dedilhados de F. Couperin para a mão direita na peça *L'Ausoniène* (*VIII Ordre*, nº2, c. 1-12):



**Figura 3.1:** F. Couperin - *L'Ausoniène* (mão direita), c.1-12 (Fonte: Couperin, F. *L'Art de toucher Le Clavecin*, ed. Margery Halford, p.78).

<sup>79</sup> Conforme analisado na seção 2.5

Sugestão em a): no terceiro compasso observa-se que o autor determina que os trilos sejam executados com 4-3, permitindo que o restante da linha melódica possa ser concluído sem passagens de polegar; entretanto, após finalizar o trilo na nota Dó com os dedos 4-3, o autor indica que a nota seguinte (Ré) seja tocada repetindo-se o dedo 3. Aqui claramente a indicação tem dois objetivos: primeiramente, permitir que a linha se conclua evitando empregar o polegar na nota alterada (La#); em segundo lugar, possibilitar uma articulação clara antes da nota Si, fazendo com que seja mais acentuada que o La# seguinte (que está ligado).

Sugestão em b): na sequência Si - La com trilo ligado - Sol, o autor apenas indica que seja iniciada com o 4º dedo; como o trilo na nota La vem ligado à anterior, espera-se que não haja articulação, utilizando-se então uma sequência natural de dedilhado (4-3-2).

Sugestão em c): neste pequeno trecho ascendente por graus conjuntos, claramente o autor sugere um dedilhado que propicia a articulação de duas a duas notas (3-4, 3-4); além disso, para acentuar a primeira nota de cada par, utiliza um ornamento (mordente).

Sugestão em d): analogamente à sugestão b), Couperin indica o 4º dedo e, para as notas subsequentes (no caso com um trilo ligado) deixa de anotar o dedilhado; naturalmente se aplica o terceiro dedo para a nota Sol (com trilo ligado à anterior), evitando-se qualquer tipo de articulação.

O dedilhado também ocupa papel relevante nas decisões acerca do fraseado, visto que auxilia não somente a execução de pequenos elementos melódicos (motivos), mas também poderá facilitar a conexão das ideias mais amplas (frases e períodos). Facilitando o movimento dos dedos e das mãos pelo teclado, certamente o dedilhado auxilia o intérprete a transmitir o conteúdo idealizado em termos de expressão.

M. D. Joseph Engramelle (apud DECHAUME, 1986, p.109) faz uma comparação entre a pronúncia das sílabas e a articulação em música, dizendo que para se produzir o efeito das consoantes no discurso falado, o som das vogais fica suspenso; o fechamento dos lábios e o contato da língua com o palato e os dentes faz com que haja interceptações no som das vogais, produzindo silêncios. Para ele, estes pequenos intervalos de silêncio

equivalem às articulações no discurso musical. O autor ainda aponta que os silêncios terão formas variadas na execução musical (ENGRAMELLE apud DECHAUME, 1986, p.110). De fato, conforme o caráter da peça, o andamento e o afeto que se deseja transmitir, o intérprete deverá ponderar acerca do tipo de articulação adequada, aumentando ou diminuindo os intervalos de silêncio onde pretende articular. E, da mesma forma como ocorre no emprego dos diversos tipos de toque, a acústica do ambiente também deve ser analisada quanto ao dimensionamento dos silêncios da articulação (articulação mais demorada em ambientes com eco, articulação mais breve em ambientes que absorvem o som).

Quanto à capacidade do ouvido humano distinguir pequenos intervalos de silêncio na escuta musical, Menezes (2003, p.182) comenta que se dois sons de mesma altura são tocados com um pequeno silêncio entre eles da ordem de 50 milissegundos, ainda assim o ouvido será capaz de detectar a separação. Para respirações inferiores a estas, o ouvido captará os dois sons como se fossem simultâneos. Entretanto, para duas notas de alturas diferentes o limiar temporal de discriminação do silêncio é ainda menor, de cerca de 10 milissegundos. Assim, pode-se concluir que mesmo efetuando-se articulações mínimas, tal procedimento será suficiente para ser percebido auditivamente. Portanto, ao intérprete cabe decidir não somente em que momento articular, mas também de que forma será feita a articulação (mais prolongada ou rapidamente, conforme o caráter da peça, a acústica do ambiente, etc.).

Donald Hall (2002, p.119) destaca que, tanto no cravo como no órgão, os acentos oriundos da articulação têm fundamento acústico. O autor afirma que, além da percepção dos silêncios entre as notas, a duração das mesmas interfere na percepção de seu volume sonoro. Explica que, se a duração de uma nota é muito breve (em relação à produção e estabilização do som), não haverá tempo suficiente para que o ouvido perceba todas as suas componentes completamente; por outro lado, se a duração é mais prolongada, o ouvido conseguirá captar todos os elementos constituintes da onda sonora e o cérebro decodificará as informações como se o som fosse mais intenso que no primeiro caso. Desta forma, explicam-se as diversas citações a esse respeito encontradas em Tratados e Manuais de execução: fisicamente, duração das notas e intensidade percebida estão relacionadas.

No contexto de sala de aula, sugere-se que tanto os tipos de toque como a articulação sejam abordados conjuntamente pelo professor (e, inevitavelmente, o dedilhado). Em algumas ocasiões, por questões didáticas, poderão ser aplicados exercícios destinados à prática deste ou daquele parâmetro separadamente, mas na preparação do repertório a abordagem simultânea de toque, dedilhado e articulação certamente será mais facilmente compreendida, uma vez que as decisões acerca de um deles refletem nos demais.

A seguir, são apresentados alguns resultados obtidos nas medições realizadas e que se referem aos parâmetros toque e articulação de notas considerados simultaneamente. Tendo em vista as limitações inerentes aos equipamentos e procedimentos adotados, optou-se pela análise apenas de dois tipos de toque medidos na seção anterior (do alto e junto à tecla), aliados à possibilidade da nota subsequente ser ligada ou articulada.

Mais uma vez, destaca-se que as medidas tiveram por objetivo chegar a resultados numéricos que possam ilustrar os tópicos estudados teoricamente. Os dados foram coletados na mesma ocasião que os anteriormente analisados, utilizando os mesmos equipamentos. As tabelas com os valores obtidos em cada etapa encontram-se no Anexo 1.

Quanto ao procedimento adotado, nas medições sobre toque-articulação foram tocadas duas notas vizinhas na região central do teclado (DÓ-RÉ), sempre com o mesmo dedilhado da mão direita (3-4), aplicando-se em cada etapa o toque do alto e posteriormente junto à tecla para a primeira nota (DÓ), articulando-se ou não a segunda (RÉ). A leitura no decibelímetro deu-se imediatamente após o pinçamento das cordas para cada uma das notas (de forma que o decaimento sonoro fosse o menor possível). Ainda assim, foram realizadas 10 medidas para cada caso, cujos valores médios são apresentados a seguir.

- 1) TOQUE E ARTICULAÇÃO PARA DUAS NOTAS CONSECUTIVAS: DÓ-RÉ – (média de 10 medidas):

DÓ (toque do alto) e RÉ (ligado, sem articular): Dó = 70,61 dB; Ré = 68,66 dB.
---

DÓ (toque do alto) e RÉ (articulado): Dó = 71,78 dB; Ré = 70,75 dB.
DÓ (toque junto à tecla) e RÉ (ligado, sem articular): Dó = 70,25 dB; Ré = 69,25 dB.
DÓ (toque junto à tecla) e RÉ (articulado): Dó = 69,33 dB; Ré = 71,28 dB.

Partindo dos resultados obtidos para a intensidade média de cada uma das notas (DÓ e RÉ) nas situações estudadas, e utilizando as siglas (a) = do alto; (lig) = ligada; (art) = articulada; (j) = junto à tecla, temos os seguintes valores para as diferenças de intensidade obtidas:

a) DÓ (a) – RÉ (lig) = (70,61 – 68,66) = 1,95 dB [valor acima da margem de erro]
b) DÓ (a) – RÉ (art) = (71,78 – 70,75) = 1,03 dB [valor dentro da margem de erro]
c) DÓ (j) – RÉ (lig) = (70,25 – 69,25) = 1,00 dB [valor dentro da margem de erro]
d) DÓ (j) – RÉ (art) = (71,28 – 69,33) = 1,95 dB [valor acima da margem de erro]

No que se refere às combinações de toque-articulação examinadas, fica claro que há maior diferença entre as intensidades sonoras em dois casos (a e d): quando a primeira nota é tocada do alto e a segunda é ligada (não articulada), e quando a primeira nota é tocada normalmente (junto à tecla) e a segunda é articulada.

Note-se que no primeiro caso, sendo a nota DÓ atacada do alto e o RÉ ligado, a intensidade desta última fica suavizada: o acento está na primeira nota. No segundo caso, em que o DÓ é tocado normalmente (junto à tecla) e articula-se o RÉ, esta última nota fica acentuada, proporcionando a diferença de intensidade detectada nas medidas. Partindo-se

destes resultados, conclui-se que os mesmos confirmam as indicações dos Tratados e Manuais analisados no capítulo anterior, sobretudo no que se refere à articulação: num par de notas, quando a segunda não é articulada, ela não tem destaque algum com relação à antecedente; caso contrário, quando é articulada, ela será realçada (acentuada) se comparada à antecedente. Em ambos os casos foi possível detectar uma diferença de intensidade entre as duas notas, ainda que sutil.

Comparando os casos b e d, em que a segunda nota é articulada enquanto a primeira é atacada do alto e posteriormente tocada junto à tecla, tem-se uma confirmação do que normalmente adota-se na prática cravística: vir com a mão do alto não é tão eficiente em termos de dinâmica (além de proporcionar ruídos). Pelos resultados obtidos, a diferença de intensidade entre as notas mostrou-se mais presente quando a primeira foi tocada junto à tecla (1,95 dB junto à tecla contra 1,03 dB para o toque do alto). Embora os resultados estejam muito próximos da margem de erro do aparelho, ainda assim é possível afirmar que, no cravo, é mais eficiente sentir o momento em que o plectro pinça a corda do que utilizar um toque pesado, vindo do alto.

Ressalta-se ainda que, no caso da primeira nota ser tocada junto à tecla e a segunda ligada (sem articular), a diferença de intensidade entre elas mostrou-se muito pequena e dentro da margem de erro (1,00 dB). Aqui, lembra-se novamente das indicações normalmente encontradas na literatura: quando uma nota não é articulada, ela não será acentuada (e, com isso, sua intensidade ficará próxima à da nota antecedente). Portanto, embora os valores tratados aqui estejam numa ordem de grandeza pequena, ainda assim possibilitaram ilustrar os tópicos vistos teoricamente.

Conclui-se então que a articulação se mostra como um recurso essencial ao cravista, não somente por sua relação com a pronúncia, o fraseado e a declamação do texto musical, mas também pela influência direta na dinâmica do instrumento. Ao contrário do que propõe Schott – ao afirmar que no cravo há apenas uma “ilusão” de dinâmica – os resultados obtidos demonstram que há interferência direta destes parâmetros (toque e articulação) na intensidade sonora, embora em níveis reduzidos. Quando associada aos diferentes tipos de

toque, a articulação é capaz de proporcionar contrastes que, embora sutis, adicionam variedade e colorido à execução cravística.

### 3.3 Dinâmica

A dinâmica, em termos musicais, normalmente se refere à possibilidade do intérprete produzir diferentes gradações de intensidade sonora na execução. A intensidade sonora, por sua vez, se refere à quantidade de energia contida no movimento vibratório que é percebida pelo ouvido, estando relacionada à amplitude da onda sonora. Assim, um som mais intenso terá uma amplitude de onda maior que um som mais brando.

Normalmente os sons musicais são caracterizados por quatro propriedades físicas essenciais: altura, duração, intensidade e timbre. A altura refere-se à frequência de vibração da onda, ou seja, ao número de oscilações em determinado intervalo de tempo; musicalmente, pela altura determina-se se um som é mais grave ou agudo. A duração está relacionada ao tempo de vibração do som ou ao intervalo entre sua produção (ataque) e o final de seu decaimento. A intensidade, como visto, refere-se à amplitude da onda sonora e, musicalmente, costuma-se utilizar símbolos para descrever suas diferentes gradações como *pp* (pianíssimo), *p* (piano), *f* (forte) e assim por diante. Por fim, o timbre refere-se à propriedade que nos permite identificar os diferentes tipos de sons; relaciona-se principalmente ao formato da onda sonora e à distribuição dos harmônicos<sup>80</sup> nela contidos.

Em termos de dinâmica, sabe-se que a intensidade sonora é influenciada não somente pela amplitude, mas também pela frequência da onda; ou seja, da mesma forma que os parâmetros expressivos em estudo, as propriedades físicas do som também estão inter-relacionadas. Como aponta Menezes (2003, p.133), a intensidade de um som depende

---

<sup>80</sup> Harmônicos: as ondas sonoras produzidas pelos instrumentos musicais são denominadas complexas e se constituem de um somatório de ondas parciais (os chamados harmônicos). O primeiro harmônico (fundamental) é o de maior amplitude e corresponde à frequência nominal da nota percebida pelo ouvido. Os demais harmônicos presentes correspondem aos múltiplos inteiros da fundamental e dificilmente são captados, pois possuem amplitude muito reduzida em relação ao primeiro; entretanto, são essenciais para a caracterização dos diferentes timbres.

tanto de sua amplitude como de sua frequência e, além disso, até mesmo o timbre pode influir na forma como se dá a percepção das intensidades. O autor também lembra que, havendo sons concomitantes ou imediatamente anteriores, nossa avaliação com relação à dinâmica poderá ser alterada. Desta forma, embora se constitua numa propriedade física do som – e, com isso, tenha caráter objetivo – a intensidade possui também caráter subjetivo, considerando que sua percepção e avaliação dependem de fatores associados ao contexto e ao ouvinte. Assim, as avaliações em termos de dinâmica musical também conterão algo de subjetivo.

Mathias Thiemel (1980, p.820) define dinâmica como sendo a “intensidade do volume segundo o qual cada nota ou som é expresso”. O autor lembra que, de certo modo, a dinâmica esteve presente na execução da música ocidental desde a Grécia antiga, variando suas formas de abordagem ao longo do tempo. No século XVII, por exemplo, a dinâmica passou a ser associada à teoria dos afetos: neste sentido, Michel Praetorius descreve que *piano* e *forte* devem ser utilizados para expressar afetos e mover os sentimentos; Marin Mersenne, por sua vez, distingue oito graus de força para expressar os diferentes graus das paixões. Esta abordagem ligada à expressão dos afetos transcorre todo o período Barroco, passando pelo final do século XVIII e assumindo papel semelhante no Romantismo. Na música contemporânea, entretanto, a dinâmica passa a ter um caráter estrutural, como afirma Thiemel (1980, p.821), sendo trabalhada inclusive na forma serial.

No cravo, como visto anteriormente, a produção do som está intimamente ligada ao tipo de toque empregado e à articulação. Estes dois parâmetros em conjunto são os responsáveis tanto pela clareza na pronúncia como também pela produção de acentos e pequenas alterações na intensidade do som produzido. Assim, as discussões sobre a dinâmica para este instrumento não podem ser reduzidas à produção de sons mais fortes ou fracos apenas, devendo-se adotar uma abordagem diversa. Ao invés de afirmar, como o faz Schott, que no cravo há uma “ilusão de dinâmica”, prefere-se aqui dizer que o cravo possui sim uma dinâmica própria já que, como visto anteriormente, é possível obter diferenças de intensidade (ainda que sutis) a partir de diferentes toques empregados. Sugere-se, então, que a dinâmica no cravo seja entendida como a possibilidade do instrumento apresentar leves oscilações de intensidade combinadas com acentuações de notas (estas produzidas a

partir dos silêncios de articulação). Embora seja necessário conciliar dois aspectos numa mesma definição, ainda assim prefere-se aqui esta solução àquela em que simplesmente se afirma que o cravo não possui dinâmica ou, ainda, em que se diz haver uma “ilusão de dinâmica”. No caso de uma ilusão, o fenômeno em si não ocorre, é apenas imaginado; havendo fenômeno constatável não se trata de ilusão, mas sim de fato ou realidade. E, como foi visto – mesmo utilizando-se procedimentos relativamente simples – as medidas realizadas neste trabalho apontam diferenças de intensidade conforme o toque e a articulação empregados, ainda que em escala reduzida. Portanto, não se trata de ilusão, mas de um fenômeno físico passível de mensuração e percepção auditiva.

Neste sentido, Penttinen (2006, p.115) destaca:

É de conhecimento geral que o piano foi desenvolvido como um instrumento de teclas capaz de produzir amplo espectro de dinâmicas e elevado nível de irradiação sonora quando comparado ao cravo. E, ainda, que o cravo é um instrumento de cordas pinçadas com um mecanismo muito controlado para excitar as cordas. Por estas razões, é frequente a falsa compreensão de que o cravo não exhibe qualquer variação dinâmica. Ao contrário, a análise de sinal e testes de escuta realizados neste estudo mostram que pequenas mas audíveis diferenças nos níveis de dinâmica existem (...) A energia dada pelo executante não é somente distribuída ao mecanismo que pinça as cordas mas também se estende da tecla ao corpo do instrumento. Isto fica evidente pelo aumento do nível dos modos de irradiação do corpo (do instrumento)<sup>81</sup>.

Para este autor, existem duas correntes opostas quanto à possibilidade de dinâmica no cravo: de um lado, há aqueles que argumentam que a energia transmitida ao plectro não permite manipulações, fazendo com que o volume sonoro produzido seja sempre idêntico; por outro lado, há pesquisadores que afirmam ser possível a obtenção de diferentes graus de

---

<sup>81</sup> No original: *It is common knowledge that the piano was developed to produce a keyboard instrument with a larger dynamic range and higher sound radiation level than the harpsichord possesses. Also, the harpsichord is a plucked string instrument with a very controlled mechanism to excite the string. For these reasons it is often falsely understood that the harpsichord does not exhibit any dynamic variation. On the contrary, the signal analysis and the listening test made in the this study show that minor but audible differences in the dynamic levels exist. The signal analysis portrays that stronger playing forces produce higher levels in harmonics. The energy given by the player is not only distributed to the plucking mechanism but also carried on from the key to the body. This is evident from the increased level of body mode radiation.*

intensidade no cravo segundo o toque empregado, além das diferentes sonoridades produzidas. Neste segundo grupo, Penttinen destaca alguns autores cujos experimentos realizados confirmam a influência do toque (controle da ação do plectro) na sonoridade obtida, tanto em termos de timbre (brilho) como em intensidade (PENTTINEN, 2006, p.115).

Em sua pesquisa, Penttinen realizou gravações numa câmara anecóica utilizando um cravo com apenas um registro acionado (1x8') e um microfone posicionado a um metro acima do tampo harmônico. Os dados foram obtidos alternando-se diferentes maneiras de pressionar as teclas, tomando como referência o que se aplica ao piano: um toque com pressão equivalente a pianíssimo (*pp*), o segundo equivalente a meio-forte (*mf*) e o terceiro fortíssimo (*ff*). O autor não menciona se a mão foi posicionada junto às teclas ou se em alguns destes toques veio do alto. A sequência de toques foi aplicada para todas as notas DO da extensão do teclado. Os resultados demonstraram variações nas amplitudes dos parciais harmônicos (principalmente entre o primeiro e terceiro harmônicos) em cada caso, o que influencia tanto o timbre como a intensidade dos sons obtidos. Por exemplo, para o DO central do teclado, a comparação entre os toques fortíssimo e pianíssimo resultou, para o primeiro e segundo harmônicos, numa diferença de 5dB e 3dB respectivamente (PENTTINEN, 2006, p.116). Como visto anteriormente, estes valores encontram-se acima do mínimo necessário para que sejam detectados pelo ouvido.

Penttinen (2006, p.117) também apresenta resultados para o comportamento da caixa de ressonância do instrumento frente à aplicação dos diferentes toques empregados, demonstrando que o efeito não somente se transmite às cordas através dos plectros, mas também influencia os modos de ressonância do tampo harmônico. Além disso, finaliza seu experimento investigando a forma como estas diferenças de sonoridade são captadas pelo ouvinte. Para tanto selecionou seis participantes, os quais ouviram gravações de diferentes intensidades (*pp*, *mf* e *ff*) para as mesmas notas utilizadas no experimento anterior. Os resultados obtidos apontam que, comparando-se os níveis de intensidade de dois a dois, a maior distinção se dá, naturalmente, entre o toque pianíssimo e o fortíssimo (em torno de 2dB), enquanto que entre passos intermediários fica em torno de 1dB. Entretanto, Penttinen

observa que estas diferenças são mais facilmente percebidas na região grave até a central do teclado; para os agudos a distinção em intensidade fica comprometida.

Comparando os resultados apresentados por Penttinen e aqueles obtidos nas medições realizadas com o decibelímetro (Seções 3.1 e 3.2), percebe-se que os valores encontrados são similares e estão na mesma ordem de grandeza (diferenças de intensidade entre 1dB e 2dB, em média) para os diferentes tipos de toque, associados ou não à articulação. Desta forma, embora o procedimento adotado no presente trabalho seja relativamente simples, os resultados obtidos podem ser considerados confiáveis para embasar as conclusões aqui apresentadas.

Assim, pode-se concluir que as indicações teóricas a respeito dos parâmetros expressivos estudados – normalmente encontradas nos Tratados e Manuais de execução cravística – não têm apenas fundamento musical ou estético, mas derivam dos fenômenos físico-acústicos envolvidos na produção sonora. E, embora o aspecto artístico seja essencial, algumas vezes uma explicação objetiva ou “científica” poderá ser mais convincente, sobretudo em situações nas quais se pretende esclarecer dúvidas ou convencer os alunos acerca das vantagens de utilizar-se determinado recurso ao cravo.

Como visto, os parâmetros analisados podem ser manipulados de forma a favorecer a produção de contrastes de intensidade e alterar a qualidade do som produzido (timbre), resultando naquilo que podemos chamar de dinâmica do cravo. Mesmo que estes contrastes sejam muito tênues, ainda assim podem ser detectados pelo ouvinte, como demonstrado por Penttinen. Portanto, no que concerne à dinâmica deste instrumento, reafirma-se aqui que não se trata de uma ilusão – como alguns autores propõem – mas de um recurso expressivo a ser compreendido e explorado por estudantes e intérpretes.

### **3.4 Temperamentos musicais**

Antes da análise dos temperamentos e sua influência na expressividade cravística, são necessárias algumas considerações acerca de conceitos relacionados ao tópico. O que

significa, em termos musicais, temperar? Qual a diferença entre afinação e temperamento? Por que surgiram os temperamentos?

De maneira geral, a música ocidental baseia-se em escalas diatônicas de sete notas e doze semitons cromáticos. Entretanto, este tipo de configuração dos sons apresenta uma peculiaridade: devido à natureza das ondas sonoras, é impossível obter os intervalos entre as notas perfeitamente ajustados. O fenômeno decorre da estrutura e do comportamento das ondas sonoras com relação a sua sobreposição.

Quando duas ou mais notas musicais são tocadas simultaneamente, os harmônicos de cada uma delas são sobrepostos e o som resultante desta superposição poderá apresentar batimentos ou não. Em linhas gerais, os batimentos constituem-se num fenômeno físico resultante da superposição de ondas sonoras de frequências próximas, e seu efeito corresponde a uma modulação regular na intensidade resultante; ou seja, ocorrem pequenas variações na amplitude sonora, as quais serão mais ou menos rápidas dependendo da proximidade das frequências das notas envolvidas. Desta forma, diz-se que um intervalo é puro (ou perfeito) se não apresenta batimentos, e impuro (ou imperfeito) se há batimentos.

Os relatos mais antigos sobre estudos de intervalos musicais apontam para os experimentos do filósofo e matemático grego Pitágoras, que viveu entre 582 e 500 a.C. Utilizando um monocórdio<sup>82</sup>, Pitágoras chegou às relações entre certos intervalos musicais e os respectivos comprimentos de corda vibrante. Assim, para o intervalo de oitava constatou que a corda deveria ser pressionada exatamente em seu ponto médio, e para o intervalo de quinta deveria pressioná-la no ponto que corresponde a  $\frac{2}{3}$  de seu comprimento. Desta forma, estabeleceu que os intervalos perfeitos (sem batimentos) de oitava e quinta correspondem às razões numéricas de 2:1 e 3:2, respectivamente (HENRIQUE, 2002, p.926). A partir destes intervalos poderiam ser obtidas todas as demais notas da escala numa sucessão de quintas e oitavas.

---

<sup>82</sup> Monocórdio: instrumento de uma única corda, fixada entre dois cavaletes sobre uma caixa de ressonância, a partir do qual podem ser obtidas diferentes alturas conforme a corda é tocada solta ou pressionada em diferentes pontos de sua extensão. N.A.

O sistema de afinação baseado exclusivamente nesta sequência de quintas puras é chamado pitagórico, e apresenta um problema: após uma sucessão de doze quintas, deveria se chegar à mesma nota do ponto de partida (sete oitavas acima), mas isso não ocorre; a esse “erro”<sup>83</sup> ou desvio denomina-se coma pitagórica. A coma pitagórica corresponde matematicamente à diferença entre a frequência da nota obtida após percorrer doze quintas puras e, por outro lado, a nota obtida após percorrer sete oitavas.

Há, ainda, outros tipos de erro que podem ser considerados. Por exemplo, se forem comparados o intervalo de terça maior obtido na série harmônica e o mesmo intervalo proveniente da afinação pitagórica, constata-se que são distintos. A terça maior da série harmônica é pura (sem batimentos), enquanto que a terça maior pitagórica é muito mais aberta (com batimentos). A esta diferença ou erro denomina-se coma sintônica.

As comas pitagórica e sintônica equivalem, respectivamente, a 23,5 *cents* e 21,5 *cents*<sup>84</sup>. Para se ter uma ideia da dimensão destes valores basta imaginar que correspondem, aproximadamente, a 1/5 do intervalo de semitom no temperamento igual (utilizado no piano moderno).

Devido à impossibilidade de se obter um sistema de afinação em que todos os intervalos soem puros e, ainda, pelo fato de historicamente os instrumentos de afinação fixa como órgãos e cravos (e posteriormente o piano) passarem a ser mais utilizados em conjunto com os demais instrumentos, afetando a prática musical, foi se tornando cada vez mais urgente encontrar uma solução para o problema. Por este motivo, principalmente a partir de século XVII começaram a surgir diversos estudos e propostas de ajustes intervalares para as diferentes escalas, o que corresponde aos diferentes temperamentos.

Pode-se dizer que, em sentido amplo, o termo afinação refere-se ao processo de ajustar a altura (ou frequência) dos sons, tomando-se como referência uma altura-padrão (diapasão). No decorrer da história essa altura-padrão sofreu alterações conforme o período,

---

<sup>83</sup> A linguagem matemática aceita a denominação “erro” enquanto acusticamente adota-se “desvio”.

<sup>84</sup> O *cent* é uma unidade de medida intervalar equivalente à centésima parte do semitom no temperamento igual; assim, uma oitava possui 1200 *cents*.

as diferentes regiões e culturas e, também, em razão da estrutura dos instrumentos musicais de cada época. Atualmente, o diapasão tem sido admitido como a frequência de 440 Hz ou 442 Hz para a nota La. Como se relaciona ao ajuste das alturas em um instrumento musical, a afinação interfere na estrutura dos intervalos que serão produzidos. Segundo Goldemberg (2007, p.67), tomando-se como base uma escala musical, o termo afinação pode ser entendido como um “sistema idealizado de relações entre as frequências de cada nota nessa escala”.

O termo temperamento, por sua vez, refere-se ao processo de ajustar os intervalos da escala de modo que alguns deles sejam perfeitos (ou puros) e alguns sejam imperfeitos, contendo o erro que naturalmente ocorre nesse processo (coma). Assim, o temperamento pode ser considerado uma espécie de afinação. Refere-se a um compromisso no qual o intérprete escolherá quais intervalos ou tonalidades soarão melhores (mais puras) e quais soarão mais desajustadas. Pode-se também dizer que o ato de temperar, em termos musicais, significa que algumas consonâncias serão alteradas imperceptivelmente em benefício de outras, de tal forma que se chegue a um equilíbrio harmônico entre todas elas. Com isso, alguns intervalos serão ligeiramente “desafinados” em benefício de outros (HORA, 2004, p.39-40).

Há, ainda, uma distinção matemática entre os termos: diz-se que a afinação refere-se aos sistemas em que todos os intervalos podem ser descritos por frações de números inteiros; por esta classificação, somente os sistemas pitagórico (a partir de quintas puras) e natural (a partir da série harmônica) são chamados de afinações. Todos os demais sistemas, nos quais os intervalos são descritos por frações de números não inteiros ou por inteiros e não inteiros são chamados de temperamentos (BARBOUR, 1951, p.5).

Quanto à possibilidade de utilização de todas as tonalidades, os sistemas de temperamento podem ser classificados, a princípio, em dois grandes grupos: sistemas abertos e fechados. Os sistemas abertos são aqueles em que o ciclo de doze quintas não se fecha, ou seja, a nota final obtida não coincide com a nota inicial sete oitavas acima. Nestes sistemas torna-se impossível utilizar algumas tonalidades, uma vez que soarão extremamente desafinadas. Embora seja definido como afinação e não temperamento, o

sistema pitagórico exemplifica um sistema aberto. Também é comum a denominação de lineares, uma vez que nestes sistemas não é possível completar o círculo das quintas com todas as tonalidades afinadas. Por outro lado, os sistemas fechados são aqueles em que o círculo de quintas se fecha, ou seja, a coma é distribuída entre alguns intervalos de forma que a nota final obtida, após percorrer doze quintas, coincide com a nota inicial sete oitavas acima. Dentre eles pode-se destacar, por exemplo, o temperamento igual utilizado atualmente nos pianos. Os sistemas fechados também são chamados de circulares.

Há, ainda, uma segunda classificação para os sistemas de temperamento, considerando a distribuição uniforme ou não da coma entre os intervalos. Por esta classificação, os temperamentos são ditos desiguais (irregulares) ou iguais (regulares).

Um temperamento é desigual quando a coma é distribuída de maneira não homogênea, ou seja, alguns intervalos conterão o erro em diferentes proporções que os demais. No temperamento igual, por outro lado, a coma é distribuída uniformemente entre todos os intervalos. Cada semitom conterá 1/12 do coma.

Quanto à utilização de todas as tonalidades	<b>ABERTOS</b>	O ciclo não se fecha; não permite utilizar todas as tonalidades
	<b>FECHADOS</b>	O ciclo se fecha; permite a utilização de todas as tonalidades
Quanto à distribuição da coma	<b>DESIGUAIS</b>	A coma é distribuída irregularmente
	<b>IGUAIS</b>	A coma é distribuída uniformemente

**Quadro 3.1:** Classificações para os sistemas de temperamento.

É importante lembrar que os temperamentos desiguais permaneceram em uso até meados do século XIX. O estabelecimento do temperamento igual como padrão só se deu a partir de então e, portanto, não era comum na época de J. S. Bach, como já se chegou a pensar. Em sua coleção de prelúdios e fugas “O Cravo bem Temperado” (em dois volumes, respectivamente de 1722 e 1744), não há nenhuma referência a qualquer tipo de temperamento. Contudo, acredita-se que provavelmente teria sido utilizado um sistema desigual, uma vez que o título original em alemão (*Das wohltemperirte clavier*) não significa “igual”, mas sim “agradavelmente” temperado. O termo para “igualmente temperado” seria *gleichwebende temperatur* (BARBOUR, 1951, p.12).

Segundo Barbour (1951, p.45), há relatos sobre a utilização do temperamento igual no século XV, de autoria de Giovanni Maria Lanfranco em sua obra *Scintille de Musica* (1533). Naquele período, este tipo de temperamento teria sido empregado para instrumentos de cordas com trastes, como o alaúde.

Entretanto, no período Barroco foram adotados preferencialmente os temperamentos desiguais. Nestes, as diferenças intervalares possibilitaram associações entre as tonalidades e características afetivas.

Muitos teóricos, desde o final da Renascença, tentaram classificar as tonalidades segundo seus afetos. Entre eles, H. Glareanus (1488-1563), em seu *Dodecachordun* (1547), foi o primeiro a definir os 12 modos de acordo com seus afetos; G. Zarlino (1517-1590) propôs algo similar em seu *Institutioni Harmoniche* (1558); M. Mersenne (1588-1648) em *Harmonie Universelle* (1636), A. Kircher (c.1602-1680) em *Musurgia Universalis* (1650) e A. Werckmeister (1645-1706) na obra *Harmonologica Musica* (1702) também atribuíram afetos específicos às tonalidades.

Mas a relação mais completa entre as tonalidades e suas características afetivas foi publicada em 1713 por J. Mattheson (1681-1764), em seu *Das Neu-eröffnete Orchestre* (BUELLOW apud WONG, 2008, p.1). Nesta obra Mattheson adverte que, embora cada tonalidade tenha algo especial em si e seja diferente das demais por provocar efeitos

diferentes, há muitas contradições com relação aos afetos que cada uma delas desencadeia (CARPENA, 2012, p.230). Interessante notar que o tratadista ressalta que não é somente a qualidade da terça (maior ou menor) que influenciará as características das tonalidades. Comparando, por exemplo, os afetos descritos para as tonalidades de Ré menor (calma, devota, grandiosa, propícia à reflexão em assuntos religiosos) e Sol menor (a mais bela, alegre e amável, embora séria, delicada e revigorante), ressalta que as duas têm a terça menor, mas nem por isso provocam os mesmos efeitos; e completa “A partir destas duas já podemos perceber parcialmente o quanto têm de razão, ou não, aqueles que procuram na terça a causa desses efeitos” (MATTHESON apud CARPENA, 2012, p.233).

De fato, embora a terça ocupe um papel central nas tríades para a harmonia tonal, não é somente este intervalo que difere em cada tonalidade nos temperamentos desiguais. Por exemplo, se considerarmos o mesotônico padrão<sup>85</sup>, amplamente utilizado nos séculos XVI e XVII, suas distinções intervalares podem tanto ser caracterizadas pensando-se melodicamente quanto harmonicamente. Como explica Hora (2004, p.140)

Melodicamente, é um sistema muito expressivo, porque contém semitons de tamanhos diferentes (semitons menores de 76 cents, e semitons maiores de 117,1 cents). (...) Em termos de sonoridades verticais, o mesotônico padrão oferece tanto intervalos puros (terças maiores e sextas menores), quanto intervalos que são dissonantes em vários graus.

Hora esclarece que tal temperamento possibilita ao compositor explorar as linhas melódicas de diversas maneiras – especialmente os cromatismos – pois cada intervalo soa de forma diferente, aumentando as possibilidades expressivas. Acrescente-se ainda que o intérprete, por sua vez, deve considerar não somente aspectos técnico-estilísticos na

---

<sup>85</sup> No temperamento mesotônico padrão, onze quintas são estreitadas em 1/4 da coma sintônica, produzindo oito intervalos de terças maiores puras; trata-se de um sistema aberto (linear) em que nem todas as tonalidades são possíveis de serem utilizadas. N. A.

preparação do repertório, mas também o temperamento a ser empregado e seu efeito na sonoridade resultante.

Considerando os valores dos semitons apontados por Hora (2004, p.140) para o temperamento mesotônico (semitom menor com 76 *cents* e semitom maior com 117,1 *cents*) e comparando-os entre si e ao semitom do temperamento igual (100 *cents*), tem-se que:

- a) Semitom menor para semitom igual – diferença de 24 *cents*;
- b) Semitom maior para semitom igual – diferença de 17,1 *cents*.
- c) Semitom maior para semitom menor – diferença de 41,1 *cents*.

As diferenças entre os semitons analisados encontram-se dentro da faixa de frequências detectável e distinguível pelo ouvido humano, conforme aponta Hall (2002, p.411). Segundo este autor, um ouvido bem treinado pode discriminar desvios de cerca de 5 *cents* na entoação de uma nota; no caso de intervalos de quinta e oitava, por exemplo, desvios de 10 a 15 *cents* são suficientes para torná-los inaceitáveis. Embora os testes apontados por Hall não tratem especificamente das diferenças entre semitons, os valores apresentados pelo autor permitem concluir que, se o ouvido é capaz de detectar diferenças intervalares normalmente em torno de 10 *cents*, então as diferenças para os semitons analisados certamente serão percebidas, uma vez que oscilam entre 17 e 41 *cents*. Este último valor, em particular, está muito acima do limiar perceptivo (entre 5 e 15 *cents*), e se refere à diferença entre os semitons maior e menor no sistema mesotônico; portanto, pode ser facilmente detectado pelo ouvinte.

No quadro seguinte são ilustrados os intervalos (em *cents*) para os semitons nos sistemas pitagórico, mesotônico padrão e temperamento igual (adaptado de HALL, 2002, p.423):

	PITAGÓRICO	MESOTÔNICO ¼ COMA	IGUAL
DO	0	0	0
DO#	114	76	100
RE	204	193	200
MIb	294	310	300
MI	408	386	400
FA	498	503	500
FA#	612	579	600
SOL	702	697	700
SOL#	816	773	800
LA	906	890	900
SIb	996	1007	1000
SI	1110	1083	1100
DO	1200	1200	1200

**Quadro 3.2:** Valores (em *cents*) para os semitons nos sistemas pitagórico, mesotônico padrão e temperamento igual.

Como se pode perceber, no temperamento mesotônico há dois tipos de semitons (cromático ou menor, com 76 *cents* e diatônico ou maior, com 117 *cents*), ao passo que no temperamento igual todos os semitons possuem 100 *cents*. As terças puras do mesotônico padrão (maiores com 386 *cents* e menores com 310 *cents*) diferem das terças do temperamento igual por 14 *cents* (maiores) e 10 *cents* (menores), e estas diferenças estão dentro da faixa perceptível pelo ouvido, conforme discutido acima. Some-se a isso, ainda, o

fato de que as terças puras do mesotônico não apresentam batimentos, enquanto que no temperamento igual todos os intervalos são impuros (com batimentos), à exceção da oitava.

Somente por esta breve comparação, pode-se dizer que um ouvinte – mesmo que leigo musicalmente – será capaz de perceber algo diferente ao ouvir uma peça no temperamento mesotônico (uma vez que o temperamento padrão atual é o igual); a sensação agradável ou de desconforto e estranheza provocada será somada a outros elementos da apreciação. Além disso, as diferenças entre os semitons neste tipo de temperamento desigual proporcionará variedade à linha melódica. E, como visto nos textos sobre Estética e Cognição Musical, estas nuances numa *performance* produzem como que surpresas, levando o ouvinte a estabelecer conexões mentais com situações já experimentadas e, por meio de analogias, associá-las a sentimentos. Daí a importância de elementos como o temperamento para a expressividade na execução.

Ressalte-se que, nessa breve análise, apenas foram consideradas algumas características de um tipo de temperamento desigual. Entretanto, há muitos outros sistemas aplicáveis ao repertório cravístico, enriquecendo ainda mais as possibilidades expressivas do instrumento.

No que diz respeito às características afetivas das tonalidades, deve ser lembrado que derivam da utilização dos temperamentos desiguais. Caso contrário, adotando-se um sistema de temperamento igual, os intervalos apresentam as mesmas diferenças de frequências em qualquer tonalidade e, com isso, não há que se falar em características específicas para cada uma delas.

Conforme aponta Hora (2008, p.35), o teórico setecentista Rousseau se mostra favorável à utilização dos temperamentos desiguais, afirmando:

A partir desta diversidade de tonalidades nasce a origem da variedade e beleza na modulação; a partir disto nasce uma diversidade e uma admirável energia na expressão; finalmente, a partir disto nasce a faculdade de se estimular diferentes emoções, por meio dos mesmos acordes realizados em

diferentes tonalidades. (...) em outras palavras, cada tonalidade, cada modo, tem a sua própria expressão a qual deve ser compreendida, e isto é um dos significados pelos quais o compositor inteligente se torna mestre em alguma forma, das emoções em sua audiência.

Combatendo o posicionamento de Rameau – que na época defendia a adoção do sistema de temperamento igual – Rousseau ainda ressalta:

É justamente desta agradável e rica diversidade que Rameau deseja privar a Música, dando-lhe uma uniformidade e total monotonia na Harmonia de cada tonalidade, com sua regra de temperamento; regra já antes frequentemente proposta e abandonada antes dele. Segundo este autor, toda a harmonia deveria ser perfeita. Contudo, é certo que com isto, nada pode ser ganho sem por outro lado nada perder, e se uma pessoa imagina que a harmonia em geral deverá ser a mais pura, (a qual não será), isto compensará o que foi perdido pelo lado da expressão? (ROUSSEAU apud HORA, 2008, p.36)

Por fim, embora possa haver contradições entre as proposições das diferentes qualidades afetivas associadas às tonalidades, é certo que a utilização dos temperamentos desiguais proporciona, ao menos, coloridos distintos entre elas. Assim, constitui-se num recurso relacionado diretamente ao resultado sonoro e expressivo para o cravo. Entre outras razões, isto se deve às diferenças intervalares produzidas – com relação às frequências – que são possíveis de serem detectadas e diferenciadas pelo ouvido. Como argumentam estetas e pesquisadores em *Cognição Musical*, estudados anteriormente, qualquer variação nos eventos acústicos permite ao ouvinte atentar para o trecho em questão, estimulando-o a fazer associações mentais com experiências já vividas e despertando sentimentos.

Portanto, os diversos tipos de temperamentos também podem ser considerados como parâmetros expressivos, embora não sejam manipulados durante a execução. Ao intérprete cabe a decisão acerca do sistema que se mostre mais adequado, não somente em termos estilísticos mas, principalmente, por sua influência na sonoridade resultante. De certa forma, a reflexão sobre a relação entre o temperamento e o resultado sonoro poderá auxiliar o intérprete até mesmo na manipulação dos demais parâmetros anteriormente analisados, aplicando-os de acordo com as características da peça, da tonalidade, etc., enfatizando tanto a linha melódica como a harmonia.

## **CAPÍTULO 4**

### **Expressividade em sala de aula: a abordagem dos parâmetros expressivos na perspectiva dos alunos de cravo**



#### **4.1 Expressividade em sala de aula: considerações iniciais**

A expressividade na execução cravística depende, em parte, da manipulação dos parâmetros analisados no capítulo anterior. Entretanto, no contexto de sala de aula, de que forma estes parâmetros têm sido abordados? Há indicações objetivas acerca de sua relação com o resultado expressivo? De que maneira os alunos de cravo se dedicam à questão?

Diante destes questionamentos e na busca de respostas para os mesmos, neste capítulo serão apresentados os resultados de uma pesquisa realizada com alunos e ex-alunos de cravo de diferentes faixas etárias e níveis de familiaridade com o instrumento, a fim de detectar a forma de abordagem de alguns dos parâmetros expressivos no contexto do aprendizado cravístico.

#### **4.2 Os parâmetros expressivos e sua abordagem pelos alunos de cravo**

Tendo em vista os objetivos da pesquisa, a coleta de dados foi realizada a partir da elaboração e distribuição de um questionário aos participantes.

Paralelamente – e complementando a pesquisa – foram também observados alguns alunos de graduação e pós-graduação em suas aulas práticas de cravo, a fim de constatar a maneira como aplicam os parâmetros analisados.

A observação das aulas permitiu visualizar os estudantes aplicando, na prática, as indicações referentes à expressividade.

Neste procedimento, optou-se por não registrar as aulas através de filmagens ou gravações, permitindo que os alunos agissem e se expressassem naturalmente, sem qualquer tipo de constrangimento ou interferência externa (o que poderia ocorrer caso estivessem sendo filmados). Assim, os comentários emitidos durante as aulas – referentes aos aspectos expressivos – foram anotados para posterior análise.

#### 4.2.1 Aplicação dos questionários e resultados obtidos

O questionário aplicado aos participantes foi estruturado de forma a obter respostas relativas aos parâmetros expressivos e sua abordagem pelos alunos de cravo. Para tanto, foram elaboradas questões objetivas e dissertativas, num total de treze (a versão enviada aos participantes encontra-se no Anexo 2).

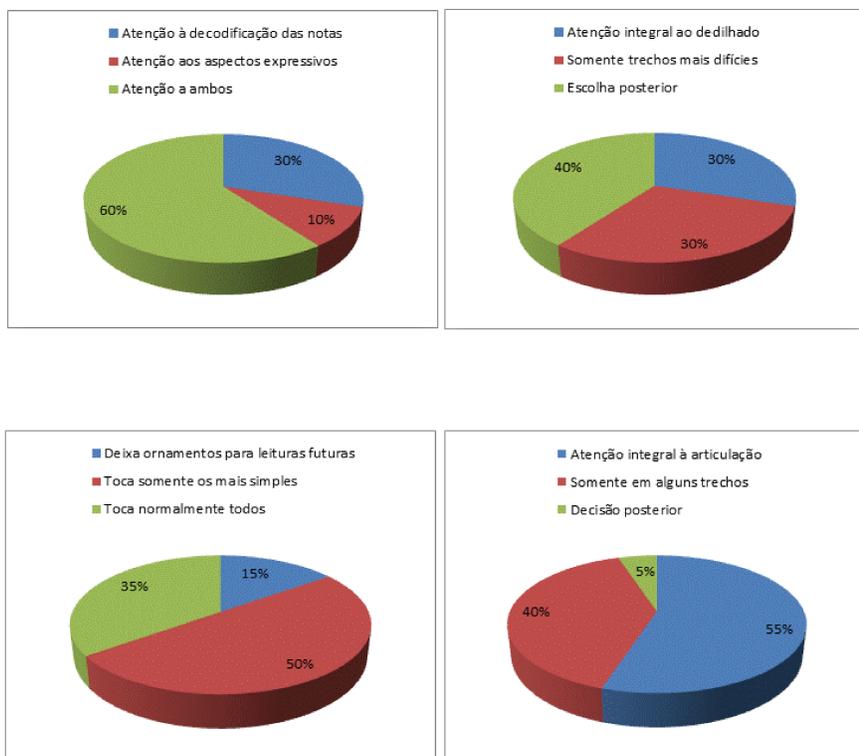
De início, há um tópico a ser preenchido pelos participantes com dados pessoais e profissionais. Facultou-se aos mesmos identificarem-se pelo nome ou não. Neste tópico, procurou-se coletar informações acerca da experiência musical e cravística de cada um (formação acadêmica, quanto tempo se dedica ao cravo, quais instrumentos já estudou, etc.).

Após o tópico de identificação, as quatro primeiras questões tratam da abordagem de recursos como o dedilhado, articulação e ornamentação no contexto de uma leitura à primeira vista. Nas questões cinco a sete, foi solicitado aos participantes que estabelecessem uma ordem de influência de alguns parâmetros no resultado sonoro e expressivo do instrumento. Nas questões oito e nove, procurou-se detectar em que medida os alunos conhecem e consultam habitualmente Tratados e manuais sobre execução cravística. Nas questões dez a doze, pediu-se que avaliassem em que medida a expressividade é fundamental na execução e como o tema tem sido abordado em sala de aula; para estas perguntas em particular, o procedimento de observação de aulas possibilitou verificar se as respostas obtidas no questionário coincidem com a prática. Por fim, na questão treze pediu-se aos participantes que descrevessem o significado de expressividade musical e como acreditam ser possível obter uma execução expressiva ao cravo.

Os questionários foram enviados eletronicamente a quarenta alunos e ex-alunos de cravo de diferentes faixas etárias, pertencentes a diversas Instituições de Ensino do país – entre elas a Unicamp, UnB, UFRJ e o Conservatório de Tatuí. Deste montante retornaram vinte respondidos, a partir dos quais foram obtidos os seguintes resultados:

A) Questões 1 a 4:

No Gráfico 4.1 são apresentadas as porcentagens obtidas nas respostas referentes à abordagem dos alunos sobre leitura de notas, dedilhado, ornamentação e articulação no contexto de uma leitura à primeira vista.



**Gráfico 4.1:** resultados para as questões 1 a 4 (abordagem de alguns parâmetros na leitura à primeira vista).

Na questão 1, a maioria dos participantes (60%) declarou que se dedica simultaneamente à leitura das notas e aos aspectos expressivos numa leitura à primeira vista. Apenas 30% declararam que atentam principalmente para a decodificação das notas e 10% priorizam o aspecto expressivo. Inicialmente, o resultado pode sugerir um grau elevado de maturidade musical dos participantes, visto que a maioria declarou-se

preocupada tanto com a decodificação da partitura como com a expressividade já num primeiro contato com as peças.

Para a questão 2, obteve-se um certo equilíbrio entre os participantes: 30% disseram que se preocupam com o dedilhado na leitura à primeira vista, 30% apenas atentam para isto nos trechos mais difíceis e 40% não se preocupam com o dedilhado, deixando a decisão para outra ocasião. De fato, chegar a uma decisão conclusiva seria impossível em uma única leitura do repertório; entretanto, a questão teve por objetivo verificar se os participantes pensam a respeito do dedilhado já numa primeira leitura do repertório. Isto porque, se a escolha do dedilhado se constitui numa preocupação imediata dos estudantes diante de uma leitura inicial e, na questão anterior eles declararam que se preocupam com a expressão ao ler pela primeira vez uma peça, então poderia ser estabelecida uma relação entre o dedilhado e a expressividade. Entretanto, os resultados sugerem que na questão versando sobre dedilhado apenas (sem qualquer menção aos aspectos expressivos), os alunos não associam este recurso à expressividade; caso contrário, a maioria (60%) que declarou se ocupar da expressão também declararia se ocupar do dedilhado neste tipo de leitura. Com isso, num primeiro momento pode-se entender que o dedilhado, na perspectiva dos participantes, não se constitui como elemento fundamentalmente ligado à expressão.

A questão 3 demonstra que os participantes consideram importante tocar os ornamentos já numa leitura à primeira vista: 35% deles buscam tocá-los integralmente, como anotados na partitura; 50% executam ao menos os mais simples (familiares). Por estes resultados percebe-se que, em geral, os estudantes consideram os ornamentos como parte estrutural do repertório tradicional cravístico, e não como meros adornos ou acessórios.

Com relação à articulação, na questão 4 obteve-se o resultado de certa forma esperado. A maioria dos participantes (55%) declarou que atenta para a articulação durante toda a execução numa leitura à primeira vista, enquanto 40% dos estudantes disseram que atentam para este parâmetro ao menos em alguns trechos da peça. Apenas 5% disseram que deixam para pensar posteriormente na articulação. Isso demonstra que a articulação constitui-se no parâmetro mais ressaltado na execução cravística. Comparando-se com a

questão 1 – sobre a ênfase na leitura de notas e/ou nos aspectos expressivos – percebe-se certa correlação entre os resultados: 60% declararam se ocupar tanto da decodificação da partitura como dos aspectos expressivos, enquanto que para o tratamento da articulação, 55% declararam que atentam para isto durante toda a leitura. Pode-se deduzir, a princípio, que os estudantes relacionam uma leitura expressiva principalmente com a atenção à articulação.

B) Questões 5 a 7:

Na questão 5, em que os participantes classificaram alguns parâmetros como direta, indiretamente ou não relacionados à expressividade, foram obtidos os seguintes resultados:

	Temperamento	Dedilhado	Articulação	Fraseado	Ornamentação	Toque	Dinâmica	Registração
Relação Direta	40%	65%	100%	100%	95%	95%	95%	70%
Relação Indireta	55%	30%	-	-	5%	-	-	30%
Não há Relação	5%	5%	-	-	-	5%	5%	-

**Quadro 4.1:** Porcentagens obtidas de participantes conforme consideram a relação entre os parâmetros e o resultado expressivo.

As porcentagens obtidas de alunos apontando relação direta entre a expressão e os parâmetros analisados, em ordem decrescente, foram: articulação (100%); fraseado (100%); ornamentação (95%); toque (95%); dinâmica (95%); registração (70%); dedilhado (65%); temperamento (40%).

Observa-se que a articulação e o fraseado são os parâmetros mais associados à expressividade cravística. De certa forma, este resultado confirma a abordagem constatada nos manuais estudados no Capítulo 2, nos quais também pode ser observado um destaque para tais parâmetros.

Interessante notar que o toque e a dinâmica também são destacados pelos participantes como influentes no resultado sonoro e expressivo do instrumento. Apenas 5% dos participantes – o que, num total de 20 pessoas, equivale a apenas um indivíduo – declarou não haver qualquer relação entre toque, dinâmica e expressividade para o cravo. Este resultado mostra-se bastante satisfatório; como visto no Capítulo 3, o toque influencia as diferentes possibilidades sonoras do cravo e, com isso, tem papel de destaque quando se almeja alcançar uma execução expressiva.

A ornamentação, em conformidade com as respostas obtidas para a questão 3, também é considerada pelos alunos como primordial para um bom resultado na execução cravística.

Curioso notar, entretanto, que os participantes classificaram a registoção como sendo mais diretamente ligada às nuances expressivas que o dedilhado e o temperamento. Aqui, percebe-se que os alunos tendem a priorizar as diferentes possibilidades de registoção (com possíveis efeitos na intensidade sonora) ao invés da aplicação de dedilhados ou dos temperamentos. Contudo, como visto no capítulo anterior, os dedilhados estão relacionados ao toque e à articulação e, sob esta perspectiva, deveriam ser classificados ao menos como indiretamente responsáveis pela expressividade no cravo. Porém, apenas 30% dos participantes fizeram esta associação (relação indireta).

No caso da utilização de diferentes temperamentos, os resultados indicam que 55% dos alunos consideram haver uma relação indireta entre este parâmetro e a expressão. Isto pode estar associado ao fato de que, como já dito anteriormente, o procedimento de afinar ou temperar não se dá no momento da execução, mas previamente. Para chegar-se a afirmações mais conclusivas a esse respeito, seriam necessárias novas abordagens e questões específicas sobre este tópico em particular. Entretanto, com base nos resultados obtidos e somando-se as respostas que relacionam direta e indiretamente os temperamentos à expressividade cravística, tem-se que 95% dos alunos estabeleceram alguma relação entre estes fatores, o que se mostra bastante satisfatório (apenas um participante – equivalente a 5% do total – não considera haver qualquer relação).

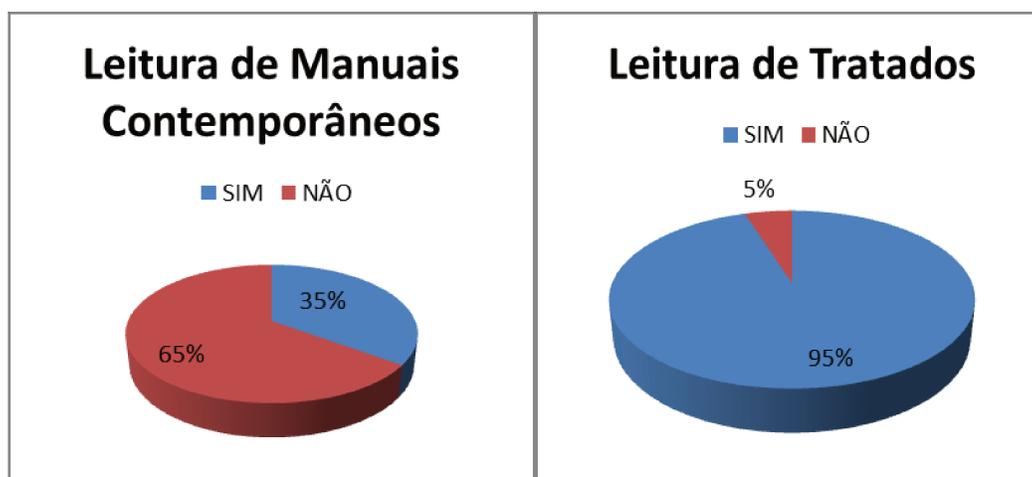
Quanto à possibilidade de classificar os parâmetros mencionados em ordem de maior ou menor influência no resultado expressivo (questões 6 e 7), a maioria dos participantes observou que todos os fatores influenciam de maneira semelhante o resultado final numa execução. Embora tenham separado os parâmetros segundo sua relação direta ou indireta com a expressão na questão anterior, quando solicitados a ordená-los obteve-se que 60% dos alunos afirmou que não seria possível fazê-lo. Isto parece contrariar, em parte, as respostas fornecidas até o momento, uma vez que nelas priorizaram especialmente a articulação e o fraseado, como visto nos resultados das questões 4 e 5.

C) Questões 8 e 9:

A questão 8 refere-se à leitura de Tratados antigos. A maioria dos participantes declarou já ter lido algum trabalho deste tipo buscando elementos relativos à expressividade na execução. Para 75% dos alunos, os autores comentam explicitamente a questão da expressividade nos Tratados, enquanto que 10% acreditam que os comentários são implícitos e 5% não buscavam essa informação durante a leitura. Destaca-se aqui que há, aparentemente, um conhecimento satisfatório dos alunos com relação a Tratados de época (sobretudo para os mais citados: C. P. E. Bach e F. Couperin), e que a maioria dos participantes (95%) já buscou informações neste tipo de fonte sobre o tema aqui abordado.

Por outro lado, na questão 9 solicitou-se aos participantes que comentassem acerca da leitura de manuais contemporâneos voltados para a execução cravística. Neste caso, poucos alunos afirmaram ter contato com este tipo de trabalho. A maioria (em torno de 65%) respondeu que nunca teve contato nem conhece manuais contemporâneos sobre o tema, enquanto 35% já utilizaram alguns trabalhos deste tipo. Entretanto, no que se refere aos manuais analisados no Capítulo 2, nenhum deles foi mencionado pelos participantes. Aqueles que afirmaram ter lido trabalhos contemporâneos mencionaram artigos ou, ainda, livros sobre *performance* da música barroca em geral, mas não exclusivamente voltados para a execução cravística. Partindo destes resultados, ressalta-se aqui a necessidade de uma maior divulgação entre os estudantes acerca da existência destes manuais; embora haja posicionamentos controvertidos por parte de alguns dos autores, como já explicitado, ainda

assim constituem-se numa fonte de consulta complementar aos Tratados e, de certa forma, de fácil acesso.



**Gráfico 4.2:** Porcentagens para a leitura de manuais de execução e Tratados.

#### D) Questão 10:

Quando solicitados a responderem em que medida consideram importante a expressividade na execução cravística, 90% dos participantes assinalaram que é “muito importante”, enquanto 10% consideram-na “importante”. Ressalta-se que, apesar de nem todos assinalarem a alternativa “muito importante”, nenhum deles mencionou que a expressividade na execução é pouco ou nada importante. Assim, percebe-se que os alunos consideram a expressividade essencial à execução e, mais que isso, relacionam os parâmetros analisados ao resultado expressivo.

#### E) Questões 11 e 12:

Nas questões 11 e 12 foi abordado o tratamento da expressividade em sala de aula. Na questão 11, os participantes responderam se costumam ouvir os termos expressão ou expressividade em aula: 50% afirmaram que estes termos costumam ser utilizados com

frequência e 50% responderam que não costumam ser empregados. Este resultado, de certa forma, poderia ser preocupante caso a questão seguinte não fosse formulada, uma vez que metade dos participantes sequer ouvem os termos expressão ou expressividade de forma habitual nas aulas práticas.

Entretanto, a questão 12 possibilitou investigar de que forma a expressividade é tratada em sala de aula (explícita ou implicitamente). Embora 50% dos participantes tenham afirmado anteriormente que os termos expressão e expressividade não são habitualmente utilizados, disseram que a ideia costuma ser passada através de outros termos (como interpretação, sonoridade, emoção, etc.). Destaca-se então que, embora os termos muitas vezes não sejam explicitamente empregados, ainda assim os aspectos expressivos têm sido trabalhados no ensino e aprendizado cravístico, mesmo que por meio de terminologia diversa.

#### F) Questão 13:

Nesta questão, os participantes dissertaram sobre o que entendem por expressividade musical e, numa segunda parte, sobre a maneira como acreditam que podem alcançar uma execução expressiva. Muitos (65%) associaram a expressividade à possibilidade da música transmitir conteúdos (ideias e sentimentos), alinhando-se às definições discutidas no Capítulo 1.

Para facilitar a análise dos comentários e exemplificar as opiniões emitidas pelos participantes, a seguir são apresentados trechos transcritos literalmente das respostas fornecidas:

Participante 1 (entre 4 e 10 anos de experiência cravística): “Ser convincente no texto musical (se entender essa música como um texto). Eu acho que com imaginação acima de tudo.”

Participante 2 (menos de 1 ano de experiência cravística): “Desculpa. Mas, eu realmente não consigo responder.”

Participante 3 (menos de 1 ano de experiência cravística): “Como sendo a maneira em que você compreende uma música escrita em seus diversos níveis ( forma, estilo, época, etc.) e usa os recursos do instrumento para passar isso para quem ouve. Para obter a expressividade no cravo é preciso ter ciência disso e usar dos recursos disponíveis, como articulação, escolha de dedilhado, fraseado, ornamentação etc.”

Participante 4 (entre 10 e 20 anos de experiência cravística): “Sendo expressão a maneira de mostrar ou exprimir alguma coisa, a expressividade musical seria o acréscimo emocional, pessoal que se dá à execução técnica. Para tanto, são necessários os conhecimentos específicos e idiomáticos do instrumento.”

Participante 5 (entre 1 e 2 anos de experiência cravística): “Expressividade musical é a identidade de uma peça musical que a/o interprete dá conforme o seu entendimento e sua capacidade e seu conhecimento. É a vida que o músico sopra para dentro das bolinhas no pentagrama. É o “*beau toucher*” de F. Couperin. Para poder responder a segunda pergunta me sinto ainda muito novato.”

Participante 6 (entre 1 e 2 anos de experiência cravística): “A compreensão das diferentes emoções e significados presentes na música e a capacidade de se executar e transmitir essas ideias. Utilizar os recursos presentes no cravo para criar uma interpretação que explicita as ideias e significados da música, através de uma visão pessoal da obra, mas com fidelidade ao compositor, buscando mostrar o caráter da música, seu contexto histórico etc.”

Participante 7 (entre 4 e 10 anos de experiência cravística): “É difícil definir, acredito que se trata de uma interpretação surpreendente e completamente individual, que ressalta aspectos importantes de peça, aliada a um profundo envolvimento emocional na execução. É completamente alcançada num estágio de grande familiaridade com a partitura, quando os aspectos técnicos (articulação, fraseado, registo e os demais aqui citados) já foram trabalhados conscientemente em estudo e estão incorporados pelo instrumentista, que pode tocar com mais liberdade.”

Participante 8 (10 anos de experiência cravística): “Expressividade musical é um termo bastante amplo e evoca, para o leigo, algo subjetivo, difícil de determinar. Particularmente,

eu acredito que o estudo musical tende a tornar o mais objetivo possível o que viria a ser a expressão musical, embora sempre reste algo ainda muito difícil de determinar, que estará muito mais relacionado a fatores pessoais de músico a músico do que a elementos que se pode aprender com outra pessoa. Por isso, diferentes alunos de um mesmo professor, ainda que façam aulas semelhantes e toquem o mesmo repertório, resultarão em músicos diferentes, com performances individuais.

À medida que o músico se desenvolve, ele tende a dominar um número cada vez maior de elementos que influenciam na expressividade, e os bons professores sabem transformar muitos destes elementos em fatores objetivos e palpáveis. No entanto, mesmo muitos músicos desenvolvidos, com muitos anos de estudo e prática, não alcançam um nível de expressividade musical elevado, o que pode estar relacionado a 1) fatores de aprendizagem e vivência musical, 2) questões pessoais como personalidade, entendimento ou forma de se relacionar com o mundo, 3) relação com a própria linguagem (assim como muitas pessoas adultas e muitas vezes com excelente formação não se expressam muito bem verbalmente ou não conseguem exteriorizar muitos de seus pensamentos), 4) convicções musicais objetivas (como por exemplo acreditar que a música deve ser tocada de forma mais neutra possível, a fim de não intervir na intenção do compositor etc.) e 5) uma mistura de mais de um destes fatores.”

Participante 9 (entre 1 e 2 anos de experiência cravística): “Entendo como expressividade musical aqueles recursos que potencializam a transmissão do afeto em música. Às vezes tenho a impressão de que os recursos expressivos da música são muito próximos dos recursos expressivos da nossa fala - como entonação, fraseado, dinâmica – talvez porque o nosso referencial de transmissão de mensagens sonoras seja o próprio falar, ou seja, é através da fala que conseguimos expressar mais claramente as nossas ideias. Quanto ao cravo, penso que por ser um instrumento que, a princípio, não há diferenciação de dinâmicas, faz-se necessário encontrar um meio de dar à música uma intenção emocional. Na minha opinião essa intenção é mais facilmente alcançada através da articulação.”

Participante 10 (10 anos de experiência cravística): “Uma execução expressiva é aquela em que o interprete tem sucesso em transmitir aos ouvintes - de maneira equilibrada e coerente

ao estilo - toda a riqueza de afetos, climas, conflitos e ideias contidas na música. Para alcançar uma execução expressiva ao cravo, o aluno depende Primeiro: ter aulas com um bom e experiente mestre. Segundo: quando esta figura não é disponível por qualquer motivo, é possível apurar o gosto pelo menos e construir boas referências através da audição das gravações dos bons mestres. Com o advento das gravações digitais (CD-DVD) e Internet hoje esse recurso é bastante acessível.”

Participante 11 (entre 1 e 2 anos de experiência cravística): “A palavra “expressividade” tem como radical a palavra “expressão”. Esta significa a “manifestação de um sentimento”. Acredito que podemos ampliar um pouco o seu conceito considerando também como “a manifestação de uma sensação ou de um pensamento”. A expressividade musical é a capacidade de pôr na música que está sendo tocada o que se pensa por conta dela, sente com ela. Essa expressividade musical é atingida quando se consegue um bom controle do instrumento (seja ele qual for), conhecimento sobre a música que está sendo feita e um pouco de experiência com seu gênero.”

Participante 12 (entre 10 e 20 anos de experiência cravística): “Expressividade é conseguir traduzir a ideia musical, a concepção que temos da música, do discurso, no instrumento. Através de dinâmica, articulação, afinação, etc.”

Participante 13 (entre 10 e 20 anos de experiência cravística): “A expressividade musical é a capacidade de transmitir emoções, afetos e/ou ideias através da música. Para uma execução musical expressiva no cravo é necessário um conjunto de recursos expressivos que exigem tanto técnica quanto musicalidade do instrumentista, associados diretamente ao domínio e conhecimento dos recursos disponíveis no instrumento.”

Participante 14 (entre 2 e 4 anos de experiência cravística): “Acredito que na leitura à primeira vista pode-se perceber a ideia de expressividade que o compositor quer passar. Podemos seguir algumas pistas do compositor, mas cabe ao intérprete buscar “sua” forma de interpretação – sem descaracterizar a peça - através das técnicas que o cravo possibilita, como: melhor dedilhado, articulação, fraseado, etc.”

Participante 15 (mais de 20 anos de experiência cravística): “Em minha opinião o tema da expressividade na *performance* musical é complexo e de território incerto, pois incide vários aspectos subjetivos e culturais, tanto das intenções expressivas dos intérpretes, quanto do julgamento, seja do especialista (parcial e delimitada por correntes estéticas) ou do leigo (...) a expressividade de um cravista brasileiro na interpretação do gênero *chorinho*, tipicamente brasileiro, apresentaria certos nuances, coerência e personalidade interpretativa que possivelmente um cravista alemão não desempenhasse. Contudo, a interpretação musical dada ao *chorinho* pelo cravista alemão poderia criar algo novo e rico, que proporcionaria um resultado expressivo, artístico e inovador (...) No meu entender para se alcançar uma execução expressiva ao cravo, deve-se associar vários princípios: de um lado, levar-se em conta os aspectos psicoculturais de cada intérprete e compositores, e por outro, a promoção da compreensão musical através da adequação e domínio técnico nas estruturas da composição pelo intérprete. Neste segundo âmbito, são vários os aspectos a considerar como: ajustes de articulação; fraseado; toque mais adequado (seja dramático, com mais pressão, ou leveza); variabilidade da intensidade em nuances e ênfases em determinadas notas; ajuste dos dedilhados que possibilitem liberdade e naturalidade da mão; estar relaxado; fazer ornamentos com adequação, cuidar da afinação, assim como considerar esteticamente o temperamento adequado para a execução, além do próprio cravo que dispõe em suas condições mecânicas e referenciais estéticos, entre muitos outros aspectos. Mas, mesmo considerando a ativação de todos esses parâmetros, pode não ser suficiente para uma *performance* expressiva ao cravo, por outras condicionantes, ou por ativá-los racionalmente ou mecanicamente. Creio que o intérprete deverá procurar conectar-se a música com “espontaneidade”, estar em sintonia e compreender o repertório e o espírito do seu tempo, observar o caráter dessa música e as suas sutilezas, fazer escolhas com liberdade e entrega, sem barreiras ou timidez, ter imaginação, não ter medo da música ou de errar, e sentir prazer em tocar(...)”

Participante 16 (entre 2 e 4 anos de experiência cravística): “A expressividade musical é uma característica plenamente ligada ao espírito humano; é o que faz a música viva, eloquente e significativa. O grande diferencial entre homem e máquina. A expressividade ao cravo é uma questão delicada, pois este é aparentemente um instrumento deveras

mecânico, onde a priori o intérprete teria pouco controle sobre a emissão do som. Porém por detalhes sutis e complexos na execução ao cravo este instrumento pode tornar-se muito expressivo; são estes, dentre outros, a articulação, fraseado... pelos quais o cravista tem alcance a uma ampla paleta sonora, que faz do cravo um instrumento rico e com um enorme potencial por ser explorado.”

Participante 17 (entre 1 e 2 anos de experiência cravística): “Ao meu entendimento refere-se à busca por uma sonoridade similar ou próxima da pretendida pelo compositor ou como era de praxe na época quando a obra foi concebida, caracterizando assim o estilo, gênero, período, etc. A este modo, para alcançarmos uma execução expressiva no cravo nos valemos dos recursos disponíveis no mesmo, como a já citada articulação, o fraseado, as digitações, a afinação/temperamento, etc.”

Participante 18 (entre 2 e 4 anos de experiência cravística): “Expressividade musical é ir além do que está escrito na partitura. É captar algo que não foi dito (escrito). É transformar algo “frio” em sentimento. Podemos alcançar uma execução expressiva no cravo pelos meios assinalados acima como diretamente dependentes”.

Participante 19 (entre 2 e 4 anos de experiência cravística): “Eu vejo a expressividade musical ao cravo assim como a vejo numa peça orquestral, ou numa peça pianística ou mesmo organística. Em suma acho que a expressividade no momento da execução é estritamente necessária e válida para uma boa execução, no entanto para se conseguir uma boa expressividade o intérprete depende de recursos técnicos que cada instrumento oferecer e também contar com os recursos extra musicais, como articulação, diferentes toques, etc. Ao cravo a expressividade se baseia, além do talento intelectual e técnico do intérprete, em recursos sonoros do instrumento.”

Participante 20 (entre 10 e 20 anos de experiência cravística): “Capacidade de comunicação e de emocionar o ouvinte e o próprio instrumentista. Estudando bastante, ouvindo muita música (incluindo outros gêneros e instrumentos). Complementa-se com leitura e contato com outras artes.”

Com base nas respostas apresentadas, pode-se destacar que a maioria dos participantes relaciona a expressividade musical à transmissão de conteúdos (ideias, significados, emoções, afetos, etc.) na execução e, para tanto, o intérprete tem a seu alcance os recursos ou parâmetros expressivos, os quais deverá conhecer e dominar para que possa utilizá-los de forma natural/livre, e não de maneira mecânica.

Apenas dois participantes julgaram-se inaptos a responder as perguntas, devido ao pouco tempo de experiência com o instrumento.

Alguns participantes lembraram a relação entre música e linguagem (ou texto musical), fazendo uma analogia entre a expressão musical e a expressão na linguagem falada (discurso), enquanto outros ressaltaram a importância da liberdade do intérprete e espontaneidade, citando inclusive a imaginação como fonte de expressão.

Alguns lembraram o papel do professor no caminho de construção de uma interpretação ao cravo e desenvolvimento das habilidades expressivas. Neste sentido, destacam-se novamente aqui dos trabalhos de Juslin, em *Cognição Musical*, sobre a importância do tratamento objetivo da expressividade por parte dos professores, sem qualquer tipo de mistificação, de forma a auxiliar os estudantes a trabalharem e desenvolverem suas habilidades expressivas com base nos recursos disponíveis e manipuláveis durante a execução.

No quadro 4.2 encontram-se alguns comentários extraídos das respostas e as porcentagens de alunos para cada tópico.

<b>Comentários extraídos das respostas</b>	<b>Porcentagem de alunos</b>
Expressão e texto musical; linguagem; discurso	20%
Expressão e liberdade do intérprete; espontaneidade	25%
Expressividade como transmissão de conteúdos (afetos, ideias, significados, etc.)	65%
Utilização dos parâmetros para uma execução expressiva	65%
Importância do professor no processo de aquisição de habilidades expressivas	10%
Importância de ouvir diferentes intérpretes	10%

**Quadro 4.2:** Principais comentários obtidos nas respostas à questão 13.

#### 4.2.2 Observação das aulas práticas

Com relação ao procedimento observacional realizado, como foi dito anteriormente, a coleta de dados deu-se de forma a evitar qualquer tipo de interferência ou constrangimento aos alunos. Assim, não foi realizado nenhum tipo de gravação (sonora ou de imagem), apenas registrando-se as informações através da anotação dos comentários e questionamentos efetuados durante as aulas, quando pertinentes ao tema. Com autorização do professor responsável, aos alunos somente foi informado que se tratava de uma observação para pesquisa de Doutorado, sem mencionar seu conteúdo.

Foram observadas algumas aulas dos seguintes participantes: dois alunos de graduação (Licenciatura em Música) iniciantes ao cravo na disciplina de Instrumento Complementar (4 aulas); um aluno de graduação (Bacharelado em Cravo) no segundo ano

do curso (3 aulas); um aluno de Mestrado em Práticas Interpretativas – Cravo (3 aulas), todos da Unicamp. Os participantes serão designados pelas seguintes siglas: L1 (aluno 1 iniciante da Licenciatura); L2 (aluno 2 iniciante da Licenciatura); B1 (aluno do Bacharelado); M1 (aluno do Mestrado).

Nas aulas do participante L1, houve alguma resistência inicial para aplicar as articulações indicadas pelo professor; o aluno nunca havia estudado piano ou teclados antes do cravo, apenas violão; provavelmente devido à forte influência e gosto declarados pela música do Romantismo, o aluno relutou em aceitar o argumento de que é necessário articular sempre que se queira acentuar alguma nota no cravo; em sua concepção, as linhas melódicas deveriam ser contínuas e ligadas para “expressar algum sentido musical.”

O participante L2, por sua vez, possuía conhecimentos avançados em piano e mostrou-se bastante receptivo às novidades apresentadas sobre os recursos expressivos ao cravo, durante as aulas observadas. Mencionou que “o toque é muito diferente do piano, não tem dinâmica com peso”, e questionou “então no cravo não devo igualar os dedos?” Esta dúvida demonstra que, mesmo se tratando de um iniciante ao cravo, este aluno logo percebeu que a linguagem cravística não requer a igualdade dos dedos à maneira como é pensada no piano; ao contrário, neste instrumento deve-se tirar proveito das diferenças entre os dedos, que proporcionam naturalmente toques distintos interferindo na acentuação e articulação das notas.

A partir de indicações do professor, o aluno experimentou o toque sentindo o momento de pinçamento dos plectros, trabalhando também diferentes possibilidades de soltar as teclas em momentos distintos (tipos de articulação).

O participante B1 também possui conhecimento sobre a técnica pianística e, pelos comentários realizados, parece que procura aprofundar seus conhecimentos através da leitura de Tratados, especialmente o de C. P. E. Bach (citado diversas vezes durante as aulas observadas). Mostrando-se muito cuidadoso com relação aos tipos de toque, observou que “as sonoridades são diferentes conforme a técnica de puxar os dedos é empregada ou não”. Curioso também ressaltar que o aluno mencionou que “existem diferentes graus de

articulação”. Ao ler uma peça pela primeira vez, comentou ainda: “gosto de pensar o fraseado já na primeira leitura”.

Nas aulas do participante M1, algumas observações anotadas foram: “os problemas são resolvidos com um dedilhado pensado e estudado”; “o trilo ficou mais expressivo” (neste caso, após tentar tocá-lo conforme demonstrado pelo professor); “tocando as notas repetidas com dedos diferentes elas soarão diferentes”. Conforme as anotações realizadas, o aluno ressalta a importância do dedilhado no resultado final, tanto como forma de resolver problemas técnicos como também para salientar notas ou fazê-las soar de maneiras diferentes. Os ornamentos também foram observados como recursos expressivos.

De maneira geral, as observações anotadas referem-se principalmente a alguns dos parâmetros expressivos já estudados neste trabalho. O que se ressalta, entretanto, é a forma como estes alunos procuram solucionar, ao mesmo tempo, problemas técnicos e expressivos, confirmando aquilo que já foi mencionado: trabalhar simultaneamente aspectos aparentemente técnicos (como o dedilhado) e expressivos (toque, articulação) parece ser a maneira mais eficiente para se chegar aos resultados esperados na execução cravística.

Outro ponto a ser destacado é que, em todas as aulas observadas, houve menção explícita à expressividade tanto por parte dos professores como pelos alunos. Certamente, ao responderem o questionário, estes participantes encontram-se entre os 50% que disseram que a expressividade é abordada explicitamente em suas aulas práticas.

Também pode ser constatado que, apesar de alguns dos alunos serem iniciantes e no momento da pesquisa cursarem uma disciplina complementar, ainda assim demonstraram interesse em aprofundar seus conhecimentos sobre o funcionamento do instrumento e suas possibilidades de expressão. Embora um dos iniciantes tenha relutado em aceitar as articulações características do repertório tradicional cravístico, ainda assim terminou aplicando, inclusive, pequenos trechos com o dedilhado antigo sugerido pelo professor. Entretanto, em situações semelhantes – nas quais o aluno apresenta dificuldade para compreender os motivos pelos quais a articulação é utilizada na acentuação de notas – pode-se recorrer aos resultados numéricos apresentados neste trabalho, a fim de possibilitar

uma visualização rápida dos efeitos alcançados com o emprego deste tipo de recurso cravístico, facilitando sua compreensão.

### **4.3 Discussão dos resultados**

Primeiramente, ressalta-se que dos 40 questionários enviados, somente 20 foram respondidos, totalizando 50% de participação com relação ao número inicial almejado. Embora este número possa ser considerado suficiente para os fins aqui propostos, uma análise com a totalidade dos alunos poderia ser mais abrangente e fornecer alguns resultados provavelmente modificados. De qualquer modo, considerando-se a amostragem utilizada, o objetivo da pesquisa foi atingido.

Nos resultados relativos à leitura à primeira vista (questões 1 a 4) é curioso notar que, embora 60% dos alunos tenham respondido que se ocupam tanto da decodificação da partitura como dos elementos voltados para a expressão, quando questionados sobre o dedilhado eles não demonstraram uma associação entre este recurso e o resultado expressivo (40% não prestam atenção ao dedilhado e 50% decidem-no posteriormente). Por outro lado, quando o dedilhado foi incluído juntamente com os demais parâmetros expressivos nas questões seguintes, a maioria dos participantes (65%) afirmou que o mesmo influi na expressão. Estes resultados sugerem que, a princípio, os estudantes consideram o dedilhado como um recurso essencialmente técnico; mas depois de algum tipo de indicação quanto a seu papel no resultado sonoro e expressivo, passam a encará-lo de forma diferente, atentando para esse aspecto.

Neste sentido sugere-se que, sempre que possível, aspectos como o dedilhado sejam abordados e ensinados tendo como pano de fundo seu papel no resultado expressivo final. Normalmente esta é a abordagem habitual por parte dos professores, entretanto os resultados da pesquisa demonstram que parte dos alunos ainda não consegue fazer a associação dedilhado - expressão num primeiro momento.

Destaca-se também o fato de que apenas 5% dos alunos (um indivíduo entre os 20 participantes) afirmou que não há dinâmica no cravo. Este resultado mostrou-se bastante

satisfatório, uma vez que a dinâmica de fato constitui-se num dos recursos expressivos do instrumento – como visto no capítulo 3 – e pode ser alcançada através da manipulação dos demais parâmetros expressivos.

Destaca-se, ainda, que os dois parâmetros mais associados à expressão, na opinião dos alunos, foram articulação e fraseado (100% dos participantes estabeleceram uma relação direta entre estes aspectos e o resultado expressivo), seguidos do toque, ornamentação e dinâmica (95%). Estes resultados permitem concluir que os participantes possuem um conhecimento satisfatório com relação ao tema, ressaltando de maneira análoga os aspectos mais discutidos nos Tratados e manuais examinados.

Entretanto, quando solicitado que apontassem uma relação direta ou indireta entre os parâmetros e a expressividade, um dos participantes declarou não ter compreendido a diferença entre estes tipos de relação. Embora represente apenas 5% dos participantes, ainda assim pode-se verificar que, em pesquisas futuras, seja mais adequado explicitar o significado da terminologia adotada, evitando assim possíveis dúvidas. Na questão abordada, utilizou-se a expressão “relação direta” para dizer que o parâmetro em análise interfere diretamente no resultado expressivo, enquanto que “relação indireta” significava que o parâmetro age sobre outro parâmetro e, desta forma, indiretamente na expressividade.

Observou-se, também, que a maioria dos participantes já teve algum contato com Tratados antigos (95%), e grande parte buscava informações ou, pelo menos, atentou para os trechos em que os autores tratam da expressividade na execução (85%). Este resultado está em consonância com as respostas obtidas nas questões sobre a importância da expressividade (90% consideram-na muito importante e 10% consideram-na importante).

Por outro lado, com relação aos manuais contemporâneos sobre execução cravística, este quadro se inverte. A maior parte dos alunos (65%) nunca leu nenhum trabalho deste tipo e apenas 35% conhecem algumas publicações. Diante disto, acredita-se que embora o ensino tradicional esteja baseado nos ensinamentos de Tratados antigos, as publicações atuais podem complementar o aprendizado, uma vez que trazem informações baseadas nos tratados com linguagem algumas vezes mais acessível, além de exemplos; e, como já mencionado, são ainda de fácil acesso.

Os resultados relativos à abordagem da expressividade em sala de aula também foram satisfatórios, possibilitando uma visão geral do tratamento do tema nas aulas práticas do instrumento. Metade dos alunos afirmou que estão habituados ao termo “expressividade”, o qual é abertamente discutido em sala de aula. Os demais participantes não estão habituados a ouvir o termo em sala, embora a ideia seja trabalhada indiretamente, através de termos como interpretação, sentimento, afeto, etc. Neste sentido, as observações realizadas também possibilitaram confirmar este quadro e, ainda, permitiram visualizar a forma como alguns dos participantes atuam diante de problemas relativos à expressividade.

Curioso notar que, embora tenham participado da pesquisa alunos de diversos graus de familiaridade com o instrumento, de certa forma as respostas independem deste fator. Alunos que podem ser considerados novatos (entre 1 e 2 anos de estudo de cravo) forneceram, algumas vezes, respostas bastante completas, sobretudo quando solicitado que dissertassem sobre a expressividade musical. Isto traz à lembrança que fatores pessoais e subjetivos estão sempre presentes neste tipo de abordagem.

Desta forma, embora a expressividade possa ser tratada até certo ponto de forma objetiva – a partir da manipulação de parâmetros da execução – é necessário ter em mente que o tema é complexo e envolve diversos fatores (pessoais, sociais, culturais, etc.). Portanto, reafirma-se que o tratamento aqui adotado constitui-se num recorte, visando possibilitar uma investigação sob a perspectiva do intérprete/aluno em face de determinados parâmetros acústicos apenas.



## **CONCLUSÃO**



Recapitulando a proposta apresentada inicialmente, neste trabalho realizou-se um estudo acerca da expressividade musical cravística enfatizando-se alguns parâmetros da execução manipuláveis pelo intérprete e analisando-se a forma como os mesmos interferem na sonoridade. Tal abordagem teve por intuito fornecer elementos que permitam minimizar as dúvidas porventura existentes com relação às possibilidades expressivas do instrumento.

Tratando prioritariamente da expressividade na perspectiva dos intérpretes, procurou-se também investigar a forma como estudantes abordam a questão, visto que estão a caminho de tornarem-se intérpretes cravistas. A pesquisa com os alunos mostrou-se extremamente contributiva para a análise do tema proposto, uma vez que possibilitou verificar a abordagem dos estudantes e o que pensam sobre os parâmetros expressivos (questionários) e como trabalham os mesmos em sala de aula (estudo observacional).

Como visto, a expressão em música refere-se primordialmente à possibilidade de, numa execução, estabelecer-se uma conexão entre intérprete e ouvinte de modo que possam ser transmitidos ou sugeridos conteúdos significativos – ideias e emoções. Esta concepção pôde ser verificada na parte inicial da pesquisa, de revisão teórica (nos trabalhos estético-filosóficos analisados e naqueles voltados para os estudos cognitivos, sendo também encontrada nos Tratados e Manuais de execução examinados), bem como obtida nas respostas aos questionários enviados aos participantes. De certa forma, a investigação sobre o conceito de expressividade realizada com os alunos de cravo não poderia ter chegado a resultado diferente: de maneira geral, os participantes associaram a expressividade principalmente a conteúdos afetivos.

Com relação aos Manuais sobre execução cravística examinados, verificou-se que em sua maioria baseiam-se nas indicações dos Tratados antigos; porém, não consistem apenas em uma reexposição dos tópicos analisados pelos tratadistas. Ao contrário, cada autor procura, a seu modo, passar as indicações pertinentes à execução de forma clara e didática, ainda que alguns deles sugiram práticas pouco convencionais (a exemplo de Metzger, que sugere movimentos rotacionais de mãos e pulsos, como visto).

Desta forma, no âmbito de ensino do instrumento, sugere-se que tais Manuais possam ser apresentados aos alunos possibilitando que discutam e analisem quais

indicações são aplicáveis ou não. Acredita-se que este olhar mais crítico dificilmente ocorre em relação aos Tratados, uma vez que os alunos (e professores também) tendem a considerar as indicações dos tratadistas muitas vezes de forma dogmática – com as devidas exceções. Entretanto, com relação aos autores contemporâneos parece não haver este tipo de preocupação, o que se apresenta como fator positivo quando se procura estimular o debate entre os alunos.

Um ponto a ser destacado refere-se à menção dos parâmetros expressivos em quase todas as abordagens examinadas neste trabalho: embora os textos em Estética tenham caráter filosófico e nem todos apontem a relação parâmetros-expressão, as pesquisas em Cognição Musical, os Tratados e os Manuais de execução contemporâneos associam a expressão musical (em geral ou no cravo) a alguns parâmetros manipuláveis pelo intérprete na execução. Com base nestas indicações, foram selecionados e analisados os parâmetros expressivos vistos no decorrer do trabalho. Desta análise resultou que não somente aspectos técnicos e estilísticos estão envolvidos em sua manipulação; deve-se atentar também para sua influência na sonoridade do instrumento em termos acústicos.

Neste sentido, a interferência dos parâmetros na acústica do instrumento pôde ser verificada através das medições realizadas, chegando-se a resultados bastante satisfatórios embora o procedimento adotado tenha sido relativamente simples. Foram obtidos valores que permitem afirmar seguramente que a manipulação de parâmetros como o toque e a articulação interferem na intensidade do som obtido e no timbre resultante. Além disso, a aplicação de temperamentos musicais desiguais também pode ser entendida a partir das diferenças de frequência que produz para os diferentes intervalos. Destaca-se que os valores obtidos e analisados no decorrer deste trabalho apresentaram-se acima dos respectivos limiares de audibilidade em cada caso, não se constituindo apenas em eventos físico-acústicos mensuráveis, mas também perfeitamente perceptíveis auditivamente. A partir destes resultados, acredita-se que eventuais dúvidas sobre as possibilidades dinâmicas e expressivas do instrumento sejam minimizadas.

A participação dos estudantes na pesquisa realizada mostrou-se fundamental para finalizar o trabalho. As respostas ao questionário forneceram um panorama acerca da

abordagem da expressividade cravística pelos alunos. Ainda que o número de participantes esteja longe do ideal para que os resultados possam ser generalizados, obtiveram-se dados que permitiram concluir que os participantes apresentam certo grau de amadurecimento musical no que se refere à abordagem da expressividade e dos parâmetros a ela associados. Mesmo os iniciantes que participaram da pesquisa responderam, em sua maioria, a todas as questões, contribuindo para as considerações feitas neste trabalho.

Neste sentido acredita-se que, embora possa haver possíveis lacunas no que diz respeito à abordagem da expressividade em sala de aula, ainda assim procedimentos como aqueles propostos por Juslin (no modelo FEEL-ME) não necessariamente precisam ser aplicados. Apesar dos aspectos positivos ressaltados pelo autor quanto à desmistificação da expressividade e seu tratamento objetivo no contexto de ensino instrumental, defende-se aqui que nada pode substituir a troca de experiências que se estabelece entre professor e aluno em sala de aula. Embora um programa computacional capaz de emitir respostas diante de diferentes execuções possa parecer atraente, a princípio, a proposta de Juslin baseia-se numa espécie de “execução ideal” a ser atingida pelos alunos e, com isto, certamente a liberdade e espontaneidade dos mesmos restará prejudicada, o que não favorece o resultado expressivo.

Por fim, como visto no decorrer deste trabalho, o tema aqui analisado é bastante amplo e complexo. A expressividade musical apresenta diversas facetas – um “fenômeno multidimensional” nas palavras de Juslin – e, por este motivo, optou-se por uma abordagem restrita à execução ao cravo enfatizando-se apenas alguns dos parâmetros a ela associados. Com isto chegou-se satisfatoriamente aos resultados apresentados, permitindo concluir que o termo expressividade – normalmente associado em primeiro lugar à dinâmica – também pode ser aplicado sem artifícios ao cravo. Embora a pesquisa tenha chegado aos objetivos propostos inicialmente, acredita-se que novas portas se abrem para futuras investigações, principalmente com relação à influência dos parâmetros na sonoridade do instrumento (através de distintos procedimentos de medição, ampliando-se as formas de toque pesquisadas, utilizando-se diferentes instrumentos, etc.) e, ainda, com relação à continuidade da pesquisa com os alunos de cravo, ampliando-se o leque de informações a serem coletadas e o número de participantes. Além disso, lembrando alguns aspectos

propositalmente deixados de lado nesta pesquisa – por exemplo, o exame de características expressivas associadas ao repertório cravístico tradicional e à Retórica – certamente poderão constituir-se em objetos de estudo para trabalhos futuros, complementando as discussões e tópicos aqui levantados e contribuindo para o desenvolvimento das pesquisas nesta área.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALBUQUERQUE, C. F. **A Formação do Cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Música aberta: o individual e o coletivo na expressão musical**. Anais da ANPPOM, 2007, São Paulo. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/praticas\\_interpretativas/pratint\\_AZAlmeida.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_AZAlmeida.pdf)> Acesso em 10/06/2013.
- BACH, C.P.E. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen** [1753]. Trad. Fernando Cazarini, Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclados. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- \_\_\_\_\_ **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen** [1753]. Trad. William J. Mitchell, Essay on the true art of playing keyboard instruments. New York: Norton W.W, 1949.
- BAKER, Nancy K. SCRUTON, R. Expression. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 1980, vol. 6, p.324-332.
- BARBOUR, J. M. **Tuning and Temperament: a historical survey**. New York: Dover, 1951.
- BOLOGNESI, M. F.; PORTICH, A.; SILVA, A. S. Z. Estética: História de um Conceito, Visões Contemporâneas e Educação Estética. **Apostila do Curso de Estética da Rede São Paulo de Formação Docente**. UNESP, 2012, p. 8. Disponível em <[http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46360/4/2ed\\_art\\_m4d7.pdf](http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46360/4/2ed_art_m4d7.pdf)> Acesso em 10/02/2013.
- BOND, A. **A Guide to the Harpsichord**. Portland: Amadeus Press, 2001.

CARPENA, L. B. Sobre a Qualidade das Tonalidades e seu Efeito na Expressão dos *Affecten* (Johann Mattheson, 1713) - Tradução e breve introdução. In: **Revista Música**, v. 13, nº 1, ago/2012, p. 219-241.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto *performance*. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, nº14, 2006, p.5-22.

COUPERIN, F. **L'Art de toucher le Clavecin** [1717]. Trad. Margery Halford, *The Art of Playing the Harpsichord*. New York: Alfred Publishers, 1995, 2ªed.

DAVIDSON, J.W. & CORREIA, J.S. (2001). Body Movement. In: Parncutt, R. & McPherson, G.E. (eds.) **The Science and Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Oxford University Press, p.237-250.

DECHAUME, A. G. **Le Language Du Clavecin**. Luynes: Editions Van de Velde, 1986.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 3.ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUBOIS, P. (ed.) **Charles Avison's Essay on Musical Expression with Related Writings by William Heyes and Charles Avison**. London: Ashgate Editors, 2004.

Expressão. **Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa** (online). Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=expressão> > Acesso em 05/02/2012.

FAGERLANDE, M. (org.) **Tratados e Métodos de Teclado**. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 2013.

**Fonética e Fonologia**. Disponível em: <[http://www.fonologia.org/acustica\\_osom\\_3.php](http://www.fonologia.org/acustica_osom_3.php)> Acesso em 02/07/2013.

GABRIELSSON, A. Music Performance Research at the Millenium. In: **Psychology of Music**, 2003, 31, 221. Disponível em:

<<http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/221> > Acesso em 20/06/2010.

GERLING, C. C.; SANTOS, R. A. T. A Comunicação da Expressão na Execução Musical ao Piano. In: **Anais do SIMCAM III**. Salvador, 2007, p.147-153.

GOLDEMBERG, R. A entoação nos instrumentos de afinação não fixa. In: **Revista Opus**, v. 3, nº 1, jun. 2007, p.65-74.

HALL, D. E. **Musical Acoustics**. 3.ed. Pacific Grove: Brooks Cole, 2002.

HENRIQUE, L. L. **Acústica Musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HORA, Edmundo Pacheco. **As obras de Froberger no contexto da afinação mesotônica**. Tese de Doutorado. Campinas: IA Unicamp, 2004.

\_\_\_\_\_ Desceu aos Trópicos... Baixou meio tom: Considerações sobre os dois *Les Adieux* de Neukomm e seus afetos. In: **Anais do SIMCAM IV**. São Paulo: Paulistana, 2008, p.35-41.

\_\_\_\_\_ Dos coloridos sonoros na música ocidental proporcionados pelos diferentes semitons. In: **Anais do SIMCAM VI**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2010, p.100-107.

JUSLIN, P. N. **Five myths about expressivity in music performance and what to do about them**. Dep. of Psychology. Sweden: Uppsala University. Disponível em: <<http://www.hichumanities.org/AHproceedings/Patrik%20N%20Juslin.pdf> > Acesso em 24/07/2009.

\_\_\_\_\_ Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. In: **Psychology of Music**, 2003, 31, 273. Disponível em: <<http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/3/273> > Acesso em 21/07/2009.

JUSLIN, P. N. et al. Feedback Learning of Musical Expressivity. In: Williamon, A. (ed.) **Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance**. London: Oxford University, 2004, p.247-270.

KOSOVSKA, Y. L. **Historical Harpsichord Technique: Developing La douceur du toucher**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

KROLL, M. **Playing the Harpsichord Expressively**. Maryland: Scarecrow Press Inc., 2004.

LE HURAY, P. & JANKINS, G. Fingerings. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed . by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 1980, v.6, p.567-574.

LOUREIRO, M. A. Aspectos Metodológicos da Análise das Intenções Expressivas de uma Performance Musical. In: **Anais do XVI Congresso da ANPPOM**. Brasília, 2006, p.1054-1058.

\_\_\_\_\_ A Pesquisa Empírica em Expressividade Musical: Métodos e Modelos de Representação e Extração de Conteúdo Expressivo Musical. In: **Revista Opus**, 12, 2006, p.7-30.

MENEZES, Flo. **A Acústica Musical em Palavras e Sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

METZGER, N. **Harpsichord Technique: A Guide to Expressivity**. Sacramento: Musica Dulce, 1998, 2ªed.

Musical Expression. **Enciclopédia Britânica** (online). Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/399165/musical-expression>> Acesso em 05/12/2009.

OLIVEIRA, J. Z. **Introdução à Cognição Musical**. Disponível em: <[http://www.neuromusic.com.br/download/artigos/O%20e%20Cognicao%20Musical%20\(1\).pdf](http://www.neuromusic.com.br/download/artigos/O%20e%20Cognicao%20Musical%20(1).pdf)> Acesso em 23/09/2009.

PASQUALI, N. **The Art of Fingering the Harpsichord**. Edinburg: R. Bremmer, ca.1750. Disponível em <[http://imslp.org/wiki/The\\_Art\\_of\\_Fingering\\_the\\_Harpsichord\\_\(Pasquali,\\_Nicolo\)](http://imslp.org/wiki/The_Art_of_Fingering_the_Harpsichord_(Pasquali,_Nicolo))> Acesso em 21/02/2010.

PENTTINEN, H. On the Dynamics of the Harpsichord and his Synthesis. In: **9<sup>a</sup> International Conference on Digital Audio Effects**. Montreal: DAFx, set. 2006, p. 115-120.

RAMEAU, Jean Philippe. **Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels** [1722]. Paris: J. B. C. Ballard, 1722. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP81588-PMLP166232-Trait\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP81588-PMLP166232-Trait_.pdf)> Acesso em 06/06/2013.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Dictionnaire de Musique** [1768]. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. Disponível em <[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire\\_de\\_musique\\_1768\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP72006-PMLP144356-Dictionnaire_de_musique_1768_.pdf)> Acesso em 06/06/2013.

ROWLAND, D. **Early Keyboard Instruments: A Practical Guide**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SCHOTT, H. **Playing the Harpsichord**. London: Faber, 1970. Reprint, New York: Dover, 2002.

SCRUTON, Roger. **Understanding Music: philosophy and interpretation**. London: Continuum, 2009.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música: seus usos e recursos**. 2.ed. São Paulo: Unesp, 2004.

STEPHENS, N. L. Avison. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 1980, vol.1, p.748-751.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

THIEMEL, M. Dynamic. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed. by Stanley Sadie. London: McMillan Publishers, 1980, v.4, p.820-822.

TOFFOLO, R. G. B.; OLIVEIRA, L. F.; OLIVEIRA, A. L. G. Mecanismos de indução da emoção considerados em uma perspectiva corpórea. In: **Anais do SIMCAM V**. Goiânia, 2009, p.210-222.

WONG, H. K. H. **Sources of influence on Johann Mattheson's ideas on Musical Expression**. Disponível em: <<http://helenmusicology.files.wordpress.com/2013/01/essay-2008-sources-of-influence-on-johann-matthesons-ideas-on-musical-expression.pdf>>

Acesso em 08/07/2013.

## **ANEXOS**



## ANEXO 1

### VALORES OBTIDOS NAS MEDIÇÕES ACÚSTICAS

a) Medidas para ruído de fundo médio no ambiente - (Valor médio = 39,42 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	39,7
2 <sup>a</sup>	39,9
3 <sup>a</sup>	39,5
4 <sup>a</sup>	39,6
5 <sup>a</sup>	39,8
6 <sup>a</sup>	39,6
7 <sup>a</sup>	38,5
8 <sup>a</sup>	38,7
9 <sup>a</sup>	38,6
10 <sup>a</sup>	38,3

b) Toque junto à tecla para LA 415 Hz – (Valor médio = 68,35 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	68,8
2 <sup>a</sup>	68,0

3 <sup>a</sup>	68,2
4 <sup>a</sup>	68,4
5 <sup>a</sup>	68,0
6 <sup>a</sup>	67,5
7 <sup>a</sup>	67,2
8 <sup>a</sup>	70,0
9 <sup>a</sup>	70,2
10 <sup>a</sup>	67,2

c) Toque vindo do alto para LA 415 Hz – (Valor médio = 70,20 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	70,2
2 <sup>a</sup>	70,3
3 <sup>a</sup>	70,1
4 <sup>a</sup>	70,2
5 <sup>a</sup>	74,3
6 <sup>a</sup>	67,6
7 <sup>a</sup>	67,5
8 <sup>a</sup>	69,3
9 <sup>a</sup>	68,2

10 <sup>a</sup>	74,3
-----------------	------

d) Toque junto à tecla para La oitava abaixo – (Valor médio = 69,63 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	70,0
2 <sup>a</sup>	68,5
3 <sup>a</sup>	66,7
4 <sup>a</sup>	71,3
5 <sup>a</sup>	70,4
6 <sup>a</sup>	70,9
7 <sup>a</sup>	69,6
8 <sup>a</sup>	69,8
9 <sup>a</sup>	70,0
10 <sup>a</sup>	69,1

e) Toque vindo do alto para LA oitava abaixo – (Valor médio = 70,55 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	71,9
2 <sup>a</sup>	67,6

3 <sup>a</sup>	70,2
4 <sup>a</sup>	74,7
5 <sup>a</sup>	70,8
6 <sup>a</sup>	68,1
7 <sup>a</sup>	70,8
8 <sup>a</sup>	70,2
9 <sup>a</sup>	70,9
10 <sup>a</sup>	70,3

f) Acorde LA-DO-MI com toque vindo do alto – (Valor médio = 77,05 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	78,4
2 <sup>a</sup>	77,6
3 <sup>a</sup>	73,2
4 <sup>a</sup>	79,3
5 <sup>a</sup>	78,1
6 <sup>a</sup>	77,5
7 <sup>a</sup>	75,7
8 <sup>a</sup>	77,0
9 <sup>a</sup>	77,5

10 <sup>a</sup>	76,2
-----------------	------

g) Acorde LA-DO-MI com toque junto às teclas – (Valor médio = 75,16 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	72,4
2 <sup>a</sup>	76,0
3 <sup>a</sup>	74,6
4 <sup>a</sup>	76,9
5 <sup>a</sup>	76,6
6 <sup>a</sup>	74,5
7 <sup>a</sup>	76,1
8 <sup>a</sup>	74,2
9 <sup>a</sup>	75,5
10 <sup>a</sup>	74,8

h) Acorde LA-DO-MI arpejado – (Valor médio = 74,8 dB):

Medida	Valor (dB)
1 <sup>a</sup>	74,6
2 <sup>a</sup>	74,7
3 <sup>a</sup>	73,1

4 <sup>a</sup>	76,0
5 <sup>a</sup>	76,3
6 <sup>a</sup>	74,1
7 <sup>a</sup>	75,0
8 <sup>a</sup>	74,5
9 <sup>a</sup>	75,2
10 <sup>a</sup>	74,5

i) Duas notas consecutivas (DO vindo do alto e RE ligado) – (Valores médios: DO = 70,61; RE = 68,66 dB):

Medida	DO (dB)	RE (dB)
1 <sup>a</sup>	67,2	64,3
2 <sup>a</sup>	69,3	68,8
3 <sup>a</sup>	70,4	67,1
4 <sup>a</sup>	70,2	68,3
5 <sup>a</sup>	70,6	70,4
6 <sup>a</sup>	70,0	69,5
7 <sup>a</sup>	77,2	70,2
8 <sup>a</sup>	71,0	69,0
9 <sup>a</sup>	70,0	69,2

10 <sup>a</sup>	70,2	69,8
-----------------	------	------

j) Duas notas consecutivas (DO vindo do alto e RE articulado) – (Valores médios: DO = 71,78; RE = 70,75 dB):

Medida	DO (dB)	RE (dB)
1 <sup>a</sup>	74,0	70,8
2 <sup>a</sup>	72,9	72,7
3 <sup>a</sup>	69,3	68,3
4 <sup>a</sup>	72,5	70,0
5 <sup>a</sup>	74,6	73,5
6 <sup>a</sup>	73,4	71,2
7 <sup>a</sup>	65,4	69,8
8 <sup>a</sup>	71,2	70,0
9 <sup>a</sup>	72,5	70,2
10 <sup>a</sup>	72,0	71,0

k) Duas notas consecutivas (DO junto à tecla e RE ligado) – (Valores médios: DO = 70,25; RE = 69,75 dB):

Medida	DO (dB)	RE (dB)
1 <sup>a</sup>	68,8	68,4
2 <sup>a</sup>	69,5	69,0

3 <sup>a</sup>	68,2	69,5
4 <sup>a</sup>	70,4	70,2
5 <sup>a</sup>	71,7	70,9
6 <sup>a</sup>	70,4	69,9
7 <sup>a</sup>	68,8	69,9
8 <sup>a</sup>	72,0	70,3
9 <sup>a</sup>	71,2	69,3
10 <sup>a</sup>	71,5	70,1

- l) Duas notas consecutivas (DO junto à tecla e RE articulado) – (Valores médios: DO = 69,33; RE = 71,28 dB):

Medida	DO (dB)	RE (dB)
1 <sup>a</sup>	69,4	71,5
2 <sup>a</sup>	69,8	72,0
3 <sup>a</sup>	67,2	69,1
4 <sup>a</sup>	67,8	69,2
5 <sup>a</sup>	68,1	70,0
6 <sup>a</sup>	70,1	71,7
7 <sup>a</sup>	69,6	71,7
8 <sup>a</sup>	71,5	72,0

9 <sup>a</sup>	69,2	72,7
10 <sup>a</sup>	70,7	72,9



## ANEXO 2

### QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS PARTICIPANTES

Este questionário constitui parte de uma pesquisa de Doutorado em que se pretende analisar alguns aspectos relacionados à expressividade nos contextos de execução e ensino de cravo, e tem por objetivo coletar informações sobre o tema junto a estudantes de nível técnico, de graduação e pós-graduação. Não há respostas “corretas” ou “erradas”; também não há limite no número de linhas para os comentários solicitados; apenas pretende-se levantar alguns dados que possibilitem traçar futuras considerações sobre a forma de abordagem da expressividade e dos recursos expressivos do instrumento pelos alunos em sua rotina de estudos.

Obrigada pela participação!

#### IDENTIFICAÇÃO:

Nome (opcional):

Idade:

#### **Curso técnico:**

SIM

NÃO (se estiver cursando, qual o período/ano:     )

#### **Graduação:**

CONCLUÍDA

CURSANDO (se estiver cursando, qual o período:     )

**Pós-Graduação:**

MESTRADO ( ) concluído ( ) em andamento

DOUTORADO ( ) concluído ( ) em andamento

Há aproximadamente quanto tempo toca cravo?

( ) menos de 1 ano

( ) entre 1 e 2 anos

( ) entre 2 e 4 anos

( ) entre 4 e 10 anos

( ) entre 10 e 20 anos

( ) mais de 20 anos

Estudou piano ou teclado antes do cravo? ( ) SIM ( ) NÃO

Toca outro instrumento? ( ) SIM ( ) NÃO Qual:

1. Ao ler uma peça pela primeira vez no cravo, você se concentra:

( ) Principalmente na decodificação das notas;

( ) Principalmente em aspectos expressivos;

( ) Simultaneamente na decodificação das notas e nos aspectos expressivos.

2. Ao ler uma peça pela primeira vez, em que medida você se concentra no dedilhado?

- Muita concentração durante toda a leitura;
  - Concentração somente nos trechos mais difíceis;
  - Deixa para decidir e anotar o dedilhado posteriormente.
3. Numa primeira leitura, de que forma você aborda os ornamentos?
- Deixa os ornamentos para as leituras seguintes;
  - Toca somente alguns ornamentos (os mais simples);
  - Toca normalmente todos os ornamentos.
4. Ao ler pela primeira vez uma peça, em que medida você se concentra na articulação?
- Muita concentração durante toda a leitura;
  - Concentração somente em alguns trechos;
  - Deixa para estudar e decidir sobre a articulação posteriormente.
5. Segundo seu ponto de vista e experiência musical, como você classificaria os seguintes recursos de execução e sua relação com o resultado expressivo no cravo:
- usar **D** para indicar uma relação direta entre o recurso e o resultado expressivo;
  - usar **I** para indicar uma relação indireta (o recurso influi em outro aspecto relativo à expressividade);
  - usar **N** para indicar que não há relação entre o recurso empregado e o resultado expressivo

- ( ) afinação/temperamentos
- ( ) escolha do dedilhado
- ( ) articulação
- ( ) fraseado
- ( ) ornamentação
- ( ) emprego de diferentes tipos de toque
- ( ) dinâmica
- ( ) reginação

6. Você acha possível classificar ou ordenar os parâmetros citados acima segundo sua maior ou menor influência no resultado expressivo da execução? Comentar.

Resposta:

7. Considerando que seja possível classificar os parâmetros citados na questão 5, utilize algarismos de 1 a 9, sendo o 1 para o recurso que você considera mais relacionado à expressividade e 9 para o recurso menos relacionado. (OBS: se considerar que dois ou mais recursos influenciam igualmente a expressividade, repita o mesmo algarismo):

- ( ) afinação/temperamentos
- ( ) escolha do dedilhado
- ( ) articulação

- fraseado
- ornamentação
- emprego de diferentes tipos de toque
- dinâmica
- reginação

8. Você já leu algum Tratado de época? Em caso afirmativo, percebeu algum destaque dado pelos autores para a expressividade?

- Sim, já li Tratados (ou trechos) e o autor comenta explicitamente sobre expressividade.
- Sim, já li Tratados (ou trechos) mas o autor não comenta explicitamente sobre expressividade.
- Sim, já li Tratados (ou trechos) mas não buscava esse tipo de informação.
- Não, nunca li nenhum Tratado de época.

OBS: em caso afirmativo, indique qual(is) o(s) Tratado(s) consultado(s):

--

9. Você já leu algum trabalho contemporâneo (livro, artigo, etc.) específico sobre execução cravística? Em caso afirmativo, indique qual o trabalho/autor, e se percebeu algum destaque para os aspectos expressivos.

- Não

Sim:

--

10. Em sua opinião, a expressividade na execução cravística é:

Muito importante.

Importante.

Pouco importante.

Não é importante.

11. O termo expressividade (ou expressão) costuma ser utilizado em sala de aula?

Sim, o termo é frequentemente utilizado.

Sim, o termo é utilizado algumas vezes.

Não, o termo não é utilizado.

12. De que forma o termo ou a ideia de expressividade costuma ser abordada em sala de aula?

De forma aberta e clara, explicitamente.

Implicitamente, através de outros termos (como interpretação, sonoridade, emoção, etc.).

( ) O termo ou ideia de expressividade não são abordados em sala de aula.

13. O que você entende por expressividade musical? Como alcançar uma execução expressiva no cravo?

Resposta:

OBRIGADA PELA PARTICIPAÇÃO!