

Tratados e Métodos de Teclado



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Coordenador
MARCOS NOGUEIRA

Vice-Coodenador
MARIA ALICE VOLPE

Comitê Editorial do Programa

MARCOS NOGUEIRA
MARIA ALICE VOLPE
SAMUEL ARAÚJO
PAUXY GENTIL-NUNES
ANTONIO JARDIM
ANA PAULA DA MATTA

X SEMANA DO CRAVO

Coordenação
MARCELO FAGERLANDE

Comissão Científica
MARCELO FAGERLANDE
JOÃO VIDAL
PAULO PELOSO
PAUXY GENTIL-NUNES
CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO (UNIRIO)

Organização
MARCELO FAGERLANDE
CLARA ALBUQUERQUE
EDUARDO ANTONELLO

Organização
MARCELO FAGERLANDE

Tratados e Métodos de Teclado

SANCTA MARIA (1565) ◆ FRESCOBALDI (1637) ◆ COUPERIN (1717) ◆ RAMEAU (1724)

Tradução de
MARCELO FAGERLANDE
ANA CECILIA TAVARES
CLARA ALBUQUERQUE
MARIA AIDA BARROSO
MAYRA PEREIRA

RIO DE JANEIRO, 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Levi - Reitor

Antônio Ledo - Vice-reitor

Debora Foguel - Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli - Decana

ESCOLA DE MÚSICA

André Cardoso - Diretor

Marcos Nogueira - Vice-diretor

Afonso Barbosa Oliveira - Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Celso Ramalho - Coordenador do Curso de Licenciatura

João Vidal - Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman - Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira - Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música

Maria Alice Volpe - Editora-chefe

Editoração eletrônica das partituras: Maria Aida Barroso

Editoração: Mayra Pereira

Projeto gráfico: Mayra Pereira e Marcelo Fagerlande

Tratamento de imagens: Jacques Sillos



© 2013 by Tradutores

Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

Tiragem: mil exemplares

T776

Tratados e Métodos de Teclado: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724) / Marcelo Fagerlande (org.); tradução de Marcelo Fagerlande, Ana Cecília Tavares, Clara Albuquerque, Maria Aida Barroso, Mayra Pereira. Editoração eletrônica das partituras: Maria Aida Barroso. – Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música, 2013.

118 p.: il.; 29,7 cm

Trabalhos originalmente apresentados na X Semana do Cravo (10 : 2013: Rio de Janeiro, RJ)

ISBN: 978-85-65537-05-6

1. Instrumentos de teclado. 2. Instrumentos de teclado – Métodos. 3. Cravo (Instrumento musical). – 4. Cravo (Instrumento musical) – Métodos. 5. Música – História e crítica – Séc. XVI. 6. Música – História e crítica- Séc. XVII. – 7. Música – História e crítica – Séc. XVIII. I. Fagerlande, Marcelo, org. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD: 786

SUMÁRIO

Apresentação	7
Prefácio	9
I Livro chamado Arte de tocar Fantasia, TOMAS DE SANCTA MARIA, 1565 Capítulos XIII a XIX	19
II Ao Leitor, GIROLAMO FRESCOBALDI, 1637	53
III A Arte de tocar o Cravo, FRANÇOIS COUPERIN, 1717	57
Explicação dos Ornamentos e Sinais (Primeiro Livro de Peças para Cravo, 1713)	103
IV Da Mecânica dos Dedos no Cravo, JEAN-PHILIPPE RAMEAU, 1724	107
Tabela (Peças de Cravo, 1724)	115

APRESENTAÇÃO

O Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro tem a satisfação de lançar uma linha editorial dedicada aos projetos desenvolvidos pelos seus pesquisadores – docentes, discentes e colaboradores externos – no intuito de contribuir para o amplo acesso ao conhecimento gerado na universidade para ampla gama de leitores. Os volumes são publicados em formato impresso e digital, com distribuição nacional e internacional. A versão impressa é gentilmente distribuída para bibliotecas, universidades e demais instituições de natureza educacional, científica e cultural, do Brasil e do exterior. A versão digital está disponível gratuitamente no site institucional e nas bases eletrônicas. Assim como todas as publicações do Programa, esta série está indexada nas bases RILM Abstracts of Music Literature, Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música e The Music Index/ EBSCO – este último licenciado para disseminar integralmente o seu conteúdo.

O Comitê Editorial é composto pelos membros da Comissão Deliberativa do Programa. Cada publicação compõe sua Comissão Científica de acordo com a participação na realização dos respectivos projetos, contando ainda com a colaboração de colegas do Brasil e do exterior. O Comitê Editorial e a Comissão Científica estão engajados nesse projeto institucional com raízes na tradição acadêmica que tem como prioridade garantir o nível de excelência.

Agradecemos a dedicação de toda a equipe que tornou possível esta empreitada e esperamos que esta linha editorial propicie ao leitor um significativo encontro com a pesquisa musical.

Maria Alice Volpe, Editora

Marcos Nogueira, Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ

PREFÁCIO

Em 2003 criamos a habilitação Cravo no Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito do Curso de Mestrado em Música. No ano seguinte idealizamos a I Semana do Cravo, evento que desde então vem acontecendo anualmente, sem interrupção. Em 2013 comemoramos os dez anos do encontro, cujo intuito principal é reunir discentes e docentes de instituições de ensino de todo o país que oferecem o ensino do instrumento, seja na esfera federal, estadual ou municipal. Os alunos participantes estão em diversos estágios de estudo, desde o curso profissionalizante, passando pelo bacharelado, pelo mestrado até chegar ao nível de doutorado.

Uma das características da Semana tem sido a de promover o debate acadêmico sobre diversos aspectos em torno do cravo, através das mais recentes pesquisas envolvendo o instrumento. O foco principal está na investigação e resgate de sua História, principalmente no Brasil, e ainda nos aspectos da didática e interpretação no instrumento. Concomitante à realização desses debates, promovidos através de mesas-redondas com a participação dos professores convidados, a Semana do Cravo também tem oferecido recitais com alunos das instituições participantes, como a Universidade Estadual de Campinas, a Universidade Federal de Pernambuco, a Escola de Música de Brasília, a Escola Municipal de Música de São Paulo, o Conservatório de Tatuí (SP) e a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, anfitriã do evento.

Um dos seminários oferecidos à primeira turma do Mestrado em Cravo na UFRJ, em 2004, chamava-se “Tratados de teclados escolhidos” e na ocasião foram estudadas as obras de Thomas de Sancta Maria, Girolamo Frescobaldi, François Couperin, Jean-Philippe Rameau e Carl Philipp Emanuel Bach. As traduções dos textos desses autores¹ deu-se de forma natural, consequência da dedicação de uma turma interessada em desvendar algumas das mais importantes recomendações sobre técnica e interpretação de teclado dos séculos XVI, XVII e XVIII. Faziam parte desse grupo os nomes que hoje, ao nosso lado, compõem a equipe responsável pela versão final aqui publicada: Ana Cecília Tavares, Clara Albuquerque, Maria Aida Barroso e Mayra Pereira².

Consideramos que não poderia haver melhor maneira de comemorarmos os dez anos de realização da Semana do Cravo do que com a publicação dessas traduções. As obras estudadas constituem algumas das mais importantes referências para nosso instrumento e o fato de as disponibilizarmos em língua portuguesa poderá ajudar aos muitos alunos e estudiosos do cravo que tem crescido nos últimos anos no Brasil, tanto pelo surgimento de novos cursos como pela consolidação dos já existentes. Mas, é provável que os interessados constituam ainda um grupo mais amplo, na medida em que essas preciosas recomendações técnicas e interpretativas poderão também ser úteis no estudo de outros instrumentos de teclado, como o órgão, o clavicórdio, o pianoforte e mesmo o piano moderno.

A produção de tratados de música aconteceu primordialmente no período barroco, como já identificou Bukofzer³, o que pode ser observado pela quantidade de obras dedicadas ao aprendizado de instrumentos, do contraponto, do baixo contínuo, e ainda aquelas que abordam a música do ponto de vista das especulações teóricas. Tais tratados, de um modo

¹ Com exceção da obra de C. Ph. E. Bach, *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, cuja tradução foi realizada por Fernando Cazarini e publicada em 2009 pela Editora Unicamp.

² João Rival, então bacharelado na instituição, também participou da primeira versão da tradução da obra de Rameau, em 2004.

³ BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton & Company, 1947.

geral, podem ser agrupados a partir das três disciplinas da música – *musica theorica*, *musica poetica* e *musica practica* – que retomam uma antiga classificação aristotélica à qual os autores ainda se prendiam. O primeiro caso engloba os tratados que estudam a natureza do som e da música, os estudos estéticos sobre a situação e a função da música no centro do conjunto do conhecimento humano e das especulações metafísicas sobre a harmonia do universo. A segunda categoria diz respeito aos tratados que contêm regras práticas de contraponto, baixo contínuo e da composição, de modo mais ou menos sistemático. O terceiro grupo compreende os tratados destinados ao ensino e à execução. Nesse último podemos situar as obras aqui traduzidas.

Assim como pode ser difícil de classificar se uma determinada obra é um “tratado teórico” ou “prático”⁴, o mesmo pode ser dito em relação ao próprio termo “tratado”. Por sua estrita acepção, a palavra significa uma “obra desenvolvida, que expõe ordenadamente os princípios de uma ciência ou arte”⁵. Já “método” designa um “tratado elementar”⁶. Em nossa seleção encontramos tanto obras mais extensas quanto outras que, a despeito de seu valor, são mais resumidas e que expõem apenas a essência do assunto proposto. Dessa forma, ainda que se possam chamá-los todos pelo termo abrangente, optamos por denominar nosso conjunto de “tratados” e “métodos”.

A grande quantidade de tratados do período barroco não significa necessariamente uma homogeneidade de qualidade: é comum que muitos apenas repetissem aquilo que outros anteriormente já haviam escrito. O conjunto aqui reunido, entretanto, é especial na medida em que a obra de Sancta Maria é a mais antiga e detalhada descrição de técnica de teclado⁷, enquanto as demais, ainda que de tamanhos tão diversos, contêm reflexões dos mais notáveis compositores para teclado de suas épocas e lugares: Frescobaldi na Itália do século XVII; François Couperin e Rameau na França do século XVIII.

O foco de interesse dos tratados, de um modo geral, vai mudando ao longo do tempo. Enquanto no início do século XVII a ênfase de obras voltadas a instrumentos ou ao canto estava em como ornamentar ou realizar diminuições, a partir da metade desse século começam a surgir tratados ou métodos dedicados não mais a vários instrumentos indistintamente, mas a um especificamente⁸. Foram criados tratados para praticamente todos os instrumentos e também para a voz, desde curtas instruções até longas e complicadas obras⁹. O tratado de Sancta Maria, por exemplo, publicado em fins do século XVI, ilustra o enfoque na técnica de diminuições e de improvisação anteriormente mencionado e não na interpretação de música composta¹⁰. Já as obras de Couperin e Rameau, dedicadas especificamente ao cravo, preocupam-se claramente com questões de execução ao instrumento.

Geralmente havia diferentes razões para explicar o surgimento de um tratado, e para cada caso podia ser identificado mais de um motivo para a elaboração e conseqüente impressão.

⁴ PALISCA, Claude. Theory. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol 18, p. 741-762.

⁵ WEISZFLOG, Walter. *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

⁶ BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

⁷ HOWELL, Almonte e ROIG-FRANCOLI, Miguel. Sancta Maria. In: ROOT, Deane (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 21 maio 2009.

⁸ BUKOFZER, op. cit.

⁹ Idem.

¹⁰ LOHMANN, Ludger. *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. – 18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1982.

Certas publicações tinham por hábito oferecer uma introdução que fornecesse subsídios à boa execução das peças que se seguiam, como é o caso do prefácio *Ao Leitor* de Frescobaldi, da *Mecânica dos Dedos* de Rameau, e como também acontecia com a inclusão de tabelas de ornamentos, que frequentemente constavam do início de publicações de partituras¹¹. O método de Couperin, muito mais longo que os citados acima, também pode se encaixar nesse caso, pois o autor menciona que um dos motivos que o levaram a publicá-lo foi justamente proporcionar ajuda para que seus dois primeiros livros de peças pudessem ser bem executados.

A obra de Sancta Maria é a mais extensa dos tratados selecionados. É composta de duas partes, sendo a primeira dedicada aos rudimentos de música e técnica de teclado e a segunda a procedimentos harmônicos, contrapontísticos e estruturais. O objetivo principal do autor, citado no *Prólogo* da obra, é o de somente ensinar progressivamente aos “novos professores” a arte de tocar fantasias, ou seja, improvisar (*tañer fantasia*). Optamos por traduzir apenas os trechos que tratam especificamente de técnica de teclado e que incluem ornamentos – do capítulo XIII ao XIX.

A intenção de Frescobaldi, ao publicar seu prefácio *Ao Leitor* nas várias edições dos dois livros de tocatas, de 1615 a 1637, era clara: guiar o intérprete no novo estilo de música para teclado que estava sendo criado, o estilo livre das fantasias, tocatas e prelúdios - o *stylus fantasticus*. De acordo com o teórico do século XVII Athanasius Kircher, a música para teclado da época podia ser dividida em três estilos: o “estilo antigo”, com contraponto estrito originário da música vocal de Palestrina, e que resultou no *ricercare* de teclado; o estilo de dança, cuja versão instrumental veio da enorme influência de Froberger¹² e dos cravistas franceses; e finalmente o terceiro, que ao contrário dos anteriores, era específico dos instrumentos de teclado e de nenhum outro. Esse novo modo de tocar surgiu da maneira como dez dedos podiam se comportar num teclado, com número variado de vozes, originário claramente da livre improvisação.

Essas recomendações de Frescobaldi, ainda que curtas, são consideradas as mais importantes fontes da prática de teclado do século XVII¹³. Constituem uma valiosa ajuda ao executante de hoje, levando-se em conta o tipo de notação esquemática de sua música e de seus contemporâneos, sem qualquer indicação de interpretação, e que, do contrário, poderiam ser incompreensíveis no contexto atual, distante de sua tradição.

Na emblemática obra *A Arte de tocar o Cravo*, de Couperin, identificamos também outros dois aspectos que nos fazem entender sua publicação. A elaboração de um tratado pode ser muitas vezes compreendida pela necessidade do autor em transmitir os conhecimentos acumulados ao longo de sua vida, e esse é precisamente o caso do compositor, já que passou muito do seu tempo ensinando cravo. Essa imersão diária na rotina do ensinar, aliás, é mencionada por diversos autores como um dos motivos que tornam seu método tão valioso, sobretudo por se tratar de um dos maiores compositores que escreveu para cravo. Couperin ainda, no prefácio da obra, menciona uma justificativa comum a muitos outros tratados, ao

¹¹ LESCAT, Philippe. *Méthodes & Traités Musicaux en France 1660 – 1800*. Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, La Villette, 1991.

¹² Johann Jacob Froberger (1616-1667), compositor alemão, organista e tecladista. Foi a figura proeminente da música alemã de teclado em meados do século XVII. Como aluno de Frescobaldi, compositor da corte em Viena e um frequente viajante e executante nos Países Baixos, Inglaterra, França e Alemanha, ele cunhou um idioma pessoal a partir de características estilísticas da música de teclado italiana, francesa e alemã. Deixou um legado de obras para teclado que influenciou a música alemã pelo século XVIII adentro (BUELOW, George J. Froberger, Johann Jacob. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 6, p. 858-862).

¹³ GILBERT, Kenneth. Prefácio à edição de *Toccate* de G. Frescobaldi (1637). Pádua: G. Zanibon, 1978.

insistir no “caráter único” do método, que não apenas descreve a notação musical, mas o “belo toque do cravo”.

Rameau, ao contrário de seu conterrâneo e antecessor, não enfoca necessariamente aspectos artísticos em seu método *Da Mecânica dos Dedos no Cravo*, mas se dedica de um modo abrangente a descrições do trabalho técnico ao instrumento. Seu conteúdo é considerado possivelmente o mais preciso sobre técnica francesa de teclado jamais escrito, apresentado de modo analítico e racional, ao contrário da obra de Couperin. Uma observação feita pelo autor no prefácio de sua obra mais conhecida, o *Tratado de Harmonia*, ilustra seu pensamento, em sintonia com os primeiros anos do Iluminismo, como lembra Moroney¹⁴: “não é suficiente sentir os efeitos de uma ciência ou arte; é necessário compreendê-los de um modo que os torne inteligíveis”¹⁵.

Uma comparação entre os métodos de Couperin e Rameau demonstra como a técnica de instrumentos de teclado na França avançou desde o início do século XVIII, a partir da execução de grandes virtuosos, como era o caso de ambos. Essa rápida mudança está intimamente ligada a um desejo de virtuosidade, e pode ser verificada através de determinadas utilizações de dedilhados, como a passagem do polegar em escalas ou em baterias¹⁶.



Livro chamado a Arte de tocar Fantasia

Thomas de Sancta Maria (Madrid, ? - Ribadavia, 1570) teórico e compositor espanhol, tornou-se frade na Ordem dominicana de Santa Maria de Atocha, em Madrid, em 1536. Atuou como organista em diversos mosteiros da Castilla, principalmente em Valladolid, onde provavelmente encontrou Antonio e Juan de Cabezón, organistas reais, com quem conversou e discutiu enquanto preparava seu *Livro chamado a Arte de tocar fantasia*. Segundo o próprio frontispício do tratado, a obra teria sido examinada e aprovada pelos dois eminentes músicos.

Sancta Maria aparentemente começou a escrever sua obra em 1541, e a teve licenciada em 1557, mas, devido a uma falta de papel, só conseguiu publicá-la em 1565, em Valladolid. Na primeira parte o autor apresenta as noções iniciais da música até o capítulo XII. Os capítulos XIII a XIX, que lidam com técnica de teclado, tratam da posição das mãos, do toque, da articulação, de dedilhado, de dois tipos de ornamento e do uso de notas pontuadas. Nos capítulos XX a XXIII, Sancta Maria discute a execução de obras compostas e a aplicação de diminuições. Essa parte é encerrada com o estudo dos oito modos eclesiásticos, dos tons dos salmos e dos tipos de cadências.

A segunda parte é constituída de uma abordagem sistemática de harmonia – com o estudo de dissonâncias, de consonâncias, incluindo acordes associados a notas de valores diversos ou progressões melódicas. O autor segue tratando da construção de peças imitativas a quatro vozes, concluindo com recomendações a iniciantes de como afinar o clavicórdio e a vihuela. Podem ser encontrados exemplos musicais ao longo da obra, desde curtas passagens até

¹⁴ MORONEY, Davitt. Couperin, Marpurg and Roeser: A Germanic Art de Toucher le Clavecin, or a French Wahre Art? In: HOGWOOD, Christopher (Ed.) *The Keyboard in Baroque Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 111-130.

¹⁵ RAMEAU, J. Ph. *Traité de l'Harmonie*. Paris: J. B. C. Ballard, 1722, p. iii.

¹⁶ LESCAT, op. cit.

peças completas, de 40 a 75 compassos, algumas em estilo polifônico imitativo que lembra os tentos de Cabezón.

Entre as qualidades do tratado frequentemente mencionadas estão a originalidade e a organização sistemática, embora a repetição de ideias e a formulação do óbvio estejam presentes, o que é compreendido como fruto da educação escolástica do autor. A influência posterior pode ser constatada através de citações por autores como Artufel, Cerone e Lorente¹⁷, que não deram o devido crédito a Sancta Maria. O *Livro chamado a Arte de fantasiar* é considerado como dirigido principalmente ao clavicórdio¹⁸, mencionado especificamente pelo autor que, entretanto, não exclui em seu texto a possibilidade de outros instrumentos de teclado. Assim, suas recomendações de técnica são aplicáveis e úteis ao estudo do repertório deste período também no cravo ou no órgão.

Ao Leitor

Girolamo Frescobaldi (Ferrara, 1583 - Roma, 1643)¹⁹, compositor, cravista e organista italiano, é considerado junto de Sweelinck²⁰ o mais influente compositor de teclado da primeira metade do século XVII. Contemporâneos mencionavam sua descoberta de um novo estilo de tocar, especialmente no cravo, e sua fama ultrapassou as fronteiras da Itália. Suas obras aparentemente eram conhecidas também na França e em Flandres. Na Alemanha teria sido o autor de teclado mais influente e mais copiado durante a segunda metade do século XVII, como ilustram os seguintes fatos: em 1637 Froberger se transfere para Roma a fim de ser seu aluno; suas obras contrapontísticas foram copiadas por ninguém menos que o jovem J. S. Bach e depois por seus seguidores, como C. P. E. Bach, Kirnberger e Forkel²¹.

Ainda que tenha escrito também uma significativa produção vocal, Frescobaldi foi extremamente famoso em sua época como virtuose do teclado, reunindo tanto qualidades de intérprete quanto de compositor. Os novos elementos que os contemporâneos identificavam em seu estilo estavam provavelmente associados à sua própria maneira de tocar cravo, principalmente as tocatas. Seu prefácio, com tantas informações sobre o novo modo de tocar,

¹⁷ Dámas Artufel (?-?), liturgista espanhol de nascimento francês, atuou de 1609 a 1614. Sucedeu a Sancta Maria em San Pablo de Valladolid (HOWELL, Almonte. Artufel, Dámas. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 1, p. 646); Pietro Cerone (1566-1625), teórico italiano, cantor e padre. Viveu alguns anos na Espanha, onde realizou estudos detalhados da teoria e música locais, que posteriormente aplicou em sua obra *El melopeo y maestro*, de 1613 (HUDSON, Barton. Cerone, Pietro. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 4, p. 79); Andrés Lorente (?-1703), teórico espanhol cujo tratado *El porqué de la música* foi a única obra substancial publicada na Espanha no século XVII (HOWELL, Almonte. Lorente, Andrés. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 11, p. 231).

¹⁸ HOWELL e ROIG-FRANCOLI, op. cit.

¹⁹ HAMMOND, Frederick e SILBIGER, Alexander. Frescobaldi, G. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>. Acesso em: 20 set. 2013.

²⁰ Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), compositor, organista e professor dos Países Baixos. Um dos mais influentes e valorizados professores de seu tempo, organista famoso e um dos principais compositores, tanto de música vocal quanto para teclado (WARD, Tom R. Sweelinck, Jan Pieterszoon. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 18, p. 406-407).

²¹ Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), teórico e compositor alemão dos mais significativos, membro de um grupo berlinense do qual também faziam parte Quantz, C. P. E. Bach e Marpurg (SERWER, Howard. Kirnberger, Johann Philipp. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 10, p. 80-82); Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), historiador da música, teórico e bibliógrafo alemão. Biógrafo e autor de um projeto inconclusivo da primeira edição completa das obras de J. S. Bach (DUCKLES, Vincent. Forkel, Johann Nikolaus. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 6, p. 706-708 [II]).

mostra como estava consciente da necessidade de explicar a interpretação do estilo recém criado²².

A vasta produção para teclado de Frescobaldi, publicada em vários volumes, de 1608 a 1645, contém canzonas, ricercares, danças e variações, além das tocatas. Seu prefácio, *Ao Leitor*, foi publicado diversas vezes em várias versões nos dois livros de tocatas: *Toccate d'Intavolatura di cimbalo et organo, partite di diverse arie e corrente, balletti, ciaccone, passaghagli*; e *Il secondo libro di tocate, canzone, versi d'hinni magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'Intavolatura di cimbalo et organo*²³. Tendo sofrido modificações ao longo do tempo, apresentaremos aqui a sua última versão, publicada no Livro II de tocatas, em 1637.

A Arte de tocar o Cravo

François Couperin (Paris, 1668 – Paris, 1733), compositor, cravista e organista, foi o mais importante membro da família Couperin – uma das grandes dinastias da música, atuante em Paris e arredores desde fins do século XVI até meados do século XIX. Os Couperin foram particularmente vinculados à Igreja de St. Gervais, onde ocuparam o posto de organista por 173 anos. François, também chamado *o grande*, foi o autor de algumas das melhores músicas da escola francesa clássica, e pode ser citado como a mais importante figura musical na França entre Lully e Rameau²⁴.

A impressão de suas obras para cravo se estende de 1707 a 1730. Em 1717, publica a versão definitiva de *A Arte de tocar o Cravo* – fonte utilizada para nossa tradução –, obra considerada obrigatória para aqueles que se dedicam ao instrumento. A nova edição, se comparada à primeira, de 1716, inclui um novo frontispício, seis páginas suplementares e algumas modificações no texto. Couperin, como lembra Baumont²⁵, tanto emprega o verbo tocar para a execução ao cravo como também está atento à sua relação com o público, ao se preocupar em “tocar as pessoas de bom gosto”²⁶.

Uma característica do texto que logo chama a atenção do leitor ao consultar *A Arte de tocar o Cravo* no original e que naturalmente dificulta a tradução para qualquer outra língua é o estilo de Couperin, que não tem pretensões literárias e que apresenta problemas gramaticais no emprego da língua francesa. O ilustre compositor não estava sozinho, pois o mesmo acontecia na época com pintores, arquitetos, médicos, advogados e cientistas. O próprio autor fez uma autocrítica sobre sua escrita, no terceiro livro de peças de cravo: “Peço licença aos Senhores Puristas e Gramáticos sobre o estilo de meus prefácios: neles falo apenas de minha Arte...”²⁷.

Fica claro que Couperin não pretendia abordar um assunto tão vasto metodicamente, do início ao fim, mas sim oferecer uma série de reflexões sobre aspectos do ensino e de execução

²² NEWCOMB, Anthony. Frescobaldi, G. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 6, p. 824-835.

²³ Tocatatas de tablatura de cravo e órgão, partitas de diversas árias e correntes, ballets, chaconas, passacalhas; O segundo livro de tocatatas, canzonas, versos de hinos Magnificat, galhardas, correntes e outras partitas de tablatura de cravo e órgão.

²⁴ HIGGINBOTTOM, Edward. Couperin, F. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 4, p. 860-871.

²⁵ BAUMONT, Olivier. *En relisant l'Art de toucher le Clavecin*. Disponível em: <<http://www.clavecin-en-france.org>>. Acesso em: 07 jul. 2013.

²⁶ Página 15 da edição de 1717.

²⁷ BAUMONT, op. cit.

das peças de seus dois primeiros livros²⁸. O método é dividido em cinco partes. A primeira, em que o autor aborda a posição do corpo e das mãos, constitui-se em uma verdadeira aula de cravo, pois menciona vários aspectos relacionados a essa atividade: a idade de se iniciar; a correta posição no instrumento e como este deve ser regulado; como os iniciantes devem estudar; o tempo de duração de uma aula; a importância de tocar de cor; a sugestão de que inicialmente as crianças tenham nas mãos algumas peças antes de aprender a notação musical; a recomendação de se aprender peças de caracteres diferentes e, finalmente, que se deve retardar o início do aprendizado do acompanhamento.

A segunda parte apresenta os ornamentos úteis para a execução, e aqui, ao mesmo tempo que as indicações de Couperin revelam sua fidelidade ao sistema antigo de cruzar o terceiro dedo sobre o segundo ou quarto em escalas, também indicam seu entusiasmo por certas novidades, como a mudança de dedo na apogiatura preparada e o uso do legato para as terças dobradas.

Pequenos exercícios para a mão direita e para a esquerda foram incluídos na terceira parte. Esses são considerados verdadeiras composições autônomas, mais próximas de trechos das peças para cravo do que de áridos exercícios²⁹. Há ainda uma primeira peça, uma Alemã, que o autor recomenda que se aprenda antes de passar às peças num estilo mais idiomático do cravo. Baumont³⁰ reconhece nesta terceira parte um aspecto bem característico do compositor, uma constante ambiguidade entre a admiração por seus predecessores e a vontade de impor seu próprio estilo, um tipo de convivência impossível entre a tradição e a novidade, entre o Grande Século³¹ e o Século das Luzes³².

Na quarta parte do método encontram-se observações sobre como escolher um bom dedilhado para trechos difíceis, com exemplos de passagens de suas peças. Finalmente, Couperin apresenta oito prelúdios diversificados, quatro mais curtos – em uma página – e outros quatro com o dobro do tamanho³³. Entre eles pode-se identificar o estilo alaudado tão caro ao compositor e inspirações de dança – como Alemã e Corrente. O autor compôs exatamente a metade dos prelúdios em estilo mais livre e os outros com a indicação *Mesuré*, ou seja, com menor liberdade de mudanças de andamentos e de alterações rítmicas.

A Arte de tocar o Cravo, companhia constante dos cravistas hoje em dia, obteve sucesso já em sua época, tendo sido traduzida e publicada por Friedrich Wilhelm Marpurg na Alemanha, em 1751. É uma obra que transmite de modo inequívoco o amor de Couperin pelo cravo e suas firmes convicções a respeito das qualidades do instrumento: precisão, limpidez, nitidez, brilho e extensão. Demonstra ainda seu desejo de torná-lo tão expressivo quanto qualquer outro instrumento musical.

Da Mecânica dos Dedos no Cravo

Jean-Philippe Rameau (Dijon, 1683 – Paris, 1764), compositor, teórico, organista e cravista francês, foi a principal figura da música francesa em seu tempo, especialmente do gênero dramático, e um importante inovador da teoria da harmonia.

²⁸ HIGGINBOTTOM, op. cit.

²⁹ BAUMONT, op. cit.

³⁰ Idem.

³¹ *Grand Siècle*, século XVII, um dos períodos mais ricos da História da França.

³² *Siècle des Lumières*, ou Iluminismo.

³³ Disposição de páginas na edição original.

Ainda que atualmente seja mais conhecido como teórico e como compositor de obras dramáticas, sua produção cravística é considerável, constituída de três coleções de peças solo - publicadas em 1706, 1724 e ca.1729-30 - e um volume com música de cravo acompanhada (*Pièces de clavecin en concert*, de 1741). Além disso, compôs algumas peças independentes e transcrições orquestrais de obras próprias. Com exceção do último volume, todos foram criados antes de sua primeira ópera, e já refletem de modo inconfundível suas qualidades de compositor.

Em sua segunda publicação de peças para cravo já se vê no título da primeira impressão, realizada em Paris em 1724, o destaque para a mecânica dos dedos: *Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts ou l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite execution sur cet instrument*³⁴. De fato, o primeiro assunto que aparece logo após esse frontispício é o texto sobre a mecânica dos dedos, seguido do índice do volume, da aprovação e do privilégio do rei, de uma tabela de ornamentos e de um Minueto em Rondó, para logo após virem as partituras das peças para cravo.

Na segunda edição revista das mesmas peças de cravo, de 1731, o título e o enfoque já mudam: *Pièces de clavecin avec une table pour les agréments*³⁵. Nesse volume, na sequência do frontispício encontram-se um índice das obras de Rameau - em que aparecem não só os livros de peças de cravo, mas suas muitas obras dramáticas e textos teóricos, compostos e publicados até a data - e a mesma tabela de ornamentos e o minueto mencionados anteriormente, antes das peças de cravo. Não foram incluídos nessa edição, portanto, nem o índice com os títulos das peças, nem a aprovação, nem o privilégio do rei, e muito menos a *Mecânica dos dedos no Cravo*, e não fica claro o porquê desta omissão³⁶.

Encontramos em *Da Mecânica dos Dedos no Cravo* menção a diversas partes do corpo humano relacionadas ao tocar, como dedos, mãos, braços, cotovelos. O objetivo primordial do autor é a busca de uma técnica precisa e segura, buscando sempre o máximo de relaxamento. Rameau não apenas descreve a altura do cotovelo que considera correta para a execução, mas sugere que esta vá mudando, à medida que o iniciante vá obtendo progresso. Ele chama a atenção para a necessidade da independência dos dedos, e para que esses fiquem na borda das teclas, o que levará à boa posição das mãos.

Com relação ao toque, Rameau associa o cuidado com o peso das mãos e seus reflexos nos dedos aos meios para se obter uma bela sonoridade. O autor oferece sugestões de como o iniciante deve estudar para o sucesso com trinados. Assim como Couperin, Rameau cultiva o legato como articulação predominante e um instrumento bem leve para iniciantes. Observa ainda que as recomendações de seu texto servem tanto ao cravo quanto ao órgão.

O caráter inovador de Rameau como compositor também se fez presente nas indicações da técnica do cravo, uma vez que, em desacordo com seus contemporâneos, só prescreve os dedilhados modernos. Do mesmo modo, defende a utilização da passagem do polegar, como o fez Bach na Alemanha. Um de seus pensamentos mais essenciais, como aponta Spieth³⁷, é o que afirma que um grande movimento só deve ter lugar se um menor não sofra.

³⁴ Peças de cravo com um Método sobre a mecânica dos dedos, no qual se ensina os meios de se fornecer uma perfeita execução sobre este instrumento.

³⁵ Peças de cravo com uma tabela para os ornamentos.

³⁶ GILBERT, Kenneth. Prefácio à edição de *Pièces de clavecin* de J.-Ph. Rameau (1724). Paris: Heugel, 1978.

³⁷ SPIETH, Noëlle. *Le toucher du clavecin à la lecture de François Couperin, Saint-Lambert et Rameau*. Disponível em: <<http://www.clavecin-en-france.org>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

Gilbert conclui que Rameau oferece em poucas páginas a mais clara e detalhada descrição de técnica de teclado do século XVIII que, quando lida em conjunto com *A Arte de tocar o Cravo* de Couperin, compõe os fundamentos da prática do período inteiro³⁸.



Naturalmente reconhecemos a importância e a utilidade de fontes como os tratados para o estudo da música dos séculos anteriores, o que se justifica pelo simples fato de que no âmbito da cultura ocidental não há uma continuidade da tradição musical. Um dos meios a que se recorre e que pode ser de grande valia são justamente essas obras. Identificamos, no entanto, alguns cuidados que devem ser tomados. Muitos autores do período reconhecem as limitações das obras escritas, evocando as vantagens de um contato direto entre mestre e discípulo. Um outro problema reside no fato de que frequentemente a compreensão do conteúdo dos tratados pode ser prejudicada, uma vez que muitos termos perderam seus significados originais. A outra questão a ser considerada é que algumas obviedades da época, compreensivelmente, não eram explicadas nem sequer mencionadas nos tratados. Mas, como lembra Staier³⁹, por não nos serem mais familiares, são elas que nos levam a importantes reflexões, muitas vezes, entretanto, inconclusivas.

Assim, sugerimos ao intérprete, ao recriar o repertório dos séculos anteriores, que, paralelamente ao estudo dos tratados, não menospreze a própria intuição na construção de sua versão, principalmente quando já possui uma bagagem considerável. Este equilíbrio poderá levar ao resultado desejado por Harnoncourt⁴⁰, que sempre buscou não uma execução correta arqueologicamente, mas viva e digna.

Marcelo Fagerlande, Coordenador da Semana do Cravo da UFRJ



Outras edições:

COUPERIN, François. *L'Art de toucher Le Clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord*. Tradução para o alemão de Anna Linde e para o inglês de Mevanwy Roberts. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, edição de Anna Linde, 1933.

COUPERIN, François. *L'Art de toucher Le Clavecin*. Paris, 1717. Ed. fac-simile. Courlay: Éditions J. M. Fuzeau S.A., edição de Jean Saint-Arroman, 1996.

DARBELLAY, Etienne. Liberté, variété et 'affeti cantabili' chez Frescobaldi. *Revue de Musicologie*, Paris, vol. LXI, n° 2, p. 197-243, 1975.

FRESCOBALDI, G. *Avvertimenti*. Tradução para o português de Maria Helena Bezzi. Apostila do curso Interpretação da música para teclado do séc. XVII ao início do séc. XIX. Conservatório Brasileiro de Música, 1977.

³⁸ GILBERT, op. cit.

³⁹ STAIER, Andreas. Freiheit, die ich meine. Interview mit Andreas Staier. *Concerto, Das Magazin für Alte Musik*. Colônia: Concerto Verlag, vol. 71, 1992.

⁴⁰ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1987.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Al Lettore in Toccate d'intavolatura di Cembalo et Organo...* Roma, 1637. Padova: G. Zanibon, edição de Kenneth Gilbert, 1978.

RAMEAU, Jean-Philippe. *De la mécanique des doigts sur le clavessin in Pièces de clavecin*. Paris: Heugel & Cie, edição de Kenneth Gilbert, 1978.

RAMEAU, Jean-Philippe. *De la mécanique des doigts sur le clavessin in Pièces de clavecin*. Paris, 1724. Ed. fac-simile. In: LESCAT, Philippe e SAINT-ARROMAN, Jean (Ed.). *Méthodes & Traités*. Courlay: Éditions Fuzeau, 2003.

SANCTA MARIA, Thomas de. *Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia*. Valladolid, 1565. Ed. fac-simile. Westmead: Gregg International Publishers Limited, edição de Denis Stevens, 1972.

SANCTA MARIA, Fray Thomas de. *Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei*. Tradução de Eta Harich-Schneider e Ricard Boadella. Lippstadt: Kistner & Siegel & CO., 1962.

SANCTA MARIA, Fray Thomas de. *The Art of Playing the Fantasia*. Translation, transcription, commentary by Almonte C. Howell Jr. and Warren E. Hultberg. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, Series: explorations, 1991.



Utilizamos, para nossa tradução das obras de Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau, as edições de 1565, 1637, 1717 e 1724, respectivamente, como explicitado ao longo do prefácio. Essas obras foram consultadas em publicações fac-similadas, incluídas na bibliografia acima. Procuramos manter o estilo original de cada autor, ainda que muitas vezes a redação pudesse se distanciar da forma como a ideia seria expressa no português atual. A nossa opção diverge de algumas traduções dessas obras para outras línguas, em que percebemos a escolha por um texto mais explicativo de seu conteúdo. Ao decidir por este outro caminho, acreditamos estar oferecendo aos leitores atuais a possibilidade de uma maior aproximação com a obra e com o pensamento de seus autores. Em alguns casos foi necessária uma mudança na pontuação, visando uma melhor adequação às normas gramaticais de nossa língua. A inclusão de palavras no texto original foi, como de hábito, anotada através de colchetes. Uma vez que optamos por traduzir a maioria dos termos musicais, frequentemente incluímos notas com os mesmos nas línguas originais. Em outros casos, as notas são explicativas. Os exemplos musicais foram editados nas claves mais utilizadas atualmente e as correções foram indicadas por colchetes. Há no final da obra de Couperin notas críticas dos exemplos, da Alemã e dos Prelúdios. Incluímos ainda, em anexo, as tabelas de ornamentos de Couperin e Rameau, apresentadas ao final de suas respectivas obras.



Agradecimentos à FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – pelo financiamento desta publicação e a Ailen Meireles, Antoine Espagno, Ariadne Paixão, Augusto Carvalho Souza, Cleci Righi Daniel, Giulia Tettamanti, Ilton Wjuniski, Kristian Nyquist, Luis Tavares Ladeira, Paloma Lima, Patrícia Thomé Junqueira Schettino e Rita de Cássia Almeida.

I

THOMAS DE SANCTA MARIA

LIVRO CHAMADO ARTE DE TOCAR FANTASIA

1565

DAS CONDIÇÕES QUE SE REQUEREM PARA TOCAR¹ COM TODA PERFEIÇÃO E PRIMOR*

CAPÍTULO XIII

Para que toda música tenha aquela graça e vida que a ela se deve, é necessário que se toque com todo primor que para isso se requer, o qual a eleva em muitos quilates e lhe dá nova vida e graça, e faltando isso, tudo o que se toca, por melhor que seja, não terá graça nem brilho, e é clara a diferença que há em uma mesma obra tocada por um músico perfeito e cuidadoso, ou tocada por outro imperfeito e grosseiro, porque tocada pelo perfeito parece muito elevada e de excelência e tocada pelo imperfeito parece baixa e grosseira, como se fossem obras distintas.

As condições que assim adornam a música reduzem-se a oito. A primeira é tocar no Compasso². A segunda, pôr bem as mãos. A terceira, atacar³ bem as teclas. A quarta é tocar com limpeza e distinção. A quinta, correr bem as mãos de uma parte a outra, isto é, subindo até a parte superior e descendo até a parte inferior. A sexta é atacar com dedos convenientes. A sétima, tocar com elegância⁴. A oitava, fazer bons Redobros e Quebros⁵.

Quanto a tocar no Compasso, que é a primeira condição, não temos mais que avisar ao leitor de que guarde tudo o que dissemos acima sobre Compasso e Meio Compasso⁶.

DO MODO DE PÔR BEM AS MÃOS

CAPÍTULO XIV

Antes que entremos nesta matéria, é necessário saber a conta dos dedos, que começa do dedo polegar e acaba no dedo mínimo, contando sucessivamente de um até cinco. De maneira que ao dedo polegar chamamos primeiro, ao que está junto a ele, segundo, ao do meio, terceiro, ao outro que imediatamente se segue, quarto e ao último, quinto.

¹ *Tañer* no original.

* No original, os termos musicais são grafados, na sua grande maioria, com letras maiúsculas. Optamos por preservar essa característica, padronizando-a para todo o texto.

² *Tañer a Compas* no original, significando manter a métrica e a pulsação.

³ *Herir* no original.

⁴ *Buén ayre* no original. O autor propõe neste capítulo a inclusão de alguns tipos de desigualdades rítmicas, visando uma maior graça na música.

⁵ *Redobles y quiebros* no original. Na Espanha, desde o séc. XVI, os termos *redoble* e *quiebro* podiam ser compreendidos tanto como ornamentos específicos, quanto diminuições de um modo geral. Sancta Maria foi o primeiro a sistematizar o uso de ornamentos e diminuições. Seus ornamentos estavam restritos a *quiebro* e *redoble*, sendo que cada um deles continha um certo número de formas (*quiebro antiguo* ou *nuevo reyterado*, *senzillo* ou *de minimas*, *redoble antiguo* ou *nuevo*). O assunto será desenvolvido no Capítulo XIXb.

⁶ "O Compasso divide-se e é partido em duas partes iguais, ou seja, em dois Meios Compassos, que são suas partes integrais de que se compõe, cuja divisão e partição faz o golpe que ataca no alto, do mesmo modo que para dividir e partir uma quantidade contínua em duas partes iguais divide-se e parte-se com um ponto no meio. Assim, na música, para dividir e partir o compasso em dois meios compassos divide-se e parte-se com o golpe que ataca no alto, de maneira que o Compasso sempre ataca em baixo e o Meio Compasso no alto. E assim, Meio Compasso é a quantidade, ou medida, ou tardança de tempo que há do golpe baixo ao alto ou do alto ao baixo, e note-se que não se gasta mais tempo do golpe baixo ao alto, que é Meio Compasso, que do alto ao baixo, que é outro Meio Compasso, do qual se faz demonstração assinalando dois pontos com um Compasso e uma parede de alto a baixo, nos quais se verá claramente não haver mais quantidade nem distância do ponto baixo ao alto que do alto ao baixo" (SANCTA MARIA, Thomas. *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia*. Valladolid, 1565. Ed. fac-simile. Westmead: Gregg International Publishers Limited, edição de Denis Stevens, 1972. Libro II, Capítulo V, fl. 8).

A segunda condição, que é pôr bem as mãos, consiste em três coisas. A primeira é que as mãos se ponham em garra, como mãos de gato, de tal maneira que entre a mão e os dedos, de forma nenhuma, haja alguma corcova, mas, ao contrário, o nascimento dos dedos deve estar muito afundado, de tal maneira que [os dedos] estejam mais altos que a mão, arqueados, e assim ficam mais estirados para atacar com maior ímpeto, porque assim como o arco, quanto mais estirado está, tanto ataca com mais firmeza. Assim também os dedos, quanto mais estirados estão, tanto atacam as teclas com mais firmeza e assim soam as notas mais vigorosas, mais inteiras e com maior espírito. Essa perfeição é tão grande e de tanto valor para a música que, além da formosura e graça que tal postura causa às mãos, dá vida e brilho a tudo o que se toca, fazendo-se diferente e distinto do que se toca sem essa postura de mãos. A segunda coisa é trazer as mãos muito encolhidas, o que se faz aproximando os quatro dedos de ambas as mãos, que são segundo, terceiro, quarto e quinto, uns aos outros, especialmente juntando o dedo segundo ao terceiro, o que se pode fazer melhor com a mão direita do que com a esquerda e isso leva a tocar com suavidade e doçura. Desse modo, o dedo polegar deve andar muito caído e muito mais baixo que os outros quatro, mas há de andar dobrado para dentro, de sorte que meio dedo, da articulação em diante, ande debaixo da palma e o dedo mínimo, que é o quinto, ande encolhido mais que todos os outros, de tal maneira que quase chegue à palma. Também é impossível pôr bem as mãos sem trazer encolhidos desta maneira os dois dedos citados de ambas as mãos, que são polegar e mínimo, porque deles depende o encolhimento das mãos e, trazidos os dedos separados uns dos outros, especialmente o polegar e mínimo, não se pode tocar bem, porque as mãos se entorpecem e ficam sem força e virtude, como se estivessem amarradas.

A terceira coisa é que se ponham as mãos de tal maneira que os três dedos de cada mão, que são segundo, terceiro e quarto, andem sempre sobre as teclas, tanto quando for necessário tocá-las como quando não e, além disso, o dedo segundo, especialmente o da mão direita, deve andar um pouco mais levantado que os outros três, que são terceiro, quarto e quinto.

Para a boa postura das mãos e ainda para tocar bem, é necessário que os braços, na parte interna dos cotovelos, andem próximos ao corpo mas sem nenhuma força, ainda que para subir sequências longas de Colcheias e Semicolcheias com a mão esquerda deva-se separar o cotovelo esquerdo do corpo, assim como para descer sequências longas de Colcheias e Semicolcheias com a mão direita deva-se também separar o cotovelo direito do corpo.

DO MODO DE ATACAR AS TECLAS

CAPÍTULO XV

A terceira condição, que é golpear bem as teclas, consiste em seis coisas. A primeira é atacar as teclas com a polpa dos dedos, de tal forma que as unhas não se aproximem nem toquem as teclas, o que se faz baixando os pulsos e estendendo os dedos do meio até a ponta, porque atacando dessa maneira as notas⁷ soam inteiras, doces e suaves. A razão disso é que como a carne é macia, ataca com brandura e suavidade. E, além disso, toca-se com limpeza, porque como os dedos se assentam nas teclas, não podem deslizar nem escapar para nenhuma parte. Ao contrário, quando se toca com as unhas cometem-se dois grandes defeitos. O primeiro é que soa muito a madeira das teclas e pouco as notas, que também [soam] desmaiadas e sem espírito. O segundo defeito é que se toque sujo e embolado e, por conseguinte, áspero para os ouvidos, porque como os dedos não se assentam nas teclas, logo deslizam para fora e assim se faz muito ruído com as teclas; e também como as unhas são ossos e os ossos e as teclas são

⁷ *Bozes* no original.

coisas duras, batendo-se um contra o outro não podem soar com doçura e suavidade, senão com muito desgosto e aspereza, como já foi dito.

A segunda coisa é atacar as teclas forte e com ímpeto, o que por outro nome chamam atacar firme; então, as notas têm vida e espírito.

A terceira coisa é que ambas as mãos ataquem as teclas igualmente, isto é, que a primeira mão não toque nem mais forte nem mais suave que a outra, mas as duas mãos igualmente; e, mesmo assim, ambas as mãos têm de atacar conjuntamente, em par, pois ainda que toquem muitas notas de uma vez, como quando se dá Consonância a três ou a quatro vozes ou mais, todas pareçam uma só voz. Ainda assim, adverte-se que mesmo que as mãos ataquem as teclas suavemente, com tudo isso devem atacar com um pouco de ímpeto. O sobredito a respeito de atacar é uma das coisas mais essenciais que existem para tocar com perfeição qualquer coisa.

A quarta coisa é não atacar as teclas do alto, para o que é necessário trazer os dedos próximos das teclas, e depois que cada dedo tenha atacado a tecla, levantá-lo muito pouco e, além disso, os dedos devem atacar caindo direitos e também levantando direitos, de sorte que voltem a se colocar no mesmo lugar e disposição em que antes estavam. Tudo isso causa grande doçura e suavidade à música, além de soarem muito as notas e pouco ou quase nada as teclas. Ao contrário, quando se ataca do alto, causa-se grande infortúnio e desgosto na música para os ouvidos, além de soarem muito as teclas e pouco as notas. Esse defeito comete-se por levantar muito os dedos depois de haver atacado as teclas. Desta forma, o tempo que se gasta em levantar muito os dedos e em baixá-los tira parte do tempo que as notas deveriam estar soando, tendo os dedos sobre as teclas. Também para atacar bem as teclas é necessário não levantar as palmas, mas somente os dedos, os quais irão atacar as teclas, estando as palmas inertes. Além disso, as teclas, tanto brancas quanto pretas, deverão ser atacadas na borda ou remate delas. Isso se entende na parte externa. O bem atacar as teclas é também uma das coisas mais essenciais e principais que há no tocar.

A quinta coisa é afundar as teclas tudo o que adequadamente puderem baixar, de sorte que se o instrumento for o Clavicórdio⁸ os toques levantem bem as cordas, mas de tal maneira que as notas não saiam de seu tom subindo de voz⁹, o que se causa apertando demasiadamente os dedos, e, se for outro instrumento qualquer¹⁰, as teclas hão de baixar até encostar no pano¹¹ que está abaixo delas. Isso se entende se as teclas puderem baixar até encostar no pano.

A sexta coisa é que, depois de atacadas as teclas, nem se apertem tanto os dedos sobre elas (porque além das notas saírem do tom subindo de voz, entorpecem-se as mãos como se as atassem) nem tampouco se afrouxem os dedos, de maneira que as notas desmaiem, mas que os dedos fiquem sobre elas, sem apertá-los nem afrouxá-los demais, nem levantá-los, até o ponto em que tenham de tocar outras teclas, de sorte que as notas tenham sempre uma mesma qualidade de som.

⁸ *Monacordio* no original.

⁹ Menção à afinação que pode variar de acordo com a pressão exercida na corda.

¹⁰ Sancta Maria refere-se inicialmente ao Clavicórdio, mas menciona a possibilidade de outros instrumentos.

¹¹ Compreende-se por pano o tecido colocado abaixo do teclado para amortecer o impacto das teclas contra a madeira do fundo do instrumento.

DO MODO DE TOCAR COM LIMPEZA E DISTINÇÃO DE VOZES

CAPÍTULO XVI

Quanto a tocar com limpeza e distinção de vozes, que é a quarta condição, deve-se notar que para isso se requerem duas coisas. A primeira e principal é que, ao ataque dos dedos nas teclas, sempre o dedo que atacar primeiro se levante antes que o outro que segue imediatamente atrás dele o faça, tanto ao subir como ao descer e, dessa maneira, sempre procedendo, pois, de outra maneira, se alcançaria um dedo a outro. E, de se alcançar um dedo a outro, segue-se a alcançar e a encobrir uma nota à outra, que é como atacar segundas. E, de se alcançar e encobrir uma nota à outra, o que se toca é sujo e embolado e não traz limpeza nem distinção de vozes.

A segunda coisa que se requer é levantar um pouquinho ao alto cada dedo depois de haver atacado a tecla e de nenhuma maneira tirá-lo da tecla, nem encolhê-lo, nem dobrá-lo, o que causaria grande ruído nas teclas, exceto nos Redobros e Quebros que se tratarão em seu lugar.

DO MODO DE CORRER AS MÃOS À PARTE SUPERIOR E À PARTE INFERIOR

CAPÍTULO XVII

Para correr as mãos à parte superior e à parte inferior, que é a quinta condição, deve-se advertir que para isso se requerem quatro coisas. A primeira é encolher muito as mãos, da maneira que antes foi observada.

A segunda coisa é virar um pouquinho as mãos para o lugar que correrem, principalmente quando se tocarem Colcheias ou Semicolcheias.

A terceira coisa é: quando se correr à parte superior e for com a mão direita, que comumente sobe com os dois dedos que são terceiro e quarto, levantar o dedo terceiro cada vez que houver atacado a tecla mais que o quarto, e, o quarto, não levantá-lo mais do que quanto se afaste ou descole da tecla, de sorte que pareça que vai se arrastando pelas teclas. Além disso, esse dedo quarto deverá ir atacando na borda das teclas e o dedo terceiro mais para dentro, e o dedo segundo deve ir um pouco encolhido e mais alto que o terceiro. Posto dessa maneira, esse dedo segundo deve ir colado ao dedo terceiro, pois assim dá muita força à mão, sem o que é impossível subir as notas com perfeição e, portanto, é necessário ter em conta o que se disse sobre o dedo segundo como coisa muito importante. Se, ao subir, se correr com a mão esquerda, deve-se levantar o dedo quarto cada vez que houver atacado a tecla muito mais que o dedo terceiro, que é o do meio. E, quando se subir com o dedo primeiro e segundo, deve-se levantar o segundo cada vez que houver atacado a tecla muito mais que o primeiro; e o primeiro não deverá levantar mais do que quanto se afaste ou descole das teclas, de sorte que pareça que vai se arrastando por elas. Quando as mãos correrem à parte inferior, se for com a mão direita, que comumente desce com os dois dedos que são segundo e terceiro, o dedo terceiro deverá se levantar cada vez que houver atacado a tecla mais que o segundo; e o segundo não deverá se levantar das teclas mais do que quanto se afaste ou descole delas, de sorte que pareça que vai se arrastando por elas. Além disso, esse dedo segundo deverá ir atacando na borda das teclas e o dedo terceiro mais para dentro. Se, ao descer, se correr com a mão esquerda, que comumente desce com os dois dedos que são terceiro e quarto, o terceiro deverá se levantar cada vez que houver atacado a tecla muito mais que o quarto; e o quarto não deverá se levantar das teclas mais do que quanto se afaste ou descole delas, de

sorte que pareça que vai se arrastando por elas. E, além disso, esse dedo quarto deverá ir atacando na borda das teclas e o dedo terceiro mais para dentro. Também o dedo segundo deverá ir junto ao dedo terceiro, que é o do meio, tanto quanto for possível.

A quarta coisa é que no correr das mãos, tanto à parte superior quanto à parte inferior, sempre os três dedos de ambas as mãos que são segundo, terceiro e quarto (como é dito) deverão andar sobre as teclas sem tirar nenhum fora delas.

DO MODO DE ATACAR COM DEDOS CONVENIENTES¹²

CAPÍTULO XVIII

Quanto a atacar com dedos convenientes, que é a sexta condição, há de se notar que a mão direita tem um dedo principal e a esquerda, dois. O da mão direita é o dedo terceiro, que é o do meio, e os dois da mão esquerda são o segundo e o terceiro. Chamam-se principais porque com eles se começam e acabam os Redobros e Quebros, com os quais se dá graça à música.

Com nenhum dedo polegar há de se atacar teclas pretas, exceto quando se atacarem oitavas com qualquer das duas mãos ou quando se apresentar alguma necessidade que não se possa fazer outra coisa.

Quando se tocarem Semínimas ou Colcheias, nunca se hão de atacar duas vezes seguidas com um mesmo dedo, exceto apresentando-se alguma necessidade, de maneira que não se possa fazer outra coisa, o que se há de observar com maior rigor nas Colcheias que nas Semínimas.

Quando se tocarem Semibreves com a mão direita, todas hão de ser atacadas com o dedo do meio, exceto quando outra voz o impedir. Quando se tocarem com a mão esquerda, pode-se atacar uma com o dedo segundo e a outra com o dedo terceiro e, dessa maneira procedendo, ou todas com o dedo segundo ou com o dedo terceiro, como melhor vier, conforme o arbítrio do bom senso, o que se entende quando outra voz não o impedir¹³.

Com os sobreditos dedos de ambas as mãos com que se atacam as Semibreves, hão de se atacar também as Mínimas, embora tocando-as com a mão direita, ao descer, se possa atacar

¹² Infelizmente os dedilhados descritos no texto não foram marcados por Sancta Maria em seus diversos exemplos musicais. Na maior parte dos casos não está claro como tais descrições e exemplos se inter-relacionam, e o texto é igualmente ambíguo. Essas constatações foram também observadas por outros autores como Peter Le Huray (In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 6, p. 568 e 569). O próprio Sancta Maria reconhece as dificuldades de apresentar regras para todos os tipos de situação, como podemos ler na página 28. Assim, nos casos imprecisos, decidimos incluir apenas as indicações dos dedilhados mais apropriados para cada situação. Os dedilhados correspondentes à mão direita e à mão esquerda foram incluídos, respectivamente, acima e abaixo do pentagrama. Colocamos em nota, entretanto, após cada descrição, uma tabela dos dedilhados completos explicitados pelo autor.

¹³

Semibreves	
Mão Direita	3 3 3 3...
	2 3 2 3...
Mão Esquerda	2 2 2 2...
	3 3 3 3...

uma com o dedo terceiro e outra com o dedo segundo e, dessa maneira procedendo, quando houver muitas, ou todas com o dedo do meio, como melhor convier¹⁴.

Quando em uma mesma nota ou em uma mesma tecla, que é o mesmo, se atacam duas, ou três, ou quatro, ou mais Semínimas ou Colcheias, hão de se atacar todas com dois dedos, reiterando-os¹⁵ as vezes que forem necessárias. Se forem tocadas com a mão direita, hão de ser atacadas com os dois dedos que são segundo e terceiro; e se tocadas com a mão esquerda, hão de ser atacadas com os dois dedos que são primeiro e segundo, ou com os dois que são segundo e terceiro. E, para fazer-se isso com perfeição, é necessário pôr a mão virada sobre as teclas, de sorte que o braço, do cotovelo aos dedos, esteja sobre o teclado do Clavicórdio¹⁶.

Desse modo, quando depois de uma Mínima pontuada se atacar duas notas numa mesma tecla, tal como fá-fá, hão de se atacar também com dois dedos, os quais serão os mesmos que agora dissemos da mão direita e da esquerda com que se tocam as Semínimas¹⁷ e Colcheias, quando são muitas numa mesma tecla¹⁸.

EXEMPLO



Quando com qualquer das duas mãos se subirem ou descerem sequências, passagens longas de Semínimas ou Colcheias, os dedos com que se subirem ou descerem também devem ir em sequência, seguindo-se um após o outro, sem deixar nenhum intervalo, para o qual se adverte que raramente se sobem ou descem todos os cinco dedos em sequência, mas, quando muito, os quatro que são primeiro, segundo, terceiro e quarto¹⁹.

Quando com a mão esquerda se subirem ou descerem sequências de Semínimas, hão de subir com os dois dedos que são segundo e primeiro, começando com o segundo, e descer

¹⁴

Mínimas	
Mão Direita	3 3 3 3...
Mão Direita Descendente	3 2 3 2...
Mão Esquerda	2 3 2 3...
	2 2 2 2...
	3 3 3 3...

¹⁵ *Retirandolos* no original, podendo significar alternância de dedos. Consideramos a expressão como um erro ortográfico, substituindo-a por *reiterandolos*, ou seja, reiterando-os.

¹⁶

Semínimas ou Colcheias em uma mesma tecla (notas repetidas)	
Mão Direita	2 3 2 3...
Mão Esquerda	1 2 1 2...
	2 3 2 3...

¹⁷ *Mínimas* no original. Consideramos que há um provável erro por parte de Sancta Maria, sendo mais coerente que o autor quisesse dizer Semínimas, por estar se referindo ao parágrafo anterior.

¹⁸

Notas repetidas após Mínima pontuada	
Mão Direita	3 2 3
Mão Esquerda	1 2 1
	2 3 2

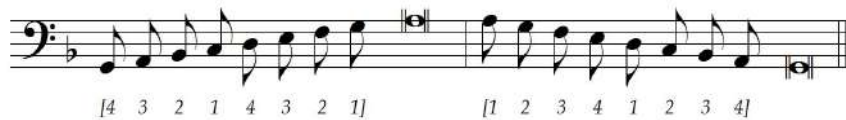
¹⁹

Sequências de Semínimas ou Colcheias	
Mão Direita e Mão Esquerda	1 2 3 4 5 (raro)
	1 2 3 4 (aceitável)

com os outros dois dedos que são terceiro e quarto, começando com o terceiro, ainda que algumas vezes, ao subir, a primeira nota se ataque com o dedo terceiro e, outras vezes, as duas primeiras notas subam com os dedos quarto e terceiro, começando com o quarto. Desse modo, ao descer, algumas vezes a primeira nota se ataca com o dedo segundo e outras vezes as duas primeiras notas descem com os dedos primeiro e segundo²⁰.

Quando com a mesma mão esquerda se subirem ou descerem seqüências, passagens longas de Colcheias ou Semicolcheias, hão de subir e descer com os quatro dedos que são primeiro, segundo, terceiro e quarto, reiterando-os as vezes que forem necessárias, começando, ao subir, com o dedo quarto e seguindo-se a ele sucessivamente terceiro, segundo e primeiro; e, ao descer, começando com o dedo primeiro, seguindo-se a ele sucessivamente segundo, terceiro e quarto. De sorte que, ao subir, após o dedo primeiro siga o quarto e, ao descer, após o dedo quarto siga o primeiro. E tenha-se em grande conta essa regra, porquanto é muito boa e necessária²¹.

EXEMPLO



Quando com a mão direita se subirem seqüências de Semínimas ou Colcheias, hão de subir com os dois dedos que são terceiro e quarto, começando com o terceiro, ainda que algumas vezes a primeira nota se ataque com o dedo segundo, e outras vezes as duas primeiras notas subam com os dedos primeiro e segundo. E note-se que essa regra é geral, sem exceção²².

EXEMPLO



Há de se notar, por regra geral, que poucas vezes falta, que quando ao descer com a mão direita tocando Semínimas ou Colcheias, se atacará com o dedo polegar e logo após ele há de se seguir o dedo do meio²³. Isso pressuposto, é de se saber que quando com a mesma mão

20

Seqüências de Semínimas	
Mão Esquerda Ascendente	2 1 2 1...
	3 2 1 2 1...
	4 3 2 1 2 1...
Mão Esquerda Descendente	3 4 3 4...
	2 3 4 3 4...
	1 2 3 4 3 4...

21

Seqüências de Colcheias ou Semicolcheias	
Mão Esquerda Ascendente	4 3 2 1 4 3 2 1...
Mão Esquerda Descendente	1 2 3 4 1 2 3 4...

22

Seqüências de Semínimas ou Colcheias	
Mão Direita Ascendente	3 4 3 4...
	2 3 4 3 4...
	1 2 3 4 3 4...

²³ Menção à passagem de polegar.

direita descenderem-se seqüências de Semínimas ou Colcheias, podem-se descer com três variações de dedos. A primeira é com os dois dedos que são segundo e terceiro, começando com o terceiro, ainda que algumas vezes a primeira nota se ataque com o dedo quarto. Essa variação²⁴ serve principalmente para as Semínimas. A segunda variação faz-se descendo seqüências com os três dedos que são primeiro, segundo e terceiro, começando com o terceiro e seguindo-se a ele sucessivamente segundo e primeiro, reiterando-os nessa mesma ordem as vezes que forem necessárias, ainda que algumas vezes a primeira nota seja atacada com o dedo quarto. Finalmente, nessa segunda variação, após o dedo primeiro, que é o polegar, segue-se o dedo terceiro, que é o do meio, ainda que algumas vezes após o primeiro siga o segundo. Essa segunda variação serve principalmente às Colcheias²⁵.

EXEMPLO

A terceira variação faz-se descendo seqüências com os quatro dedos que são primeiro, segundo, terceiro e quarto, começando com o quarto e seguindo-se a ele, sucessivamente, terceiro, segundo e primeiro, reiterando-os nessa mesma ordem as vezes que forem necessárias. De sorte que após o dedo primeiro se segue o quarto, ainda que algumas vezes se siga o segundo ou o terceiro. Essa terceira variação serve para tocar Colcheias, especialmente quando se descem notas em número ímpar, como cinco, nove ou treze. Algumas vezes acontece que, nessas segunda e terceira variações, se desça parte da passagem com os dois dedos que são segundo e terceiro²⁶.

EXEMPLO

Muitas vezes os dedos se mesclam de outras muitas maneiras, às quais não se pode pôr regras, por serem tantas, o que fica ao critério de cada um, segundo a necessidade que se apresenta e melhor se arranja.

²⁴ Diferencia no original.

²⁵

Seqüências de Semínimas ou Colcheias		
Mão Direita Descendente	3 2 3 2...	(principalmente para Semínimas)
	4 3 2 3 2...	
	3 2 1 3 2 1...	(principalmente para Colcheias)
	4 3 2 1 3 2 1...	
	4 3 2 1 3 2 1... (3 ou 2)	

²⁶

Seqüências de Colcheias (especialmente em números ímpares)	
Mão Direita Descendente	4 3 2 1... (4, 3 ou 2)

Quando as Semínimas, ou Colcheias, ou Semicolcheias subirem ou descerem em saltos de terças, quartas, ou quintas, ou qualquer outro salto, em tais casos os sobreditos saltos também hão de subir e descer com os dedos intercalados, isto é, com dedos entre os quais fique um ou dois no meio, de acordo com o intervalo; porque assim como nos sobreditos saltos deixam-se notas intercaladas, assim também entre os dedos com que se sobem ou descem estes saltos hão de se deixar um, dois ou três dedos intercalados, ainda que muitas vezes aconteça que as terças, ou ainda as quartas, subam ou desçam com dedos imediatos, isto é, com dedos sucessivos²⁷.

EXEMPLO

[2 4 2 4 2 4 3 4] [1 3 1 3 1 3 2 3] [2 5 2 5 2 5 4 5] [1 4 1 4 1 4 3 4] [1 5 1 5]

4 5 4 5] [1 3 2 3 2 3 2 3] [1 3 2 1 2 1 2 1] [1 5 4 5]

Quanto às oitavas que sobem ou descem em seqüências de Semínimas ou Colcheias, nota-se que a melodia²⁸ pode subir ou descer de duas maneiras. A primeira é atacando a primeira nota no Compasso ou no Meio Compasso e, nesse caso, a primeira nota há de ser Semínima e todas as restantes Colcheias. A outra maneira é quando a primeira nota não é atacada no Compasso ou no Meio Compasso, mas no vazio, e então no início se observa uma Pausa de Colcheia, a qual há de se atacar no Compasso ou no Meio Compasso.

EXEMPLO

27

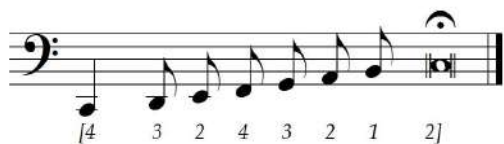
Semínimas, Colcheias e Semicolcheias em saltos	
Mão Direita e Mão Esquerda Ascendente e Descendente	3 ^{as} , 4 ^{as} , 5 ^{as} ou outros saltos: 1, 2 ou 3 dedos intercalados
	3 ^{as} e 4 ^{as} : dedos imediatos

Neste exemplo, ao contrário dos demais, Sancta Maria não especifica os dedos, apenas indica como proceder nos diferentes tipos de intervalo, o que nos serviu de critério para a escolha dos dedilhados acima sugeridos.

²⁸ *Solfa* no original.

Das três oitavas encolhidas²⁹, a primeira sobe com esta seguinte ordem de dedos: quarto, terceiro, segundo, quarto, terceiro, segundo, primeiro, segundo³⁰.

EXEMPLO

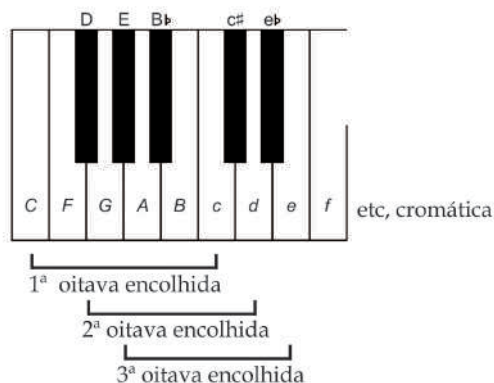


Quando a sobredita primeira oitava fizer, subindo, a melodia ut, ré, mi, fá, sol, ré mi, fá, mi, fá, mi, fá, mi, ré, mi, fá³¹, pode-se subir com duas variações de dedos. A primeira é pela seguinte ordem de dedos:

quarto, terceiro, segundo, terceiro, segundo, primeiro, segundo e primeiro. E as notas restantes [sobem-se] com os dedos imediatos que se seguirem, conforme as notas da melodia.

A outra variação de dedos é pela seguinte ordem: quarto, terceiro, segundo, quinto, quarto, terceiro, segundo e primeiro. E as outras notas restantes [sobem-se] com os dedos imediatos

²⁹ Oitavas encolhidas no original, ou seja, oitavas que são feitas no âmbito da oitava curta do teclado. A oitava curta é um termo que denota a afinação de algumas das notas mais graves em instrumentos de teclado abaixo de suas alturas aparentes, como recurso para aumentar sua extensão sem interferir nas suas dimensões (MEEÛS, Nicolas. Short octave. In: ROOT, Deane (Ed.). *The Grove Dictionary of Art Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 07 maio 2002). Essas oitavas são explicadas por Sancta Maria no Capítulo XII. Ver ilustração:



30

Primeira Oitava Encolhida	
Mão Esquerda Ascendente	4 3 2 4 3 2 1 2

³¹ Os nomes das notas são escritos aqui de acordo com o sistema de solmização hexacordal. O hexacorde é uma sequência ascendente de seis notas com intervalos determinados: dois tons, um semitom e dois tons. Foi usado como complemento ao sistema diatônico de oito notas (incluindo si bequadro - H - e si bemol - B) no ensino de música desde a Idade Média até o século XVII. As seis notas do hexacorde são nomeadas a partir das primeiras sílabas dos versos do hino a São João Batista *Ut queant laxis*: ut, re, mi, fá, sol, la. O conceito do hexacorde como um dispositivo mnemônico para ensinar melodias do cantochão foi primeiramente descrito por Guido D'Arezzo. A nota mais grave do sistema fica abaixo da nota A e é indicada pela letra grega Γ (gama), os intervalos hexacordais eram de Γ (G) a E e de C a A. As melodias que excediam o intervalo de sexta do hexacorde necessitavam ser estendidas a outro hexacorde por meio da chamada mutação. O hexacorde em C tornou-se o ponto de referência e foi nomeado *hexachordum naturale*. A progressão por semitom acima do A foi marcada pela letra "macia" ou "arredondada" B (si bemol), gerando o *hexachordum molle*, a partir de F, com A-B solmizado mi-fa. A progressão por um tom acima de A exigiu o "duro" ou "quadrado" B (si bequadro), gerando o *hexachordum durum*, a partir de G, com B-C solmizado mi-fa. Toda a escala foi coberta por sete hexacordes, com cada nota nomeada pelas sílabas solmizadas do hexacorde ou hexacordes a que pertencia. Esse sistema tri-hexacordal foi totalmente descrito nos tratados do século XIII (HIRSHBERG, Jehoash. Hexachord. In: ROOT, Deane (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 01 nov. 2009). Ver pentagrama abaixo no qual estão incluídos os nomes das notas a partir do sistema de solmização hexacordal, bem como a escala com a terminação ornamentada descrita no texto, mas não apresentada no exemplo. Ver ainda nota 48.



que se seguirem, conforme as notas da melodia. Essa ordem de dedos é a melhor, pois com ela se sobem as notas mais ligeiramente³².

EXEMPLO

A segunda oitava encolhida há de subir com a seguinte ordem de dedos: quarto, terceiro, quarto, terceiro, segundo, primeiro, segundo e primeiro³³.

EXEMPLO

A terceira oitava encolhida pode subir com duas variações de dedos. A primeira segue a seguinte ordem: quarto, quinto, quarto, terceiro, segundo, primeiro, segundo e primeiro.

A outra variação de dedos sobe pela seguinte ordem: terceiro, quarto, terceiro, segundo, primeiro, terceiro, segundo e primeiro³⁴.

EXEMPLO³⁵

As três oitavas encolhidas sobreditas, na maior parte das vezes, sobem em Colcheias.

Quando as sobreditas três oitavas encolhidas descerem em Semínimas, há de se atacar a primeira nota com o dedo primeiro ou segundo e, algumas vezes (ainda que poucas), com o terceiro, e todas as outras notas restantes hão de descer com os dois dedos que são terceiro e quarto, terminando a última nota da primeira oitava com o dedo quinto, ainda que algumas

³²

Primeira Oitava Encolhida (melodia)	
Mão Esquerda Ascendente	4 3 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1
	4 3 2 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1

³³

Segunda Oitava Encolhida	
Mão Esquerda Ascendente	4 3 4 3 2 1 2 1

³⁴

Terceira Oitava Encolhida	
Mão Esquerda Ascendente	4 5 4 3 2 1 2 1
	3 4 3 2 1 3 2 1

³⁵ Ver ilustração na nota 29.

vezes as três últimas notas dessa primeira oitava desçam com os três dedos que são segundo, terceiro e quarto³⁶.

EXEMPLO

[1 3 4 3 4 3 4 5] *idem*
 [2 3 4]
 3

Com os sobreditos dedos que descem estas três oitavas encolhidas, podem-se fazer Quebros em todas as notas que se atacam com o dedo terceiro, que é o do meio.

Quando as sobreditas três oitavas encolhidas descerem em Colcheias, a primeira delas, tanto quando atacando a nota em Compasso ou Meio Compasso como quando atacando no vazio, isto é, observando Pausas de Semínima ou de Colcheia, pode descer com duas variações de dedos. A primeira é atacando duas vezes sucessivas com o dedo primeiro, seguindo-se após ele, sucessivamente, segundo, terceiro, quarto, terceiro, quarto e quinto, ou descendo as três últimas notas com os dedos segundo, terceiro e quarto. E note-se que essa é a melhor ordem de dedos para descer essa primeira oitava.

A outra variação de dedos segue por esta seguinte ordem: primeiro, segundo, terceiro, quarto, terceiro, segundo, terceiro e quarto³⁷.

EXEMPLO

[1 1 2 3 4 3 4 5] *idem*
 [1 1 2 3 4 2 3 4]
 [1 2 3 4 1 2 3 4]

A segunda oitava encolhida pode descer com duas variações de dedos. A primeira e principal segue por esta ordem: duas vezes seguidas com o dedo primeiro, seguindo-se após ele, sucessivamente, segundo, terceiro, quarto, terceiro, segundo e terceiro.

36

Oitavas Encolhidas em Semínimas	
Mão Esquerda Descendente	1 3 4 3 4 ... 5
	2 3 4 3 4 ... 5
	3 3 4 3 4 ... 5
	1 3 4 3 4 2 3 4
	2 3 4 3 4 2 3 4
	3 3 4 3 4 2 3 4

37

Oitavas Encolhidas em Colcheias	
Mão Esquerda Descendente	1 1 2 3 4 3 4 5
	1 1 2 3 4 2 3 4
	1 2 3 4 3 2 3 4

A outra variação de dedos segue por esta ordem: primeiro, segundo, terceiro, quarto, terceiro, quarto, terceiro e quarto³⁸.

EXEMPLO

[1 1 2 3 4 3 2 3] *idem*
 [1 2 3 4 3 4 3 4]

A terceira oitava encolhida pode descer com duas variações de dedos. A primeira e principal segue por esta ordem de dedos: duas vezes seguidas com o dedo primeiro, seguindo-se após ele, sucessivamente, segundo, terceiro, quarto, terceiro, quarto e terceiro.

A outra variação de dedos segue por esta ordem: segundo, primeiro, segundo, terceiro, quarto, terceiro, quarto e terceiro³⁹.

EXEMPLO

[1 1 2 3 4 3 4 3] *idem*
 [2 1 2 3 4 3 4 3]

Quanto às oitavas estendidas⁴⁰ que sobem e descem com a mão esquerda, note-se que, quando subirem ou descerem em Semínimas, podem subir e descer com duas variações de dedos. Na primeira, se for ao subir, há de se subir com os dois dedos que são segundo e primeiro, ainda que algumas vezes a primeira nota seja atacada com o dedo terceiro, e outras vezes as duas primeiras notas subam com os dois dedos que são quarto e terceiro. Se for ao descer, há de se descer com os dois dedos que são terceiro e quarto, ainda que algumas vezes a primeira nota se ataque com o dedo segundo, e outras vezes as duas primeiras notas desçam com os dois dedos que são primeiro e segundo. Com os sobreditos dedos, ao subir, podem-se fazer Quebros nas notas atacadas com o dedo segundo e, ao descer, nas notas atacadas com o dedo do meio.

Na outra variação de dedos, há de se subir e descer com os quatro dedos que são primeiro, segundo, terceiro e quarto, começando, ao subir, com o dedo quarto, seguindo-se após ele, sucessivamente, terceiro, segundo e primeiro, reiterando-os nessa mesma ordem; e, ao descer, começando com o dedo primeiro, seguindo-se após ele, sucessivamente, segundo,

38

Segunda Oitava Encolhida	
Mão Esquerda Descendente	1 1 2 3 4 3 2 3
	1 2 3 4 3 4 3 4

39

Terceira Oitava Encolhida	
Mão Esquerda Descendente	1 1 2 3 4 3 4 3
	2 1 2 3 4 3 4 3

⁴⁰ *Estendidas* no original. Em oposição à oitava encolhida, ou seja, a oitava regular.

terceiro e quarto, reiterando-os na mesma ordem, ainda que essa variação de dedos seja mais própria para Colcheias que para Semínimas, principalmente ao subir⁴¹.

EXEMPLO

Two musical staves in bass clef, common time, showing ascending eighth-note patterns. The first staff has a fermata on the final note. Below the first staff are three lines of fingerings: [2 1 2 1 2 1 2 1], [3 2 1 2 1 2 1 2], and [4 3 2 1 2 1 2 1]. The word "idem" is written to the right. The second staff also has a fermata on the final note. Below it are three lines of fingerings: [3 4 3 4 3 4 3 4], [2 3 4 3 4 3 4 3], and [1 2 3 4 3 4 3 4]. The word "idem" is written to the right.

Quando com a mesma mão esquerda as sobreditas oitavas estendidas subirem em Colcheias, podem subir com duas variações de dedos. A primeira e principal é com os quatro dedos que são quarto, terceiro, segundo e primeiro, começando com o quarto e seguindo-se após ele terceiro, segundo e primeiro, reiterando-os na mesma ordem, de maneira que, quando se reiterarem, após o dedo primeiro venha o quarto⁴².

EXEMPLO

Musical notation in bass clef, common time, showing an ascending eighth-note pattern with a fermata on the final note. Below the staff is the fingering: [4 3 2 1 4 3 2 1].

A outra variação de dedos é pela seguinte ordem: quinto, quarto, terceiro, segundo e primeiro, seguindo-se, logo outra vez, terceiro, segundo e primeiro⁴³.

EXEMPLO

Musical notation in bass clef, common time, showing a descending eighth-note pattern with a fermata on the final note. Below the staff is the fingering: [5 4 3 2 1 3 2 1].

Quando com a mesma mão esquerda essas oitavas estendidas descerem em Colcheias, podem descer com duas variações de dedos. A primeira e principal é pela seguinte ordem: duas vezes

41

Oitavas Estendidas em Semínimas	
Mão Esquerda Ascendente	2 1 2 1...
	3 2 1 2 1...
	4 3 2 1 2 1...
	4 3 2 1 4 3 2 1 (melhor para Colcheias)
Mão Esquerda Descendente	3 4 3 4...
	2 3 4 3 4...
	1 2 3 4 3 4 ...
	1 2 3 4 1 2 3 4 (melhor para Colcheias)

42

Oitavas Estendidas em Colcheias (I)	
Mão Esquerda Ascendente	4 3 2 1 4 3 2 1

43

Oitavas Estendidas em Colcheias (II)	
Mão Esquerda Ascendente	5 4 3 2 1 3 2 1

seguidas o dedo primeiro, seguindo-se após ele, sucessivamente, segundo, terceiro, quarto, terceiro, quarto e quinto ou terceiro.

A segunda variação de dedos é por esta ordem: primeiro, segundo, terceiro, quarto, terceiro, quarto, terceiro e quarto⁴⁴.

EXEMPLO

[1 1 2 3 4 3 4 5] *idem*
3
[1 2 3 4 3 4 3 4]

Quando com a mão direita essas oitavas estendidas subirem em Semínimas ou Colcheias, hão de subir com os dois dedos que são terceiro e quarto, ainda que algumas vezes a primeira nota se ataque com o dedo segundo, e outras vezes as duas primeiras notas subam com os dedos primeiro e segundo. E note-se que essa regra é geral, sem exceção⁴⁵.

EXEMPLO

[2 3 4 3 4 3 4] *idem*
[2 3 4 3 4 3 4] *idem*

Quando com a mesma mão direita essas oitavas estendidas descerem em Semínimas, hão de descer com os dois dedos que são segundo e terceiro, começando com o terceiro, ainda que muitas vezes a primeira nota se ataque com o dedo quarto e todas as notas restantes, com os sobreditos dois dedos, terceiro e segundo⁴⁶.

44

Oitavas Estendidas em Colcheias	
Mão Esquerda Descendente	1 1 2 3 4 3 4 5 (3)
	1 2 3 4 3 4 3 4

45

Oitavas Estendidas em Semínimas ou Colcheias	
Mão Direita Ascendente	3 4 3 4 3 4...
	2 3 4 3 4 3 4...
	1 2 3 4 3 4 3...

46

Oitavas Estendidas em Semínimas	
Mão Direita Descendente	3 2 3 2 3 2...
	4 3 2 3 2 3 2...

EXEMPLO



Quando com a mesma mão direita essas oitavas estendidas descerem em Colcheias, podem descer com duas variações de dedos. A primeira é pela seguinte ordem: quarto, terceiro, segundo, primeiro, terceiro, segundo, primeiro e terceiro.

A outra variação é pela seguinte ordem de dedos: quinto, quarto, terceiro, segundo, primeiro, terceiro, segundo e primeiro ou terceiro, ainda que algumas vezes a primeira nota se ataque com o dedo terceiro, e outras vezes as duas primeiras notas desçam com o dedo quarto. Porém, essa variação, com suas exceções, é mais apropriada para quando a primeira nota for Semínima e todas as outras notas Colcheias, do que para quando todas forem Colcheias⁴⁷.

EXEMPLO



Quando a mão esquerda subir a melodia ré, mi, fá, sol, fá, ré, mi, fá, mi, fá, sol, lá, sol, a qual começa desde Are⁴⁸, para cima, há de se subir com os quatro dedos que são quarto, terceiro, segundo e primeiro, começando com o quarto e seguindo-se após ele, sucessivamente,

47

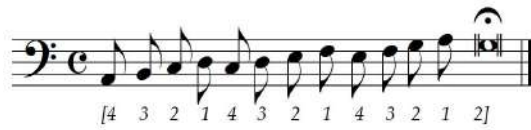
Oitavas Estendidas em Colcheias		
Mão Direita Descendente	4 3 2 1 3 2 1 3	Mais apropriada para quando a primeira nota é Semínima
	5 4 3 2 1 3 2 1	
	5 4 3 2 1 3 2 3	
	3 4 3 2 1 3 2 1	
	4 4 3 2 1 3 2 1	

⁴⁸ A re. Sancta Maria refere-se ao sistema de solmização hexacordal (ver nota 31). A melodia tem início em A re, no primeiro hexacorde, terminando no segundo, como exemplificado no quadro abaixo.

G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'	h'	c''	d''	e''
Γ	Α	Β	ϸ	Δ	Ε	Ϻ	Ζ	α	β	γ	δ	ε	ϕ	γ	α	β	cc	dd	ee
ut	re	mi	fa	sol	la														
			ut	re	mi	fa	sol	la											
				ut	re	mi	fa	sol	la										
					ut	re	mi	fa	sol	la									
						ut	re	mi	fa	sol	la								
							ut	re	mi	fa	sol	la							
								ut	re	mi	fa	sol	la						

terceiro, segundo e primeiro, reiterando-os por essa mesma ordem quantas vezes forem necessárias⁴⁹.

EXEMPLO



Desse modo, quando com a mesma mão esquerda se descer a melodia sol, fá, lá, sol, lá, sol, fá, mi, fá, mi, ré, ut, ré, começando desde o Gesolreut⁵⁰ agudo para baixo, há de se descer com os sobreditos quatro dedos que são primeiro, segundo, terceiro e quarto, reiterando-os por essa mesma ordem quantas vezes forem necessárias⁵¹.

EXEMPLO



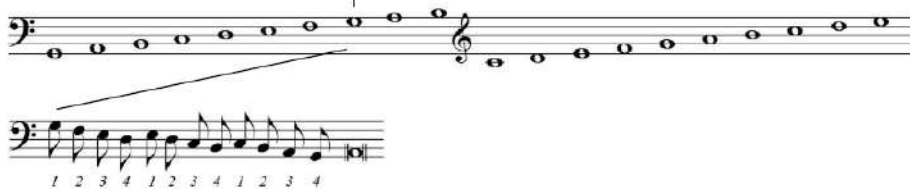
Desse modo, quando com a mesma mão esquerda se tocar a melodia ré, ut, ré, mi, ré, mi, fá, sol, lá, a qual começa desde Desolre⁵², pode-se tocar com duas variações de dedos. A

49

Melodia em A re	
Mão Esquerda Ascendente	4 3 2 1 4 3 2 1...

⁵⁰ G sol re ut, como indicado no quadro abaixo:

G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f	g'	a'	h'	c''	d''	e''
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee
ut	re	mi	fa	sol	la														
			ut	re	mi	fa	sol	la											
						ut	re	mi	fa	sol	la								
									ut	re	mi	fa	sol	la					
											ut	re	mi	fa	sol	la			
													ut	re	mi	fa	sol	la	



51

Melodia em G sol re ut	
Mão Esquerda Descendente	1 2 3 4 1 2 3 4...

⁵² D sol re, como indicado no quadro a seguir. A alteração na nota dó (sustenido) pode ser interpretada como *musica ficta*, que surge a partir do início do século XIV, quando o sistema hexacordal foi ampliado em resposta ao aumento do uso do bequadro e do sustenido, possibilitando novas mutações (HIRSHBERG, Jehoash. Hexachord. In: ROOT, Deane (Ed.). *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 01 nov. 2009). Sancta Maria explica hexacorde, suas propriedades e mutações nos Capítulos II, III e IV.

primeira é pela seguinte ordem de dedos: segundo, terceiro, segundo, primeiro, quarto, terceiro, segundo, primeiro e segundo. A outra variação de dedos é pela seguinte ordem: terceiro, quarto, terceiro, segundo, quarto, terceiro, segundo, primeiro e segundo⁵³.

EXEMPLO

Quando com a mão direita se descer a melodia fá, lá, sol, fá, mi, lá, sol, fá, mi, ré, fá, lá, sol, fá, mi, ré, começando de uma nota mais aguda de Ela⁵⁴, há de se descer com a seguinte ordem de dedos: quarto, terceiro, segundo,

terceiro, segundo, primeiro, terceiro, segundo, terceiro, segundo, quarto, terceiro, segundo, terceiro, segundo e primeiro⁵⁵.

G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f	g'	a'	h'	c''	d''	e''	
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee	
ut	re	mi	fa	sol	la															
			ut	re	mi	fa	sol	la												
						ut	re	mi	fa	sol	la									
									ut	re	mi	fa	sol	la						
												ut	re	mi	fa	sol	la			
															ut	re	mi	fa	sol	la

53

Melodia em D sol re	
Mão Esquerda Ascendente	2 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 3 2 4 3 2 1 2

⁵⁴ E la, como indicado no quadro abaixo.

G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f	g'	a'	h'	c''	d''	e''	
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee	
ut	re	mi	fa	sol	la															
			ut	re	mi	fa	sol	la												
						ut	re	mi	fa	sol	la									
									ut	re	mi	fa	sol	la						
												ut	re	mi	fa	sol	la			
															ut	re	mi	fa	sol	la

55

Melodia em E la (I)	
Mão Direita Descendente	4 3 2 3 2 1 3 2 3 2 4 3 2 3 2 1

EXEMPLO



Desse modo, quando com a mesma mão direita se descer a melodia lá, sol, fá, mi, fá, mi, lá, sol, lá, sol, fá, mi, fá, mi, ré, ut, ré, a qual começa desde a nota de Ela, pode-se descer com duas variações de dedos. A primeira é com os quatro dedos que são quarto, terceiro, segundo e primeiro, reiterando-os de novo, por essa mesma ordem, as vezes que forem necessárias.

A outra variação é com os três dedos que são quarto, terceiro e segundo, levando-os pela seguinte ordem: quarto, terceiro, segundo, terceiro, quarto, terceiro, segundo e terceiro, reiterando-os na mesma ordem as vezes que forem necessárias⁵⁶.

EXEMPLO



Quanto às Consonâncias que se dão com cada mão, note-se que as terças podem se dar, com qualquer uma das duas mãos, com três variações de dedos. A primeira é com o dedo primeiro e com o segundo, o qual se usa mais com a mão esquerda que com a direita.

A segunda variação é com o dedo primeiro e com o terceiro. Com essa variação pode-se fazer o Redobro na nota mais grave da terça, dada com a mão esquerda, e na nota mais aguda da mesma terça, dada com a mão direita. Essa variação usa mais a mão direita entre as duas, porque dá graça à nota mais aguda com Redobro ou Quebro.

A terceira variação é com o dedo segundo e com o quarto. Essa se usa mais com a mão esquerda que com a direita⁵⁷.

Quando se tocam duas ou três terças, ou mais, uma após a outra, atacadas com uma só mão, a primeira terça há de se atacar com a segunda variação de dedos e a outra, com a terceira variação, e dessa maneira procedendo.

56

Melodia em E la (II)	
Mão Direita Descendente	4 3 2 1 4 3 2 1...
	4 3 2 3 4 3 2 3...

57

Consonâncias											
	Terças			Terças seguidas	Quintas e Sextas			Oitavas	Oitavas Encolhidas		Oitavas Encolhidas com Terças
Mão Direita	2 1	3 1	4 2	3 4 1 2	5 2	4 1	3 1	5 1			
Mão Esquerda	1 2	1 3	2 4	1 2 3 4	2 5	1 4	1 3	1 5	1 4	2 5	1 2 5

As quintas e sextas podem se dar, em qualquer das duas mãos, com três variações de dedos. A primeira é com o dedo segundo e com o quinto. Com os sobreditos dedos pode-se fazer o Redobro ou Quebro nas notas mais agudas das quintas e das sextas, dadas com a mão esquerda, e nas notas mais graves das mesmas quintas e sextas, dadas com a mão direita.

A segunda variação de dedos é com o dedo primeiro e com o quarto, com os quais as notas têm igualdade de som.

A terceira variação é com o dedo primeiro e com o terceiro, com os quais se pode fazer o Redobro ou Quebro nas notas mais graves das quintas e das sextas quando dadas com a mão esquerda, e nas notas mais agudas das mesmas quintas e sextas quando dadas com a mão direita.

As oitavas hão de se dar, em qualquer das duas mãos, com o dedo primeiro e com o quinto, exceto nas três primeiras oitavas encolhidas, que se darão na mão esquerda com o dedo primeiro e com o quarto ou com o dedo segundo e com o quinto. Mas há de se advertir que quando juntamente com alguma das sobreditas três oitavas se der terça sobre a mesma oitava, necessariamente a tal oitava há de se dar com o dedo segundo e com o quinto, como se verá nos exemplos seguintes:

EXEMPLO⁵⁸



Ao atacar as consonâncias, há de se observar quais notas seguem depois delas, porque se há de atacar cada consonância com tais dedos que permitam liberdade e prontidão, para poder alcançar com facilidade as notas que se seguem.

DO MODO DE TOCAR COM ELEGÂNCIA

CAPÍTULO XIX

Quanto a tocar com elegância, que é a sétima condição, adverte-se que para isso se requer tocar as Semínimas de uma maneira e as Colcheias, de três. A maneira que se há de ter para tocar as Semínimas é deter-se na primeira e correr a segunda e, nem mais nem menos, deter-se na terceira e correr a quarta e dessa forma, todas as Semínimas, o que se faz como se a primeira Semínima fosse pontuada e a segunda fosse Colcheia e, semelhantemente, a terceira fosse pontuada e a quarta fosse Colcheia e dessa maneira, todas as Semínimas. E atente-se que a Semínima que se corre não há de ir muito corrida e sim um pouco moderada.

Para que claramente se veja e entenda a diferença que há em tocar as Semínimas de uma maneira ou⁵⁹ da outra, colocam-se aqui anotadas sem ponto e com ponto.

⁵⁸ Para uma melhor compreensão, ver ilustração do teclado com oitavas curtas, nota 29, página 30.

⁵⁹ *Dela una manera o dela otra*, trecho rasurado na edição original consultada, substituído na errata por *Dela una manera a la otra*, o que no entanto parece ser um engano por parte do autor, uma vez que a primeira opção faz mais sentido (SANCTA MARIA, op. cit., p. 123).

EXEMPLO

A Duo.



Das três maneiras das Colcheias, duas são feitas quase de uma mesma maneira, que é detendo-se em uma Colcheia e correndo a outra. Difere-se uma [maneira] da outra [na medida] em que a primeira maneira começa se detendo na primeira Colcheia e correndo a segunda, e nem mais nem menos se detendo na terceira e correndo a quarta e dessa maneira, todas, o que se faz como se a primeira Colcheia fosse pontuada e a segunda Colcheia fosse Semicolcheia e, semelhantemente, a terceira Colcheia fosse pontuada e a quarta Colcheia fosse Semicolcheia e dessa forma, todas. Essa maneira serve para as obras que são todas de contraponto e para as passagens longas e curtas de glosas⁶⁰.

A segunda maneira se faz correndo a primeira Colcheia e detendo-se na segunda, e nem mais nem menos correndo a terceira e detendo-se na quarta e dessa maneira, todas, o que se faz como se a primeira Colcheia fosse Semicolcheia, e a segunda Colcheia fosse pontuada e, semelhantemente, a terceira Colcheia fosse Semicolcheia, e a quarta Colcheia fosse pontuada e dessa sorte procedendo. Nessa maneira, as Colcheias que têm ponto nunca atacam no tempo, mas no vazio. Essa maneira serve para as glosas curtas que são feitas tanto nas obras [compostas] quanto nas fantasias [improvisadas]⁶¹. E note-se que esta maneira é muito mais galante que a outra sobredita.

A terceira maneira se faz correndo três Colcheias e detendo-se na quarta, e depois correndo outras três e detendo-se na quarta, e adverte-se que estas paradas hão de ser todo o tempo que for necessário, para que a quinta Colcheia venha a atacar a seu tempo no Meio Compasso e dessa maneira, todas; de sorte que vão de quatro em quatro, o que se faz como se as três Colcheias fossem Semicolcheias, e a quarta Colcheia fosse pontuada. Essa terceira maneira é a mais galante de todas, a qual serve para variações curtas e longas.

Tenha-se aviso que a parada das Colcheias não há de ser muita, mas somente quando se assinala e se dê a entender um pouco, porque uma parada muito grande causa desgraça e feiura à música. Assim, por essa mesma razão, as três Colcheias que se correm não hão de correr demasiadamente, mas com moderação, conforme a parada que se fizer na quarta Colcheia. E para que com maior clareza tudo se entenda, e assim se possa utilizar facilmente na obra, se colocará nos exemplos apontados um ponto sob a cabeça de cada Colcheia e Semicolcheia que atacar no Meio Compasso.

⁶⁰ O mesmo que variações ou ornamentações.

⁶¹ *Assi en las obras como en la fantasia no original.*

EXEMPLO

Exemplo da primeira maneira.



Exemplo da segunda maneira. A três vozes.



Exemplo da terceira maneira. A três vozes.



DO MODO DE FAZER OS REDOBROS E QUEBROS

CAPÍTULO XIX [B]⁶²

Quanto aos Redobros e Quebros, que é a oitava condição, deve-se notar que Redobro quer dizer notas dobradas ou reiteradas, as quais somente se dobram ou reiteram com notas imediatas, como mi, ré, mi fá, mi, fá, mi, fá, mi.

EXEMPLO



Da mesma forma, Quebro quer dizer notas dobradas ou reiteradas, como mi, fá, mi, fá, mi, fá, mi, ainda que existam muitos Quebros que não são reiterados, mas

simples, como mi, fá, mi, ou fá, mi, fá. Assim, os Quebros dividem-se em dois tipos, a saber: reiterados e simples.

EXEMPLO



⁶² Numeração de capítulo repetida no original.

O Quebro Reiterado difere do Redobro, porque o Redobro tem uma nota a mais na parte inferior, cuja melodia faz mi, ré, mi, fá, mi, fá, mi, fá, mi e o Quebro Reiterado não toca o ré, cuja melodia faz mi, fá, mi, fá, mi, fá, mi.

EXEMPLO



Os Redobros fazem-se somente em Compassos inteiros, isto é, em Semibreves. E os Quebros fazem-se em Mínimas e em Semínimas e, excepcionalmente, em Colcheias. E adverte-se que os Redobros de nenhuma maneira hão de se fazer muito longos, porquanto enfeiam a música.

Os Quebros Reiterados fazem-se em Mínimas e os Simples em Semínimas, exceto um, que não é Reiterado, o qual se faz somente em Mínimas, cuja melodia faz sol, fá, mi, fá.

EXEMPLO



maneira todas.

Os Quebros Reiterados fazem-se em todas as Mínimas que se atacam com dedos que podem fazê-los, mas os Simples não se fazem em todas as Semínimas, mas em uma sim, outra não, e dessa

A causa porque os Quebros que se fazem em Semínimas são Simples e não Reiterados é a pouca duração das Semínimas. E, por essa mesma razão, não se fazem Quebros nas Colcheias nem nas Semicolcheias.

Há uma só maneira de Redobros, e seis de Quebros. O Redobro faz-se sempre juntamente com Tom e Semitom, diferentemente dos Quebros, os quais se fazem somente com Tom ou com Semitom, exceto o sobredito Quebro de Mínimas, que se faz juntamente com Tom e Semitom, cuja melodia é sol, fá, mi, fá.

EXEMPLO



O sobredito Quebro de Mínimas que se faz juntamente com Tom e Semitom há de levar, necessariamente, o Semitom na parte inferior e o Tom na parte superior, porque, de outra maneira, levaria muita desgraça e aspereza para os ouvidos e, por essa causa, não se há de fazer onde termine em mi, de modo que a melodia seja fá, mi, ré, mi, porque, em tal caso, o Tom viria na parte inferior e o Semitom na parte superior, mas pode terminar em qualquer uma das outras cinco notas que são ut, ré, fá, sol e lá.

EXEMPLO



Quando se faz com a mão esquerda, faz-se com duas variações de dedos. A primeira é com os dois dedos que são segundo e primeiro, começando e acabando com o segundo.

A outra variação é com os dois dedos que são terceiro e segundo, começando e acabando com o terceiro⁶⁴.

Há muito que se notar, por grande requinte, que agora se usa começar o Redobro e o Quebro Reiterado de Mínimas a partir de uma nota acima da nota em que termina e, além disso, a primeira nota dos sobreditos Redobro e Quebro há de atacar sozinha, e a segunda nota há de atacar na consonância que então se der⁶⁵.

Desse modo, a sobredita primeira nota há de ser atacada com o dedo que está junto ao dedo em que termina o Redobro e o Quebro na parte superior, isto é, quando se fizerem com a mão direita, hão de começar com o dedo quarto e acabar com o dedo terceiro e, quando se fizerem com a mão esquerda, na primeira variação de dedos, hão de começar com o dedo primeiro e acabar com o dedo segundo e, na outra variação de dedos, hão de começar com o dedo segundo e acabar com o dedo terceiro⁶⁶.

Essas maneiras de Redobros e Quebros e a outra maneira de Quebro de Mínimas que se fazem juntamente com Tom e Semitom são muito novas e muito galantes, as quais causam tanta graça e melodia à música e a levantam em tantos graus e a tanto contentamento para os ouvidos que [a música] parece outra coisa diferente do que se toca sem esses ornamentos e, portanto, com muita razão, devem-se usá-los sempre, e não os outros, porquanto são antigos e desgraciosos.

Dos outros quatro Quebros de Mínimas que são Simples, isto é, não Reiterados, dois são para subir, e os outros dois, para descer.

64

Quebro de Mínimas	
Mão Direita	2 3 2 3... 2
	3 4 3 4... 3
Mão Esquerda	2 1 2 1... 2
	3 2 3 2... 3

⁶⁵ Sancta Maria aqui recomenda que seja incluída uma outra nota antes do início propriamente dito do Redobro ou Quebro; que essa seja tocada antes do tempo, e que só a segunda seja tocada no tempo, junto com a nota do baixo ("com a consonância que então se der"). Nos exemplos dessa situação, propostos por Jürgen Trinkewitz (In: *Historisches Cembalospiel*. Echtingen: Carus-Verlag, 2009, p. 245) e incluídos abaixo, foram tomados como modelo o Redobro e o Quebro Reiterado de Mínimas apresentados na página 43.

Redobro Reiterado



Quebro Reiterado



66

	Redobro	Quebro
Mão Direita	4 3 2 3 4 3... 3	4 3 4 3... 3
Mão Esquerda	1 2 3 2 1 2... 2	1 2 1 2... 2
	2 3 4 3 2 3... 3	2 3 2 3... 3

A segunda coisa é que a segunda nota dos sobreditos dois Quebros há de ser tocada tão rápido após a primeira que quase ataquem juntas, a um mesmo tempo, de sorte que pareça que se ataca uma segunda. E note-se que, desses dois Quebros, o que é para subir não é tão gracioso nem soa tão bem aos ouvidos quanto o que é para descer, por isso não se deve usá-lo tantas vezes. Os sobreditos dois Quebros não se podem anotar e, portanto, não se pode pôr exemplos deles.

Quatro coisas notáveis requerem-se para fazer os Redobros e Quebros Reiterados de Mínimas com toda perfeição, sem as quais é impossível fazê-los perfeitamente. A primeira e principal é juntar todos os quatro dedos que são segundo, terceiro, quarto e quinto uns aos outros, tudo o que for possível, especialmente juntar carne com carne, [ou seja], o dedo que ataca a nota mais grave do Redobro com o dedo em que termina o mesmo Redobro ou Quebro. Além disso, [deve-se] encolhê-lo um pouco e colocá-lo mais alto que os outros dedos e, assim posto, apoiar um pouco sobre o dedo em que terminar o Redobro ou Quebro. Isso se entenderá claramente quando se fizer o Redobro com a mão direita, o que comumente se faz com os três dedos que são segundo, terceiro e quarto, terminando sempre com o terceiro; então é necessário encolher um pouco o dedo segundo e colocá-lo mais alto que o terceiro. Posto dessa maneira, uni-lo ao dedo terceiro, principalmente no fim do Redobro, e o mesmo para todos os Quebros de Mínimas e também para os de Semínimas, quando se fizerem no subir do canto, o que ajuda muito e dá força aos dois dedos que reiteram as duas notas do Redobro e dos Quebros, para que se façam com mais perfeição e espírito. Quando se fizerem os sobreditos Redobros e Quebros com a mão esquerda e se fizerem com os três dedos que são primeiro, segundo e terceiro, há de se encolher um pouco o dedo terceiro e colocá-lo mais alto que o dedo segundo. Posto dessa maneira, juntá-lo ao dedo segundo, principalmente no fim do Redobro e dos Quebros. Quando se fizerem com os outros três dedos da mesma mão esquerda que são segundo, terceiro e quarto, há de se encolher um pouco o dedo quarto e colocá-lo mais alto que o dedo terceiro. Posto dessa maneira, juntá-lo ao dedo terceiro, principalmente no fim do Redobro e dos Quebros, o que (como é dito) ajuda muito e dá força aos dedos que reiteram as duas notas do Redobro e dos Quebros, para que se façam com mais perfeição e espírito.

A segunda coisa é tirar fora das teclas os dois dedos que atacam a nota mais grave e a mais aguda do Redobro e do Quebro de Mínimas que se faz com Tom e Semitom. Dessa forma há de se tirar fora das teclas o dedo que ataca a nota mais aguda dos Quebros de Mínimas e Semínimas, assim fazendo tanto com a mão direita quanto com a mão esquerda, exceto que o dedo que ataca a nota mais grave do Redobro e do Quebro de Mínimas que se faz com Tom e Semitom, dedo este que ataca uma só vez, há de se tirar um pouco da tecla; e o dedo que ataca a nota mais aguda do Redobro e dos Quebros há de se tirar muito mais fora das teclas, mas somente no fim do Redobro e dos Quebros e, além disso, há de se pendê-lo um pouco para baixo e logo tornar a levantá-lo e colocá-lo em cima das teclas como estava antes.

A terceira coisa é que o dedo que ataca a nota mais aguda do Redobro e dos Quebros há de atacar sempre mais na borda da tecla que o dedo que está junto a ele, no qual termina o Redobro e os Quebros. Além disso, desde o início do Redobro e dos Quebros Reiterados, há de se ir tirando [o dedo] pouco a pouco para fora, até tirá-lo todo fora da tecla no fim do Redobro e dos Quebros, o que faz com que o dedo em que termina o Redobro e os Quebros fique na borda da tecla no final do Redobro e dos Quebros, ainda que no início comece mais para dentro da tecla, o que é necessário para que o Redobro e os Quebros se acabem muito cortados e finalizados⁶⁹.

⁶⁹ Çerçenados no original.

A quarta coisa é virar um pouco a mão que fizer o Redobro e os Quebros até a parte superior, exceto nos Quebros de Semínimas que se fazem ao descer.

As sobreditas quatro coisas notáveis requerem-se também para fazer com toda perfeição todos os Quebros, tanto de Mínimas como de Semínimas, exceto que, no Quebro Reiterado de Mínimas e nos quatro de Semínimas, não se tira fora das teclas mais de um dedo.

Os quatro Quebros de Semínimas, tanto os que são para subir quanto os que são para descer, umas vezes se fazem nas Semínimas que atacam no Compasso e no Meio Compasso e outras vezes nas que não atacam nem no Compasso nem no Meio Compasso, e essa é a melhor maneira e mais galante, porque dá mais graça ao que se toca.

Quando os Quebros se fizerem nas Semínimas que atacam no Compasso ou no Meio Compasso e se tocarem com a mão direita, se for ao subir, hão de subir com os dois dedos que são terceiro e quarto; e, ao descer, com os outros dois que são terceiro e segundo, começando, ao subir e ao descer, com o dedo terceiro, exceto quando a primeira Semínima, tanto ao subir quanto ao descer, não atacam no Compasso ou no Meio Compasso, que é quando antes dela vem Pausa de Semínima. [Isso] porque, em tal caso, essa primeira Semínima, se for ao subir, há de se atacar com o dedo segundo e, ao descer, com o dedo quarto. E para que com maior clareza isso se entenda, se porá um pontinho sobre cada Semínima em que se houver de fazer Quebro⁷⁰.

EXEMPLO

Quando se tocarem as Semínimas com a mão esquerda e os Quebros também se fizerem nas Semínimas que ataquem no Compasso e no Meio Compasso, se for ao subir, hão de subir com os dois dedos que são segundo e primeiro; e, ao descer, com os outros dois que são terceiro e quarto, começando, ao subir, com o dedo segundo e, ao descer, com o dedo terceiro, exceto quando a primeira Semínima, tanto ao subir quanto ao descer, não atacam no Compasso ou no Meio Compasso, que é quando antes dela vem Pausa de Semínima. [Isso] porque, então, essa primeira Semínima, se for ao subir, há de se atacar com o dedo terceiro e, ao descer, com o dedo segundo⁷¹.

70

	Ascendente	Descendente
Mão Direita	3 4 3 4...	3 2 3 2...
	2 3 4 3 4...	4 3 2 3 2...

71

	Ascendente	Descendente
Mão Esquerda	2 1 2 1...	3 4 3 4...
	3 2 1 2 1...	2 3 4 3 4...

EXEMPLO

Quando se fizerem os Quebros nas Semínimas que não ataquem no Compasso nem no Meio Compasso e se tocarem com mão direita, e, além disso, a primeira Semínima atacar no Compasso ou no Meio Compasso, se for ao subir, essa primeira Semínima há de se atacar com o dedo segundo, e todas as outras restantes hão de subir com os dois dedos que são terceiro e quarto; e, se for ao descer, a primeira Semínima há de ser atacada com o dedo quarto, e todas as outras restantes hão de descer com os dois dedos que são terceiro e segundo. Mas, quando a primeira Semínima, tanto ao subir quanto ao descer, não atacar no Compasso nem no Meio Compasso, que é quando antes dela vem Pausa de Semínima, se for ao subir, todas hão de subir com os dois dedos que são terceiro e quarto e, ao descer, com os outros dois dedos que são terceiro e segundo, começando, tanto ao subir quanto ao descer, com o dedo terceiro⁷².

EXEMPLO

Quando se tocarem as Semínimas com a mão esquerda e os Quebros também se fizerem nas Semínimas que não ataquem no Compasso nem no Meio Compasso, e, além disso, a primeira Semínima começar no Compasso ou no Meio Compasso, se for ao subir, essa primeira Semínima há de ser atacada com o dedo terceiro, e todas as outras restantes hão de subir com os dois dedos que são segundo e primeiro; e, se for ao descer, a primeira Semínima há de ser atacada com o dedo segundo, e todas as outras restantes hão de descer com os dois dedos que são terceiro e quarto. Mas, quando a primeira Semínima, tanto ao subir quanto ao descer, não atacar no Compasso nem no Meio Compasso, que é quando antes dela vem Pausa de Semínima, se for ao subir, todas hão de subir com os dois dedos que são segundo e

72

	Ascendente	Descendente
Mão Direita	2 3 4 3 4...	4 3 2 3 2...
	3 4 3 4...	3 2 3 2...

primeiro e, ao descer, com os outros dois dedos que são terceiro e quarto, começando, ao subir, com o dedo segundo e, ao descer, com o dedo terceiro⁷³.

EXEMPLO



Algumas vezes acontece que os dois Quebras de Mínimas que são para descer se fazem ao subir, o que se faz com esta limitação: que seja em nota que tenha Semitom na parte superior. Donde se segue que necessariamente há de ser na nota mi⁷⁴, o que se entenderá claramente nesta seguinte melodia: ré, mi, fá, ré, mi. Essa melodia há de ser tocada com esta ordem de dedos: quarto, terceiro, segundo, quarto e terceiro⁷⁵.

EXEMPLO



Algumas vezes também acontece que somente ao descer se fazem Quebras em duas Semínimas consecutivas, o que se faz por graça e galanteria. Isso acontece quando, depois de uma Semibreve que se alcança no alto, descem-se duas Semínimas seguidas.

EXEMPLO



Quando se subir em Semínimas e logo se tornar a descer, sempre na nota mais aguda há de se fazer o Quebro que se faz para descer, ainda que pareça que por ir subindo se deveria fazer o Quebro que se faz para subir.

EXEMPLO



Desse modo, quando se descer em Semínimas e logo se tornar a subir também em Semínimas, sempre na nota mais grave há de se fazer o Quebro que se faz para subir, ainda que pareça que por ir descendo se deveria fazer o Quebro que se faz para descer.

73

	Ascendente	Descendente
Mão Esquerda	3 2 1 2 1...	2 3 4 3 4...
	2 1 2 1...	3 4 3 4...

74 Lembrar que o autor refere-se aqui à terceira nota do hexacorde, única que tem semitom superior nesse sistema.

75

Mão Esquerda	4 3 2 4 3
--------------	-----------

EXEMPLO



Desse modo, para dar mais graça à música, sempre hão de se fazer Quebros em todas as Semínimas que se seguirem imediatamente depois das Mínimas pontuadas, o que só se deve fazer ao descer do canto.

EXEMPLO



Para que a música leve mais graça e assim dê mais contentamento aos ouvidos, é necessário que os Redobros e Quebros de Mínimas se façam às vezes com as duas mãos; isto é, um Redobro com uma mão e outro Redobro com a outra, e, da mesma maneira, um Quebro com uma mão e outro Quebro com a outra, respondendo-se às vezes dessa maneira. Isso se entende quando com ambas as mãos se tocarem Semibreves ou Mínimas que possam fazer os Redobros ou Quebros, assim tocando tanto com imitação como sem ela, o que em grande modo adorna a música e lhe dá graça, principalmente quando as Semibreves e Mínimas vão em imitação.

Quando o Tom fugir de algumas teclas brancas ou pretas⁷⁶, os Redobros e Quebros que então se fizerem hão de fugir também delas, o que se entende da nota mais grave e da nota mais aguda dos Redobros e Quebros⁷⁷.

É de notar que entre todas as sobreditas oito condições há três principais. A primeira e mais importante (sem a qual é impossível tocar com perfeição) é trazer as mãos muito encolhidas, isto é, os dedos muito juntos uns aos outros tanto quanto for possível, para o que é necessário trazer encolhidos os dois dedos de ambas as mãos que são primeiro e quinto, da forma e maneira que em seu lugar se tratou, porque deles (como antes foi observado) depende todo o encolhimento das mãos.

A segunda coisa é não atacar as notas do alto, para o que é necessário trazer os dedos próximos das teclas e, além disso, depois de havê-las atacado, levantar muito pouco os dedos. A terceira coisa é atacar as teclas, tanto brancas quanto pretas, com a polpa dos dedos, para o que é necessário baixar os pulsos e, além disso, atacar as teclas nas bordas, isto é, mais para fora, porque, dessa maneira, soam muito mais as notas e com maior espírito que atacando-as para dentro.



⁷⁶ Sancta Maria refere-se à execução em outros modos.

⁷⁷ O autor prescreve que as alterações sejam também aplicadas aos ornamentos, incluindo tanto suas notas inferiores quanto as superiores.

II

GIROLAMO FRESCOBALDI

AO LEITOR

1637

Tendo conhecimento de quanto é apreciada a maneira de tocar com afetos cantáveis¹ e com diversidade de passagens², pareceu-me interessante mostrar-lhe quão favorável e afeiçoado sou por estes meus singelos trabalhos, apresentando-os impressos com as recomendações que se seguem, afirmando que prefiro o mérito de outrem e considero o valor de cada um. E aceite de bom grado o afeto com o qual os exponho ao estudioso e cortês Leitor.

1. Primeiramente, este modo de tocar não deve estar sujeito ao tempo³ como vemos usar nos madrigais modernos que, embora difíceis, são facilitados pelo tempo conduzido ora lânguido, ora rápido e mesmo suspenso no ar de acordo com os seus afetos ou sentido das palavras.

2. Nas tocatas, levei em consideração não só que sejam abundantes em passagens diversas e afetos, mas também que cada uma dessas passagens possa ser tocada independentemente uma da outra, de modo que o executante não seja obrigado a terminar todas até o final [da obra], mas possa parar onde lhe parecer bem.

3. Os começos das tocatas são feitos comodamente⁴ e arpejando; desse modo, as ligaduras ou dissonâncias⁵, [tanto no começo] como também no meio da obra, serão tocadas novamente, para não deixar vazio [o som] do instrumento. Tal repetição será retomada ao gosto de quem toca.

4. Na última nota, seja de trinados ou de passagens de salto⁶, ou de grau [conjunto], deve-se parar, mesmo que essa nota seja uma colcheia, ou fusa, ou diferente da que segue, pois essa parada evitará confundir uma passagem com a outra.

5. As cadências, ainda que sejam escritas rápidas, devem ser muito sustentadas; e ao se aproximar do final das passagens ou das cadências, se tocará sustentando o tempo mais lentamente. A separação e a conclusão das passagens se darão quando ambas as mãos encontrarem uma consonância escrita em mínimas.

6. Quando se encontrar um trinado na mão direita, ou mesmo na esquerda, e ao mesmo tempo uma passagem na outra mão, não se deve dividir nota por nota, mas somente procurar fazer com que o trinado seja rápido e a passagem seja executada afetuosa e menos rapidamente; caso contrário, haveria confusão.

7. Encontrando-se alguma passagem de colcheias e de semicolcheias juntas nas duas mãos, não se deve tocar muito rápido; aquela que fará as semicolcheias deverá fazê-las um tanto pontuadas, isto é, não a primeira, mas a segunda com um ponto, e assim todas, uma não e outra sim.

8. Antes que se façam passagens duplas de semicolcheias com ambas as mãos, deve-se parar na nota precedente, mesmo que seja preta⁷. Então, resolutamente, se fará a passagem para realçar ainda mais a agilidade da mão.

9. Nas Partitas, quando se encontrarem passagens e afetos, será bom adotar um tempo mais lento, o que se observa também nas tocatas. As outras [seções] que não contém passagens

¹ *Affetti cantabili* no original.

² *Passi* no original, que indica as seções de uma tocata.

³ *Battuta* no original.

⁴ *Adagio* no original.

⁵ *Ligature, o uero durezza* no original.

⁶ *Passaggi di salto* no original.

⁷ *Nera* no original, significando qualquer figura de pequeno valor.

poderão ser tocadas em um tempo um pouco mais rápido, deixando ao bom gosto e fino julgamento do executante a condução do tempo, na qual consiste o espírito e a perfeição desta maneira e estilo de tocar.

As Passacalhas poderão ser tocadas separadamente, da maneira que mais agradar, ajustando o tempo de uma parte⁸ a outra, assim como as Chaconas⁹.



⁸ Parte no original, indicando seção ou variação.

⁹ Ao colocar lado a lado Passacalha e Chacona em uma mesma obra em seu *Il secondo libro di toccate...* em 1627, Girolamo Frescobaldi tornou-se, aparentemente, o primeiro compositor a explorar o potencial dessas composições como gêneros pares, isto é, dois gêneros que são similares e em certa maneira associados entre si, mas ainda claramente distinguíveis (SILBIGER, Alexander. Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin. In: SNYDER, Kerala J. (Ed.). *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 2, n. 1. Disponível em: <http://www.sscm-jscm.org/v2/no1/silbiger.html#A__R>. Acesso em: 17 set. 2013).

III

FRANÇOIS COUPERIN

A ARTE DE TOCAR O CRAVO

1717

PREFÁCIO*

O Método que apresento aqui é único e não tem nenhuma relação com a Tablatura¹, que é meramente uma ciência de números. Aqui lido com todos os aspectos (demonstrados por preceitos) do bom toque ao Cravo. Acredito que dei noções suficientemente claras (do gosto que convém a este instrumento), para ser aprovado por aqueles que já são hábeis e para ajudar os que aspiram a sê-lo. Assim como há uma grande distância da Gramática à Declamação, há ainda um caminho infinito entre a Tablatura e a maneira de se tocar bem. Não devo, entretanto, temer que haja qualquer má compreensão por parte daqueles mais esclarecidos. Devo apenas exortar os outros à docilidade e a despir-se de preconceitos que possam ter. Ao menos, devo assegurar a todos que estes princípios são absolutamente necessários para se obter êxito na execução de minhas Peças.

PLANO DESTE MÉTODO

A posição do corpo e das mãos; os ornamentos² que servem à execução³; pequenos exercícios preliminares e essenciais para se conseguir tocar bem; algumas observações sobre a maneira de se obter um bom dedilhado, relativas a muitos trechos de meus dois Livros de Peças; oito Prelúdios diversificados, apresentados em ordem de dificuldade, considerando o progresso que suponho que deva ser alcançado, cujos dedos são numerados, os quais alternei com observações para se executar com bom gosto; são as partes desta obra.

A modéstia de alguns dos mais hábeis Mestres do Cravo que, de bom grado, me deram a honra por diversas vezes de virem me consultar sobre a maneira e o bom gosto de tocar minhas Peças, faz-me esperar que Paris, a Província e o exterior, onde em todos os casos foram recebidas favoravelmente, me serão gratos por lhes dar um método seguro para bem executá-las; e foi por isso que me determinei a publicar essa obra entre meu Primeiro Livro de Peças e o Segundo, que acaba de ficar pronto.

Para a facilidade daqueles que tocam as Peças dos meus dois Livros, darei explicações e indicarei o dedilhado nos trechos que suscitam mais dúvidas; através desses exemplos obteremos resultados que serão úteis para outras ocasiões.

A idade apropriada para iniciar as crianças é de seis a sete anos: não que isso deva excluir as pessoas mais velhas, mas, naturalmente, para dar forma às mãos no exercício do Cravo, quanto mais cedo melhor; e como a boa vontade faz-se necessária, será preciso começar pela posição do corpo.

* No original, o autor usa letras maiúsculas de modo indiscriminado. Optamos por padronizar e preservar esta característica nos termos mais significativos.

¹ *Tablature* no original. Segundo J. J. Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768, p. 497-498) essa palavra significava a totalidade dos sinais da música, e aquele que conhecesse bem as notas e pudesse cantar à primeira vista seria chamado de 'conhecedor da tablatura'. Entretanto, tal termo pode ser compreendido também como um sistema de notação que utiliza letras, algarismos ou outros sinais em vez da notação em pauta musical, e característico de instrumentos como alaúde, guitarra e viola da gamba. Pode ser ainda entendido como arranjo de uma composição vocal para teclado, alaúde ou outro instrumento de cordas dedilhadas (SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música* - edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 924).

² *Agrémens* no original.

³ *Jeu* no original.

Para se estar sentado a uma boa altura é necessário que a parte inferior dos cotovelos, os pulsos e os dedos estejam nivelados: dessa forma, deve-se usar uma cadeira que possibilite o cumprimento desta regra.

Deve-se colocar alguma coisa mais ou menos alta sob os pés das pessoas jovens à medida que elas crescem, a fim de que seus pés, não estando suspensos no ar, possam sustentar o corpo num equilíbrio correto.

A distância a qual uma pessoa adulta deve estar do teclado é mais ou menos de nove polegadas⁴ a partir da cintura, e proporcionalmente menor para as pessoas jovens.

O centro do corpo e o do teclado devem coincidir.

Sentado ao Cravo, deve-se virar o mínimo possível o corpo para a direita, sem deixar os joelhos muito fechados, mantendo os pés lado a lado, mas sobretudo o pé direito bem para fora.

No que se refere às caretas do rosto, pode-se corrigir a si mesmo colocando um espelho sobre a estante da Espineta, ou do Cravo.

Se uma pessoa toca com o pulso muito alto, o único remédio que encontrei é fazer com que alguém segure uma pequena haste flexível que passará sobre o pulso defeituoso e sob o outro. Se o defeito for no outro pulso, faz-se o oposto. Não se deve, absolutamente, incomodar aquele que toca com essa varinha. Pouco a pouco este defeito se corrige. Esta invenção me foi muito útil.

É melhor e mais conveniente não marcar o compasso com a cabeça, o corpo ou os pés. É preciso ter um ar à vontade ao Cravo, sem fixar muito o olhar em algo, nem tê-lo muito vago. Enfim, olhe as pessoas presentes à volta, se houver, como se não estivesse ocupado com qualquer outra coisa. Esta advertência é somente para aqueles que tocam sem a ajuda de seus livros.

Deve-se usar inicialmente uma Espineta ou um só teclado do Cravo na primeira infância e que tanto um quanto o outro tenham seus plectros regulados⁵ muito suavemente. Este ponto tem consequências infinitas. A boa execução depende muito mais da flexibilidade e da grande liberdade dos dedos do que da força, de modo que, desde o início, se for permitido a uma criança tocar em dois teclados, [ou seja, com o Cravo acoplado], será inevitável que ela force suas pequenas mãos para fazer falar as teclas⁶, e daí, vêm as mãos mal colocadas, e a dureza do toque.

A doçura do toque depende ainda de manter seus dedos o mais perto possível das teclas. É sensato acreditar (experiência à parte), que uma mão que cai do alto dá um golpe mais seco do que se tocasse de perto, e que o plectro tirará um som mais duro da corda.

É melhor, durante as primeiras aulas, que se recomende às crianças não estudarem na ausência da pessoa que lhes ensina; as crianças são demasiadamente dispersivas para se sujeitarem a manter suas mãos na posição prescrita. Para mim, na iniciação das crianças, levo por precaução a chave do instrumento no qual as instruo, a fim de que, na minha ausência,

⁴ Aproximadamente 22,5 cm.

⁵ No original *emplumées*; referência à *plume*, plectro, pois no cravo usavam-se penas de aves para fazê-los.

⁶ O problema mencionado por Couperin advém da dificuldade de vencer a resistência dos plectros quando o cravo está acoplado.

elas não possam estragar em um só instante o que cuidadosamente ensinei durante três quartos de hora.

À parte os ornamentos⁷ mais usuais como os trinados⁸, mordentes⁹, apogiaturas¹⁰, etc., sempre fiz com que meus alunos realizassem pequenos exercícios de dedos, quer sejam passagens ou diversos tipos de baterias¹¹, começando pelos mais simples e sobre as tonalidades mais naturais. Sutilmente os levei aos [exercícios] mais rápidos e às [tonalidades] mais afastadas. Esses pequenos exercícios, que nunca seria demais multiplicar, são tanto materiais prontos para serem usados imediatamente, quanto podem servir a muitas outras ocasiões. Darei alguns exemplos desses exercícios após a parte referente aos ornamentos apresentada mais adiante, e sobre os quais se poderá imaginar outros.

As pessoas que começam tarde, ou que foram mal orientadas, devem estar atentas ao fato de que seus nervos¹² podem estar enrijecidos ou podem ter adquirido maus hábitos. Elas devem se descontraír por elas mesmas, ou por uma outra pessoa, antes de se colocarem ao Cravo. Isso significa alongar-se ou permitir que seus dedos sejam alongados em todas as direções, o que coloca, aliás, as ideias em movimento, encontrando-se mais liberdade.

A maneira de escolher o dedilhado ajuda muito a tocar bem, mas como necessitaria de um volume inteiro de observações, de passagens variadas para demonstrar o que penso e faço meus alunos praticarem, darei aqui somente uma noção geral. É claro que um determinado canto, uma determinada passagem, sendo feitos de uma certa maneira, produzem no ouvido de uma pessoa de gosto apurado um efeito diferente.

REFLEXÃO

Muitas pessoas têm menos habilidade para fazer os trinados e as apogiaturas com certos dedos. Nesse caso, aconselho-as a não negligenciar de torná-los melhores, exercitando-os muito. Mas, como ao mesmo tempo os melhores dedos se aperfeiçoam também, é necessário utilizar preferencialmente os menos capazes, sem ter nenhuma consideração à antiga maneira de dedilhar, que deve ser abandonada em favor do modo de se tocar bem dos dias de hoje.

OUTRA REFLEXÃO

Não se deveria começar a ensinar Tablatura¹³ para as crianças até que tenham um certo número de Peças nas mãos. É praticamente impossível que, ao olharem para seus livros, seus dedos não se atrapalhem, não se contorçam e que os ornamentos não sejam prejudicados. Além disso, a memória forma-se bem melhor quando se aprende de cor.

⁷ *Agrémens* no original; *agréments* no francês atual.

⁸ *Tremblemens* no original; *tremblements* no francês atual.

⁹ *Pincés* no original.

¹⁰ *Ports-de-voix* no original.

¹¹ *Batteries* no original. Segundo J. J. Rousseau (Op. cit., p. 51), maneira de tocar repetindo sucessivamente os diversos sons que compõem um acorde, sobre as diversas cordas de um instrumento. O termo é também conhecido como acordes quebrados.

¹² *Nerfs* no original, que significa tendões.

¹³ Ver nota 1.

OUTRA REFLEXÃO

Os homens que querem chegar a um determinado grau de perfeição não deveriam jamais fazer nenhum exercício árduo com suas mãos. Já as mãos das mulheres, pela razão contrária, são geralmente melhores. Eu já havia dito que a flexibilidade dos nervos contribui muito mais para se tocar bem do que a força. Meu argumento é perceptível a partir da diferença das mãos das mulheres em relação à dos homens, e, além disso, acrescento que a mão esquerda dos homens, por ser menos usada para esses exercícios pesados, é comumente a mais maleável no Cravo.

ÚLTIMA REFLEXÃO

Creio que não se tenha duvidado, lendo até aqui, que eu não tivesse presumido que se deveria, inicialmente, ensinar às crianças o nome das notas do teclado.

PEQUENA DISSERTAÇÃO SOBRE A MANEIRA DE ESCOLHER O DEDILHADO, PARA SE ALCANÇAR A COMPREENSÃO DOS ORNAMENTOS QUE SERÃO ENCONTRADOS

Estabeleço em relação a este método – diferentemente de meu costume – que se começará a contar o polegar de cada mão como primeiro dedo, de forma que a numeração ficará assim:

mão esquerda

5. 4. 3. 2. 1.

mão direita

1. 2. 3. 4. 5.

Essa compreensão servirá como referência a muitas passagens em minhas Peças – ambíguas quanto aos dedilhados – que procuro esclarecer. Conhecer-se-á pela prática o quanto a mudança de um dedo por outro sobre a mesma nota será útil, e que efeito de legato¹⁴ isso causa no tocar.

Sendo os sons do Cravo fixos, cada um individualmente, e por consequência sem poderem ser aumentados nem diminuídos, pareceu quase insustentável até o momento que se pudesse dar alma a esse instrumento. Entretanto, pelas observações nas quais me apoiei, graças ao pequeno dom que os céus me concederam, vou tentar explicar por quais razões soube adquirir a felicidade de tocar as pessoas de bom gosto que me deram a honra de me escutar, e de formar alunos que talvez me superem. O efeito expressivo¹⁵ que proponho deve seu resultado à cessação¹⁶ e à suspensão¹⁷ dos sons, feitas no momento certo e de acordo com o caráter exigido pelas melodias dos Prelúdios e das Peças. Esses dois ornamentos, por seu contraste, deixam o ouvido incerto, de sorte que nas ocasiões em que os instrumentos de arco aumentam seus sons, a suspensão dos sons do Cravo parece – por um efeito contrário – trazer ao ouvido a impressão desejada.

Já expliquei, pelos valores das notas e pelos silêncios, a aspiração e a suspensão na tabela de ornamentos que está no fim de meu Primeiro Livro. No entanto, espero que a ideia que

¹⁴ *Liaison* no original.

¹⁵ *L'impression-sensible* no original.

¹⁶ *Cèssation* no original.

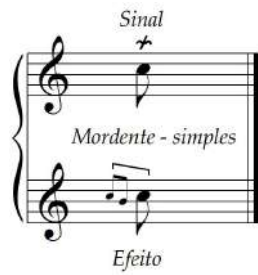
¹⁷ *Suspention* no original.

acabei de dar – ainda que sucinta – não seja desnecessária às pessoas capazes de se sensibilizar. Essas duas expressões – aspiração e suspensão – terão, provavelmente, parecido novas. Mas, em todo caso, se alguém se vangloria de ter praticado uma e outra, não creio que me leve a mal por ter quebrado o gelo, de um modo geral, atribuindo a essas duas espécies de ornamentos os nomes que convêm a seus efeitos. Aliás, julguei que seria melhor escutar tanto uns quanto outros, em uma arte tão estimada e tão praticada que é a de tocar Cravo.

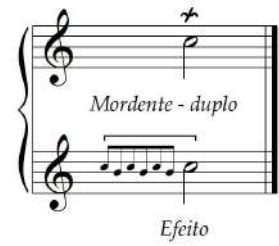
Quanto ao efeito expressivo da aspiração, é preciso separar a nota sobre a qual está colocada, menos intensamente nas passagens doces e lentas do que naquelas leves e rápidas.

Em relação à suspensão, ela é utilizada quase unicamente nas Peças doces e lentas. O silêncio que precede a nota sobre a qual é marcada deve ser orientado pelo gosto da pessoa que executa.

ORNAMENTOS QUE SERVEM À EXECUÇÃO



É o valor das notas que deve, em geral, determinar a duração dos mordentes duplos¹⁸, das apogiaturas duplas¹⁹ e dos trinados²⁰.



Todo mordente deve terminar na nota sobre a qual está colocado, e para me fazer compreender mais claramente faço uso do termo ponto de parada²¹, que está marcado logo abaixo por uma pequena estrela. Dessa forma, os batimentos²² e a nota na qual se pára devem todos estar compreendidos dentro do valor da nota principal²³.



O mordente duplo, no toque²⁴ do Órgão e do Cravo, exerce a função do [mordente também chamado de] *martèlement* nos instrumentos de arco.



Maneira de ligar vários mordentes consecutivos em graus conjuntos, mudando de dedo sobre a mesma nota.



¹⁸ *Pincés-doubles* no original.
¹⁹ *Port-de-voix-doubles* no original.
²⁰ *Tremblemens* no original.
²¹ *Point-d'arêt* no original.
²² *Batemens* no original, *battements* no francês atual.
²³ *Essentielle* no original.
²⁴ *Toucher* no original.

A mesma maneira para os mordentes ligados na mão esquerda.

Os mordentes sustentados e bemolizados que inseri na gravura de minhas Peças não são desnecessários, tendo em vista que se poderia frequentemente tocar uns no lugar de outros, contrariamente à minha intenção.

A apogiatura é composta de duas notas de valor e de uma pequena nota perdida²⁵. Encontrei duas possibilidades de dedilhado; em minha opinião, uma é preferível à outra.

As notas de valor das apogiaturas estão indicadas por pequenas cruzeiros nos exemplos adiante.

Maneiras modernas

Permito a maneira antiga apenas nas ocasiões em que a mão se encontra obrigada a fazer duas partes diferentes, pois se fica bastante incomodado, principalmente quando as partes se distanciam uma da outra, ou quando a melodia acaba de descer.

Maneiras antigas

RAZÕES DA PREFERÊNCIA PELA NOVA MANEIRA NAS APOGIATURAS

O dedo marcado com o 3 na terceira progressão e o dedo marcado com o 4 na quarta são obrigados a deixar a última colcheia como nota principal²⁶ onde há uma pequena cruz, para tocar novamente a pequena nota que representa a apogiatura²⁷, permitindo assim menos legato em relação à primeira progressão, onde o dedo marcado com o 3 é logo substituído pelo dedo 2, e na segunda progressão, onde o dedo 4 é também logo substituído pelo dedo marcado com o 3.

Consta que sem ver as mãos da pessoa que toca, distingo se a repetição²⁸ das duas notas em questão²⁹ foram feitas por um mesmo dedo ou por dois dedos diferentes. Meus alunos percebem como eu, de onde concluo que há uma verdade, considerando a pluralidade de impressões.

²⁵ Couperin compreende por nota de valor as notas principais cuja contagem é incluída na duração do compasso. Já a nota perdida não será contada.

²⁶ *La dernière croche de valeur* no original.

²⁷ *Petite note perduë* no original.

²⁸ *Deux batemens* no original.

²⁹ No exemplo, Couperin se refere ao si como nota principal e o subsequente si como apogiatura.

É necessário que tanto a pequena nota³⁰ que representa uma apogiatura quanto um *coulé*³¹ coincidam com a harmonia, isto é, no tempo que se deveria tocar a nota principal que a sucede.

Será muito útil poder estimular as pessoas jovens a fazer os trinados com todos os dedos; mas, como isso depende em parte da disposição natural, e alguns possuem maior ou menor liberdade e força em determinados dedos, é necessário deixar a escolha às pessoas que as instruem.

Os trinados mais utilizados na mão direita são realizados pelo terceiro dedo com o segundo, e pelo 4º com o 3º. Os da mão esquerda são feitos pelo primeiro dedo com o segundo, e pelo 2º com o 3º.

Ainda que os trinados sejam marcados iguais na tabela de ornamentos de meu Primeiro Livro, eles devem, entretanto, começar mais lentamente do que terminam, mas essa gradação deve ser imperceptível.

Não importa sobre que nota esteja marcado um trinado; deve-se sempre começá-lo sobre o tom ou sobre o semitom acima.

Os trinados de um valor considerável compõem-se de três objetos que, na execução, parecem apenas uma mesma coisa. 1º O apoio que se deve realizar sobre a nota acima da principal; 2º Os batimentos³²; 3º O ponto de parada³³.



Em relação aos outros trinados, eles são arbitrários. Existem uns que são apoiados, outros tão curtos que não se tem nem apoio e nem ponto de parada, podendo-se mesmo realizá-los aspirados.

Eu remeto o leitor às páginas 74 e 75 de meu Livro de Peças para o restante dos ornamentos úteis à execução. Lá eles se encontram suficientemente detalhados e explicados.

Poderá talvez me acontecer, nas observações que farei em seguida sobre os trechos de meu Livro – difíceis de escolher dedilhado –, de falar novamente dos ornamentos, de dizer outra vez as mesmas coisas, e de repetir os mesmos termos. Mas como isso acontecerá sempre na ocasião de alguma progressão diferente, preferirei a utilidade resultante disso à grande precisão do discurso.

³⁰ *Petite note perdue* no original.

³¹ Há três significados para o termo *coulé*: apogiatura, escorregadela e legato. Neste caso, Couperin refere-se à apogiatura indicada por figuras inseridas na própria notação musical, como exemplificado em sua tabela de ornamentos que consta de seu Primeiro Livro de Peças para Cravo. Ver páginas 105 e 106.

³² *Batemens* no original, aqui significando repetição alternada das notas que compõem o ornamento.

³³ *Point-d'arest* no original.

Antes de se passar aos pequenos exercícios que precisam ser praticados para se chegar às Peças, deve-se prestar atenção para que os trinados, mordentes, apogiaturas, baterias e passagens³⁴ sejam primeiramente praticados muito lentamente. Assim, nunca seria demais aprender as Peças propriamente ditas com bastante cuidado. Tocando-se seis Peças – de diferentes caracteres –, com regularidade, chega-se ao nível de se tocar muitas outras. Mas a quantidade – principalmente para as pessoas jovens –, ao contrário, traz consigo uma desordem que se terá muita dificuldade de corrigir.

Seria bom que os pais ou aqueles que têm a tutela das crianças tivessem menos impaciência e mais confiança naquele que ensina – seguros de terem feito uma boa escolha de sua pessoa – e que o hábil Mestre, de sua parte, tivesse menos condescendência.

EVOLUÇÕES OU PEQUENOS EXERCÍCIOS PARA FORMAR AS MÃOS

progressão de terças ascendentes



descendentes



progressão de quartas ascendentes



descendentes



Progressão de quintas ascendentes e descendentes



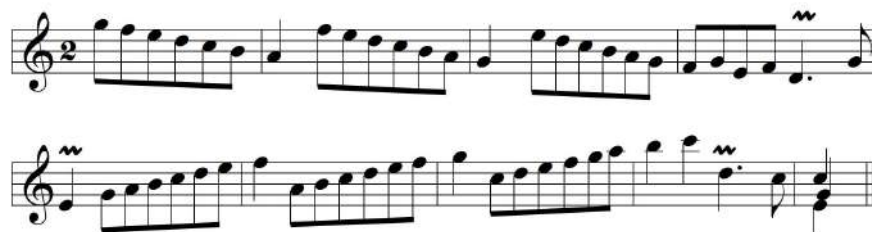
³⁴ *Passages* no original. Rousseau explica que se trata de um ornamento composto de muitas notas ou diminuições que se canta ou se toca muito vivamente, equivalendo ao termo italiano *passo* (Op. cit., p. 366).

Progressão de sextas



Todas essas progressões devem ser exercitadas em todos os tons e semitons do teclado.

Progressão de sétimas



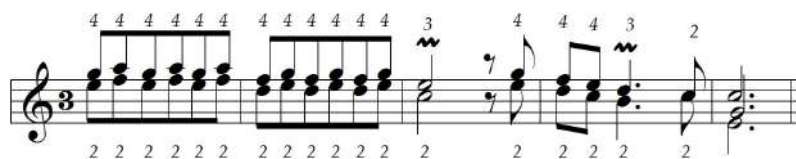
Progressão de oitavas



Maneira mais cômoda para tons com sustenidos e bemóis.

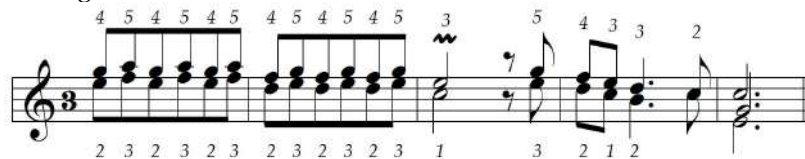


Maneira antiga de tocar várias terças consecutivas.



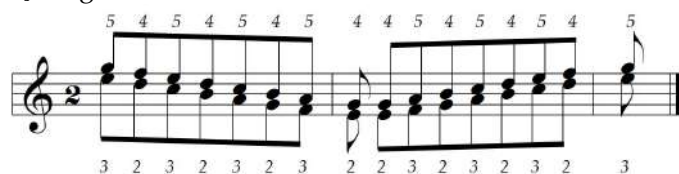
Essa maneira antiga não produz nenhum legato. A seguinte é a correta.

Maneira moderna de ligar estas mesmas terças.



Estou persuadido de que poucas pessoas em Paris permanecem irredutíveis a respeito de velhos princípios, sendo Paris o centro do que é bom. Como ainda não havia sido editado, até o momento, um Método de Cravo e que esse poderia ser aceito em outros lugares, acreditei que não deveria nada omitir nesta obra.

Outra progressão de terças ligadas.



A propósito dessas terças ligadas da maneira moderna: direi, em poucas palavras, que um dia, ao fazer uma jovem pessoa exercitá-las, experimentei deixá-la tocar os dois trinados ao mesmo tempo com a mesma mão. A aptidão natural, as excelentes mãos e a grande maestria adquirida, a fez chegar ao ponto de tocá-las muito regularmente. Perdi de vista essa pessoa. Na verdade, se esta prática pudesse ser obtida, traria um grande embelezamento à execução. Posteriormente escutei-os serem tocados, entretanto, por um homem – aliás, muito hábil –, mas que possivelmente começou a exercitá-los demasiado tarde. Seu exemplo de forma alguma me encorajou a torturar-me com o intuito de alcançar a execução do modo como desejaria que fossem feitos. Eu me limito, simplesmente, a exortar os jovens a apreendê-los bastante cedo. Se essa prática for introduzida, não causará nenhum inconveniente à maior parte das Peças já compostas, pois será apenas uma questão – em certos trechos – de adicionar um trinado à terça daquele já naturalmente indicado.

Progressão de trinados encadeados pela maneira de trocar de dedo em uma mesma nota.

Exemplo



Esses dois números sobre uma mesma nota assinalam a substituição de um dedo por outro, com a diferença de que, quando o primeiro número for maior, indica que se deve subir em seguida, e quando for menor, ao contrário, serve para descer.

Progressão de terças para a mão esquerda

Three staves of musical notation in bass clef, 6/8 time signature. The first staff shows a sequence of eighth-note chords moving in thirds. The second staff continues the sequence with some grace notes. The third staff concludes the sequence with a final chord and a whole note.

A mesma coisa em outros tons e semitons

Progressão de quartas

Three staves of musical notation in bass clef, common time signature. The first staff shows a sequence of eighth-note chords moving in fourths. The second staff continues the sequence with some grace notes. The third staff concludes the sequence with a final chord and a whole note.

Progressão de quintas

Three staves of musical notation in bass clef, 6/8 time signature. The first staff shows a sequence of eighth-note chords moving in fifths. The second staff continues the sequence with some grace notes. The third staff concludes the sequence with a final chord and a whole note.

Progressão de sextas

Direi poucas palavras, mais adiante, sobre baterias.

Progressão de sétimas

É bom que o professor instrua os jovens gradualmente no conhecimento de intervalos; modos; de suas cadências, tanto perfeitas quanto imperfeitas; de acordes; de dedução dos mesmos. Isso os ajuda a desenvolver uma espécie de memória local que os torna mais seguros e que serve para que se localizem em caso de necessidade.

A propósito de baterias ou arpejos, a respeito dos quais prometi falar anteriormente, originados das Sonatas³⁵, meu conselho seria de que se deve limitar ligeiramente sua quantidade na execução ao Cravo. Esse instrumento tem suas particularidades, assim como o Violino tem as suas. Se o Cravo não pode fazer crescer seu som, e se os batimentos

³⁵ *Sonades* no original. As sonatas italianas invadiram a França no início do século XVIII e logo compositores locais dedicaram-se a elas, como Leclair, Dornell, Blavet e Couperin, que denominou sua *L'apothéose de Corelli* (1724) de "grande sonade en trio", bem como descreveu *Les Nations* (1726) como "Sonades et suites de simphonies en trio" (MANGSEN, Sandra. Sonata. In: ROOT, Deane (Ed.). *The Grove Dictionary of Art Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 25 ago. 2013).

repetidos³⁶ sobre uma mesma nota não combinam especialmente com o instrumento, há, por sua vez, outras vantagens que são a precisão, clareza, brilho e a extensão. O ideal seria encontrar um meio termo, praticando ocasionalmente as Sonatas, com a sua leveza, e evitar as Peças lentas aí encontradas, cujos baixos não combinam com os trechos alaudados e sincopados³⁷, próprios do Cravo. Mas os franceses devoram com entusiasmo as novidades, em detrimento da verdade que eles acreditam compreender melhor do que as outras nações. Afinal, deve-se permanecer de acordo que as Peças escritas especialmente para o Cravo serão sempre mais apropriadas que as outras nesse instrumento. Entretanto, em meio à rapidez das Sonatas, existem Peças que resultam razoavelmente bem nesse instrumento? São aquelas nas quais o soprano e o baixo estão em constante movimento. Como, por exemplo? A Alemãda seguinte.



³⁶ *Batemens redoublés* no original.

³⁷ *Lutées e sincopées* no original.

Alemanda
Lègèrment

O autor a
compôs
especialmente.

The first system of the piece consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The left-hand staff (bass clef) contains a bass line with similar rhythmic patterns and ornaments.

The second system continues the piece with two staves. The right-hand staff features a melodic line with slurs and ornaments. The left-hand staff provides a bass line with rhythmic accompaniment.

The third system includes a repeat sign in the right-hand staff. The word "Reprise." is written between the staves. The right-hand staff has a melodic line with slurs and ornaments. The left-hand staff has a bass line with rhythmic accompaniment.

The fourth system continues the piece with two staves. The right-hand staff features a melodic line with slurs and ornaments. The left-hand staff provides a bass line with rhythmic accompaniment.

The fifth system is the final system of the piece, ending with a double bar line and a fermata. The right-hand staff has a melodic line with slurs and ornaments. The left-hand staff has a bass line with rhythmic accompaniment. The word "Fim." is written at the end of the piece.

O que determina que as pessoas medianamente hábeis se prendam às Sonatas é a presença de poucos ornamentos, principalmente nas baterias. E qual é o resultado disto? Essas mesmas pessoas tornam-se para sempre incapazes de tocar as verdadeiras Peças de Cravo. Por outro lado, aqueles que primeiramente tocaram bem essas Peças executam perfeitamente as Sonatas.

Antes de passar às observações sobre a maneira de como escolher bem o dedilhado, relativas aos trechos ambíguos no meu Primeiro Livro para Cravo, acreditei que não seria inútil dizer uma palavra sobre os movimentos³⁸ franceses e a diferença entre esses e os italianos.

Na minha opinião existem defeitos em nossa maneira de escrever música que correspondem à maneira de escrever nossa língua. O fato é que nós escrevemos de modo diferente daquele que executamos. Isso é o que faz com que os estrangeiros toquem nossa música menos bem do que nós a sua. Os italianos, ao contrário, escrevem sua música nos verdadeiros valores [rítmicos] que pensaram. Por exemplo, nós pontuamos várias colcheias consecutivas por graus conjuntos, entretanto, nós as indicamos iguais³⁹. Submetemo-nos a esta prática e assim continuamos.

EXAMINEMOS, PORTANTO, A ORIGEM DESTA CONTRADIÇÃO

Acredito que confundamos compasso⁴⁰ com o que se chama de cadência⁴¹ ou movimento⁴². Compasso define a quantidade e a igualdade dos tempos; cadência é, precisamente, o espírito e a alma que a ele devem ser combinados. As Sonatas dos italianos dificilmente são suscetíveis a essa cadência. Mas todas as nossas Árias para violinos, nossas Peças para Cravo, para Violas etc., mostram e parecem querer expressar algum sentimento. Assim, não tendo imaginado sinais ou caracteres para comunicar nossas ideias particulares, tentamos remediar isso através de algumas palavras indicadas no início das Peças como *Tendrement*⁴³, *Vivement*⁴⁴ etc., o que se aproxima do modo que gostaríamos de nos fazer entender. Desejo que alguém se dê ao trabalho de nos traduzir para a utilização por parte dos estrangeiros, e que possa lhes proporcionar os meios de julgar a excelência da nossa música instrumental.

Em relação às Peças de caráter doce⁴⁵ que são tocadas no Cravo, é bom não tocá-las tão lentamente como se tocaria em outros instrumentos, devido à curta duração de seus sons. A cadência⁴⁶ e o gosto⁴⁷ [da Peça] podem ser preservados independentemente do andamento, mais ou menos lento.

Encerro este discurso dando um conselho aos que querem obter pleno êxito nas Peças. Deve-se esperar dois ou três anos antes de se aprender o acompanhamento. As razões são bem fundamentadas. 1º: os baixos contínuos que possuem uma progressão melódica devem ser executados com a mão esquerda com o mesmo cuidado que se tem com as Peças e para isso é necessário saber tocá-las muito bem. 2º: a mão direita, estando ocupada no acompanhamento

³⁸ *Mouvements* no original, *Movements* no francês atual.

³⁹ *Égales* no original.

⁴⁰ *Mesure* no original

⁴¹ *Cadence* no original. Segundo J. J. Rousseau (Op. cit., p. 68), uma qualidade na boa música que dá, tanto àqueles que tocam quanto aos que escutam, uma sensação viva do compasso.

⁴² *Mouvement* no original.

⁴³ Ternamente em português.

⁴⁴ Vivamente em português.

⁴⁵ *Tendre* no original.

⁴⁶ Ver nota 41.

⁴⁷ *Goût* no original, aqui significando estilo.

apenas com acordes, fica sempre em uma mesma posição, o que pode torná-la muito rígida. Assim, as Peças que tiverem sido aprendidas primeiramente servirão para prevenir este inconveniente. Enfim, a vivacidade, com a qual se está inclinado a executar a música de abertura do Livro, traz consigo um jeito de tocar firme e frequentemente pesado, podendo o toque correr o risco de se ressentir, a menos que se estudem as Peças alternadamente com o acompanhamento.

Se fosse uma questão de escolher entre o acompanhamento e as Peças para se levar um ou outro à perfeição, sinto que o amor-próprio me faria preferir as Peças ao acompanhamento. Admito que não haja nada mais divertido para si mesmo e que aproxime mais as pessoas do que ser um bom acompanhador. Mas, que injustiça! Esse é o último a ser elogiado nos concertos. O acompanhamento no Cravo, nessas ocasiões, somente é considerado como o alicerce de um edifício, que, no entanto, sustenta tudo, e a respeito do qual quase nunca se fala. Por outro lado, alguém que brilha nas Peças desfruta sozinho da atenção e dos aplausos dos seus ouvintes.

É preciso, sobretudo, ser muito delicado nos teclados e ter sempre um instrumento bem regulado⁴⁸. Compreendo, no entanto, que existam pessoas que são indiferentes a isso, pois parece que tocam igualmente mal em qualquer instrumento que seja.

TRECHOS DO MEU PRIMEIRO LIVRO DE PEÇAS DE CRAVO⁴⁹ DIFÍCEIS DE DEDILHAR

Em *La Milordine*, página 6⁵⁰, nos 2º e 3º compassos do 3º pentagrama.

Musical notation for the first excerpt from *La Milordine*. It shows two staves (treble and bass clef) in 12/8 time. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a sharp sign (F#) indicating a specific fingering or ornament. The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The notation includes various notes, rests, and ornaments (trills and mordents). Fingering numbers (1-5) are written above the notes. The piece ends with 'Etc.' in the bass staff.

Na mesma Peça, nos 1º, 2º e 3º compassos dos 9º e 10º pentagramas.

Musical notation for the second excerpt from *La Milordine*. It shows two staves (treble and bass clef) in 12/8 time. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a sharp sign (F#). The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The notation includes various notes, rests, and ornaments. Fingering numbers (1-5) are written above the notes. The piece ends with 'Etc.' in the bass staff.

Observamos quão mais ligado é o toque através da mudança de dedos! Mas me dirão que será necessária maior habilidade do que na maneira antiga. Eu admito.

Na segunda parte de *[Les] Silvains*, página 9, no 4º compasso do 1º pentagrama.

Musical notation for the third excerpt from *[Les] Silvains*. It shows two staves (treble and bass clef) in 12/8 time. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a sharp sign (F#). The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The notation includes various notes, rests, and ornaments. Fingering numbers (1-5) are written above the notes. The piece ends with 'Etc.' in the bass staff.

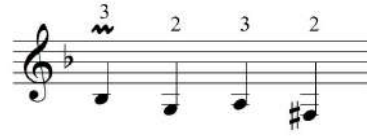
⁴⁸ Ver nota 5.

⁴⁹ *Pièces de Clavecin [...] première livre*, 1713.

⁵⁰ A referência de página feita por François Couperin corresponde à numeração das páginas da publicação deste livro em 1713.

Como a 2ª e a 4ª dessas quatro notas ligadas são as que fazem supor a verdadeira harmonia em relação ao baixo, faz-se necessário que elas sejam tocadas com os mesmos dedos, como se o canto fosse simples e sem notas de intervalo⁵¹.

Exemplo a seguir.



Da mesma maneira, os trechos mais ou menos semelhantes.

Arpejos na mesma página 9, nos 7º e 8º pentagramas.

Em [Les] *Idées heureuses* página 32, nos 3º e 4º pentagramas.

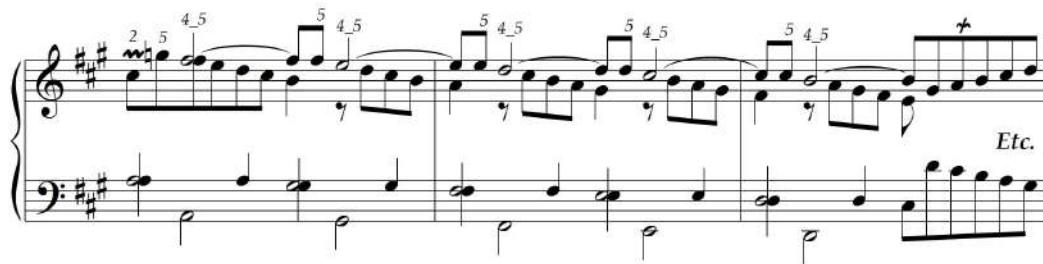
Na grande repetição⁵² da mesma Peça, nos dois últimos compassos dos 5º e 6º pentagramas, e no 1º e 2º compassos dos 7º e 8º pentagramas que se seguem.

Existem ainda alguns trechos bastante espinhosos nessa Peça, mas esses, cujos dedilhados foram previamente marcados, facilitarão os outros.

⁵¹ *Notes d'intervalles* no original. Expressão pouco habitual usada pelo autor aqui significando apogiatura.

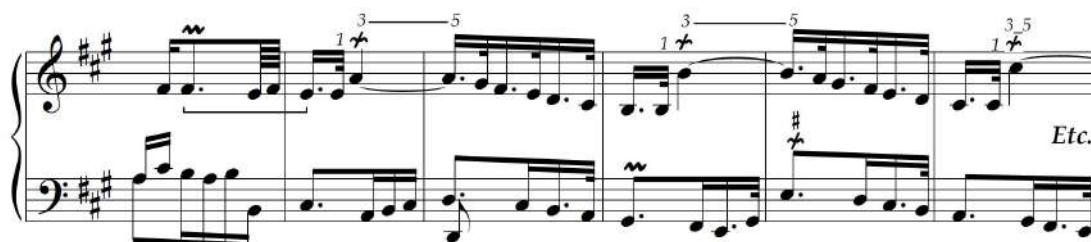
⁵² *Grande reprise* no original, para diferenciar da *petite reprise*.

Na *Courante*, página 60, no último compasso do 9º pentagrama, e nos dois primeiros compassos do 11º pentagrama.



Na *Courante*, página 61, existe um trecho semelhante no que se refere à mudança do 4º para o 5º dedo.

Em *La Villers*, página 68, todo o 13º pentagrama.

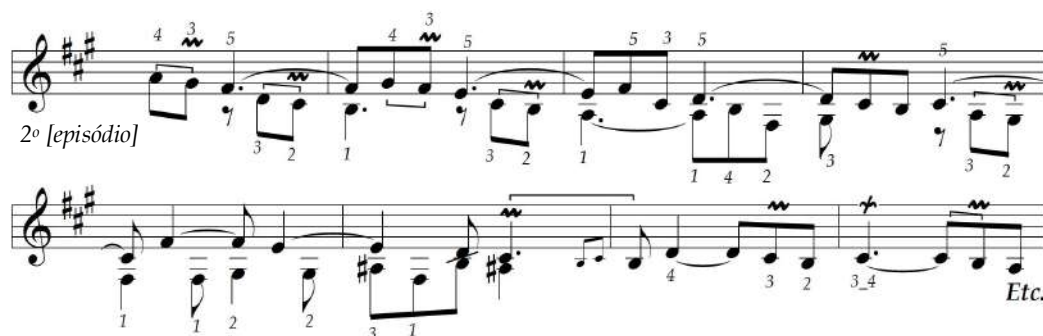


Em relação a *[Les] Ondes*, que é a última Peça do meu Primeiro Livro, e cuja compreensão do correto dedilhado faz-se necessária em praticamente toda a mão direita, escrevi somente a maior parte do soprano, ou por melhor dizer, do canto.

Em *[Les] Ondes*, página 72, no primeiro episódio⁵³.



No segundo episódio.



Ver-se-á no episódio seguinte que se pode tocar duas notas consecutivas por grau conjunto com o mesmo dedo, quando a primeira é aspirada⁵⁴ ou quando a segunda está na última parte de um tempo.

⁵³ Couplet no original.

⁵⁴ Aspirée no original, relacionado ao ornamento aspiração (*aspiration* no original).

Terceiro episódio



Quarto episódio

Fim das Referências do Primeiro Livro.

Encontrar-se-ão as do Segundo, recém publicado, após os Prelúdios que se seguem.



Compus os oito Prelúdios seguintes nas tonalidades das minhas Peças, tanto as do meu Primeiro Livro, quanto do Segundo, que acaba de ser atualizado, tendo observado que quase todas as estudantes de Cravo sabem apenas o pequeno Prelúdio através do qual foram iniciadas. Não somente os Prelúdios anunciam agradavelmente o tom das Peças que vão ser tocadas, como servem para desembaraçar os dedos e, frequentemente, para experimentar os teclados aos quais ainda não se está acostumado.

Os quatro primeiros desses Prelúdios podem servir a todas as idades, exceto para as pessoas muito jovens, a quem se deve dispensar de sustentar tão precisamente todas as notas dos acordes [com posição] um pouco mais aberta. Porém, deixo a escolha àqueles que os ensinam.



Primeiro Prelúdio

Segundo Prelúdio

The score is written for a keyboard instrument in 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 1-3) features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with a whole note chord and a half note. The second system (measures 4-7) continues the treble line with eighth-note patterns and includes fingerings like 3, 4, 3, 4, 4, 3, 4, 3, 5, 4, 5, 3, 5, 4, 5. The third system (measures 8-11) shows the treble line with eighth-note patterns and a bass line with a half note and a quarter note. The fourth system (measures 12-14) features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with a half note and a quarter note. The fifth system (measures 15-18) concludes the piece with a treble line featuring a sixteenth-note run and a bass line with a half note and a quarter note. The piece ends with the instruction [Fim.] in the bass clef.

3 5

4 3 4 3 4 4 3 4 3 5 4 5 3 5 4 5

8 2 1 2 3 1 [3 5]

12 1 2 3 3 4 5 4 5 3 2 1

15 5 4 3 3 2 2 1 2 1 4 1 3 5 4 5

[Fim.]

Terceiro Prelúdio
Mesuré.

4

8

5 5₄ 5 5₄ 5 3

11

15

Fim

Quarto Prelúdio

The image displays a musical score for a piece by François Couperin, titled 'A Arte de tocar o Cravo'. The score is presented in three systems, each consisting of a treble and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. Measure numbers 16, 19, and 21 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Fingerings are explicitly marked with numbers 1 through 5 above or below notes. The piece concludes with the word 'Fin.' at the end of the final system.

Quinto Prelúdio

3

5

7

9

© 2013 by Fagerlande, Tavares, Albuquerque, Barroso e Pereira

12

15

18

20

23

Fim.

Sexto
Prelúdio

Mesuré.

1 5

6

5 1

12

19

4 3 3 2

✱ *Aqueles que não tenham um cravo com uma extensão aumentada em direção ao agudo, tocarão uma oitava abaixo do que está notado de uma cruz a outra.*

25

31

37

43

48

54

OBSERVAÇÕES

Ainda que esses Prelúdios tenham sido escritos metricamente⁵⁵, existe, entretanto, um estilo de utilização que deve ser seguido. Eu me explico: Prelúdio é uma composição livre em que a imaginação se entrega a tudo que a ela se apresenta. Mas, como é muito raro encontrar gênios capazes de criar de improviso, é preciso que aqueles que recorram a esses Prelúdios escritos⁵⁶ os toquem de uma maneira natural, sem se ater excessivamente à precisão do tempo⁵⁷; a menos que eu o tenha indicado explicitamente pela palavra *Mesuré*. Assim, pode-se arriscar afirmar que, dentre muitos assuntos, a Música (em comparação à Poesia) tem sua prosa e seus versos.

Uma das razões pelas quais esses Prelúdios foram escritos metricamente é a facilidade que se encontrará, seja ao ensiná-los ou a aprendê-los.

Para concluir a respeito de como tocar o Cravo, de um modo geral, meu sentimento é de que não se deve se afastar do caráter que convém a esse instrumento: as passagens, as baterias que estejam nas mãos; as partes alaudadas e sincopadas, que devem ser preferidas àquelas que são cheias de ligaduras ou de notas demasiadamente graves. É preciso conservar um legato perfeito naquilo que se executa; que todos os ornamentos sejam bem precisos e que aqueles que são compostos de batimentos⁵⁸ sejam feitos bem regularmente, e através de uma gradação imperceptível. Deve-se tomar cuidado para não se alterar o tempo nas Peças⁵⁹, quando determinado, e para não se permanecer sobre notas cuja duração⁶⁰ tenha terminado. Enfim, que se crie sua execução segundo o bom gosto de hoje, que é incomparavelmente mais puro que o antigo.

Vire a página para os outros Prelúdios.



⁵⁵ *Mesuré* no original.

⁵⁶ *Prélude-réglé* no original, significando prelúdios previamente compostos, em oposição aos improvisados mencionados anteriormente.

⁵⁷ *Mouvements* no original.

⁵⁸ Ver nota 32.

⁵⁹ *Pièces-réglés* no original. Peças em geral, que não possuem a mesma liberdade recomendada para os Prelúdios.

⁶⁰ *Valeur* no original.

Sétimo Prelúdio

Mesuré - lento.

3

5

Mesuré - menos lento.

7

10

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Sétimo Prelúdio'. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked 'Mesuré - lento.' and starts with measure 1. The second system starts at measure 3. The third system starts at measure 5 and is marked 'Mesuré - menos lento.'. The fourth system starts at measure 7. The fifth system starts at measure 10. The music features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some dynamic markings like 'f' and 'mf'.

12

Musical notation for measures 12-14, bass clef system. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, marked with asterisks. The left hand has a simpler accompaniment with quarter and eighth notes.

15

Musical notation for measures 15-17, treble and bass clef system. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand features a steady accompaniment with quarter notes and rests.

18

Musical notation for measures 18-20, treble and bass clef system. The right hand has a melodic line with sixteenth-note runs. The left hand provides a harmonic base with quarter notes.

20

Musical notation for measures 20-22, bass clef system. The right hand has a melodic line with sixteenth-note runs. The left hand provides a harmonic base with quarter notes.

22

Musical notation for measures 22-24, bass clef system. The right hand features a dense texture with sixteenth-note runs. The left hand has a simple accompaniment. The piece concludes with the word "Fim." at the end of the final measure.

Oitavo
Prelúdio

Musical score for the first system of 'Oitavo Prelúdio'. The piece is in G major and 6/8 time. The tempo is marked 'Mesuré-leger'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Musical score for the second system of 'Oitavo Prelúdio', starting at measure 4. The treble staff continues with eighth and sixteenth notes, including some slurs and rests. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment with some slurs.

Musical score for the third system of 'Oitavo Prelúdio', starting at measure 7. The treble staff shows more complex rhythmic patterns with slurs and rests. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

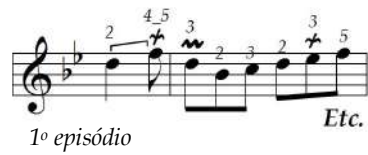
Musical score for the fourth system of 'Oitavo Prelúdio', starting at measure 10. The treble staff features a mix of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Musical score for the fifth system of 'Oitavo Prelúdio', starting at measure 13. The treble staff has a more active melodic line with slurs and rests. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

The image displays a musical score for a piece by François Couperin, titled 'A Arte de tocar o Cravo'. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The measures are numbered 16, 19, 23, 26, and 29 at the beginning of each system. The music features intricate patterns, including sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings such as accents and hairpins. The final measure of the piece is marked 'Fim.'.

TRECHOS DO MEU SEGUNDO LIVRO DE PEÇAS, AMBÍGUOS EM RELAÇÃO AOS DEDILHADOS

Em [Les] *Bergeries*, página 8.



Na mesma Peça, página 9.



Outro trecho na mesma página.



Em [Le] *Moucheron*, página 11.

Toda a mão direita em *L'Ausoniéne*, página 24.

The image displays a musical score for the right hand of the piece "L'Ausoniéne" by François Couperin. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. There are also trills, slurs, and dynamic markings. A section labeled "Reprise." begins on the third staff. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

Na mesma Peça já mencionada, página 54, nos 1º e 2º pentagramas: e o mesmo arranjo em outro trecho que se segue.

No início de *L'Amazône*, Página 61.

NOTAS CRÍTICAS

As notas críticas indicam o compasso, a parte afetada (MD ou ME, voz), o número da nota modificada (incluindo ornamento e excluindo pausas) e outras observações. Exemplo:

8, MD, 2ª voz, 4: ré em substituição ao mi sustenido =
compasso 8, mão direita, contralto, nota 4: ré em substituição ao mi sustenido

Obs.: os exemplos extraídos do Primeiro e Segundo Livros de Peças, no caso de dúvidas, foram comparados com suas edições originais (*Premier livre de pièces de clavecin*. Paris: Chez l'Auteur, Boivin, 1713; *Second livre de pièces de clavecin*. Paris: chez l'auteur, Foucault, 1717).

Página 66, 1º exemplo

3, -, -, 8: semicolcheia em substituição à colcheia

Página 67, 6º exemplo

5, -, -, acorde: mínimas pontuadas em substituição às mínimas

Página 75, 2º exemplo

4, MD, 1ª voz, 1 e 4: semínima pontuada e colcheia, respectivamente, em substituição à semínima

Página 76, 1º exemplo

2, MD, 2ª voz, 1: lá incluído a partir do Primeiro Livro de Peças

Página 76, 2º exemplo

4, ME, 1ª voz, 1: colcheia pontuada em substituição à semínima

Página 77, 2º exemplo

2 e 3, -, -, -: pausa de colcheia no primeiro tempo em substituição à pausa de semicolcheia

7, -, -, 9: semínima com trinado em substituição à semínima pontuada

7, -, -, 10 e 11: semicolcheias em substituição a colcheias

Página 79, Prelúdio 1

16, ME, 1ª voz, -: pausa de semínima no segundo tempo em substituição à pausa de colcheia

Página 80, Prelúdio 2

5, MD, 2ª voz, 5 e 6: falta colchete de expressão

Página 81, Prelúdio 3

16, ME, 2ª voz, 4: dó bequadro em substituição ao si bemol

Página 84, Prelúdio 5

19, ME, 2ª voz, 2: si em substituição ao dó sustenido

Página 86, Prelúdio 6

Fórmula de compasso $\frac{3}{8}$ em substituição a $\frac{3}{8}$.

Página 92, Prelúdio 8

19 a 22, ME, -, 4: ponto de aumento criando um efeito de pedal de dedo

Página 95, 1º exemplo

20, -, 1ª voz, 4 e 5: duas semicolcheias em substituição a duas colcheias

47, -, 2ª voz, 1: semicolcheia em substituição à colcheia

40, -, 2ª voz, -: pausa de semínima incluída a partir do Segundo Livro de Peças

44, -, 1ª voz, 2: sustenido incluído sobre o mordente a partir do Segundo Livro de Peças

Página 96, 5º exemplo

Fórmula de compasso omitida, em substituição à $\frac{4}{2}$, por se tratar de exemplo extraído do meio da peça.

Página 97, 1º exemplo

9, -, 1ª e 2ª voz, 1: dedo 2 deduzido, embora pouco nítido

17, -, 2ª voz, 2 e 3: ligadura incluída a partir do Segundo Livro de Peças

20, -, 2ª voz, 3: semínima em substituição à colcheia

Página 98, 5º exemplo

1, -, 1ª voz, 3: semicolcheia em substituição à colcheia



EXPLICAÇÃO DOS ORNAMENTOS E SINAIS
(PRIMEIRO LIVRO DE PEÇAS PARA CRAVO, 1713)

Explication des Agréments, et des Signes

Signe +

Pincé-Simple

effet

C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pincés, des ports de voix; et des Tremblements. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens ou Vibrations.

Signe +

Pincé Double

effet

Signes pour les Renvois des Reprises

Signe +

Port de voix Simple

effet

Port de voix Coulé

Signe +

Port de voix Double

effet

Signes pour les renvois des Notes finales

Tremblement appuyé et lié

Tremblement ouvert

Tremblement fermé

Liaisons.

Signes pour marquer les Notes qui doivent être liées, et Coulées.

Tremblement lié sans être appuyé

effet

Tremblement détaché

effet

Accent

Arpeggiement, en montant

Effet.

Pincindiesis, et Bemelises.

Effet. Effet. Effet.

Arpeggiement, en descendant.

Effet.

Pineé = Continu.

Effet.

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée.

Les Notes quarrées ne servent que lorsque les Clavecins sont au ravalement par en bas.

Tremblement continu.

Effet.

Tierce-coulée, en montant.

Effet.

Signes pour la fin des Rondeaux, et de leurs Couplets.

Tierce-coulée en descendant.

Effet.

Double. Double.

Effet. Effet.

Aspiration.

Effet Effet

Unisson.

Suspension.

Effet

Cette barre | marque que lorsqu'il se rencontre que la même note est écrite dans la main droite, et dans la main gauche (ce qui suppose un Unisson) il faut que l'une, et l'autre main touchent la note Comme cy dessus

IV

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

DA MECÂNICA DOS DEDOS NO CRAVO

1724

A perfeição do toque ao Cravo consiste principalmente em um movimento de dedos bem conduzido.

Esse movimento pode ser adquirido através de uma simples mecânica, mas é preciso que se saiba aplicá-la.

Essa mecânica é apenas um exercício frequente de um movimento regular. As disposições que ela demanda são naturais a todos, tais como aquelas que se tem para andar, ou se quiser, para correr.

A faculdade de andar ou de correr vem da flexibilidade da articulação do joelho¹; já a de tocar o Cravo, depende da flexibilidade dos dedos em suas raízes².

O exercício contínuo que se faz ao andar propicia a todos o movimento da articulação do joelho quase igualmente livre. Por outro lado, exercitamos pouco o movimento necessário aos dedos para tocar o Cravo, o que não permite que sua liberdade se desenvolva. Além disso, nossos hábitos particulares fazem os dedos adquirirem movimentos tão contrários àqueles que se exigem ao cravo, que essa liberdade é constantemente cerceada: ela encontra obstáculos até mesmo nos talentos naturais que possamos ter para a música. Se formos minimamente sensíveis aos efeitos dessa arte, faremos esforços para transmitir o que sentimos, e isso só poderá levar a uma tensão prejudicial à execução. Todas as medidas que deveriam ser tomadas para adquirir [a liberdade mencionada] nos são inibidas pela impressão que nossos sentidos receberam. Na falta de ter sabido conciliar essa execução com a prontidão de nossa imaginação, nós nos persuadimos frequentemente de que é a natureza que nos recusou aquilo que roubamos de nós mesmos por causa de [nossos] maus hábitos.

É bem verdade que as disposições são mais favoráveis em certas pessoas do que em outras. No entanto, desde que nenhum incômodo perceptível perturbe o movimento natural dos dedos, depende sobretudo de nós fazermos sua utilização apropriada e em um grau de perfeição suficiente para agradar. Ouso afirmar que um trabalho assíduo e bem conduzido, que os cuidados necessários e que um pouco de tempo compensarão inevitavelmente os dedos menos favorecidos.

Admitirei, entretanto, que aquilo que pressupõe uma grande prática na maioria das pessoas só será talvez uma feliz coincidência para algumas outras. Mas quem ousará contar [apenas] com as facilidades da natureza? Como se pode esperar descobri-las sem ter empreendido o trabalho necessário para se conseguir fazê-las por essa experiência? E a que se poderá atribuir, então, o sucesso que se experimentará, se não a esse trabalho?

[O sucesso] resulta, então, de todas estas observações de que um exercício frequente e bem compreendido seja o autor infalível da perfeita execução ao Cravo. E é daí que concebi um Método próprio, para renovar nos dedos o movimento do qual a natureza lhes dotou e para aumentar-lhes a liberdade.

Esse Método é a simples mecânica da qual já falei. Proporei suas regras e creio que não se pode dispensar de segui-las com exatidão e por etapas, pois, além de que serão encontradas

¹ *Jarret* no original, significando, tecnicamente, a fossa poplíteia, que consiste na parte posterior do joelho.

² *Racine* no original, ou seja, a articulação da raiz do dedo.

fundamentadas racionalmente, uma experiência ainda bastante recente acaba de me assegurar sua eficácia.

Os números 1., 2., 3., 4. e 5. designarão os dedos de que gostaria de falar, os quais deverão ser utilizados nos locais onde [tais números] se encontrarão junto às notas, de maneira que 1. designará o polegar, 5. o dedo mínimo e 2., 3. e 4. os outros dedos analogamente.

Deve-se, primeiramente, sentar-se ao Cravo de maneira que os cotovelos estejam mais elevados do que o nível do teclado e que a mão possa cair sobre ele unicamente pelo movimento natural da ligação com o pulso.

A fim de que a mão caia como que por ela mesma sobre o teclado, deve-se, primeiramente, ter os cotovelos acima do nível desse, mas jamais demasiadamente elevados, de forma que o 1. e o 5. possam se posicionar na borda das teclas.

Ao mesmo tempo que o 1. e o 5. se posicionem na borda das teclas, é necessário que os cotovelos recaiam tranquilamente para os lados, em sua situação natural, posição que precisa ser bem observada e que não se deve jamais modificar, salvo por uma necessidade absoluta, assim como quando se é obrigado a transportar a mão de uma extremidade à outra do teclado.

Essa situação natural dos cotovelos, aliada ao correto posicionamento do 1. e do 5., dá o ponto fixo onde toda pessoa, de qualquer tamanho que seja, deve se posicionar ao cravo, tratando-se apenas de se ajustar o assento.

O 1. e o 5., estando na borda das teclas, levam os outros dedos a curvarem-se, para que possam se encontrar igualmente sobre a borda das teclas. E deixando cair a mão, como foi dito, os dedos arredondam-se naturalmente da maneira que é necessária, e agora não se deve mais nem alongá-los, nem arredondá-los muito, exceto em certos casos onde não se pode fazer de modo melhor.

A articulação do pulso deve sempre ser flexível. Essa flexibilidade, que se propaga nesse momento pelos dedos, lhes dá toda a liberdade e toda leveza necessárias. A mão que por este meio se encontra, por assim dizer, como morta, serve somente para sustentar os dedos que estão a ela ligados e para conduzi-los a locais do teclado que não podem alcançar apenas pelo movimento que lhes é próprio.

O movimento dos dedos origina-se em sua raiz, isto é, na articulação que os liga à mão e jamais em outros lugares. O movimento da mão começa na articulação do pulso, e o do braço, supondo que seja necessário, origina-se na articulação do cotovelo.

O maior movimento só deve ocorrer na medida em que um menor não seja suficiente, e ainda que um dedo possa alcançar uma tecla sem que se mova a mão, apenas o esticando ou o abrindo, é preciso se prevenir do desperdício do movimento além do necessário.

É essencial que cada dedo tenha seu movimento próprio e independente de qualquer outro, de forma que, mesmo quando se é obrigado a deslocar a mão para um determinado lugar do teclado, é preciso ainda que o dedo de que se serve na ocasião caia sobre a tecla por seu

próprio movimento.

É importante que os dedos caiam sobre as teclas e não que as batam. É necessário que eles fluam, por assim dizer, de um a outro, em sucessão. Isso deve prevenir sobre a doçura que se deve ter ao começar.

É preciso, no momento, dispor os cinco dedos da mão sobre as cinco notas ou teclas consecutivas, cujo exemplo encontra-se sob o nome de Primeira Lição, na tabela impressa após este discurso³.

Estando os cinco dedos dispostos sobre as cinco teclas, supondo-se da mesma forma a mão posicionada, como foi dito, procede-se de maneira a afundar com o 1. ou com o 5. a tecla sobre a qual ele se encontra, sem que nenhum outro dedo ou sem que a mão faça no momento o menor movimento.

Do dedo pelo qual se começou passa-se a seu vizinho e assim de um ao outro, observando-se que aquele que acaba de afundar uma tecla a deixe no mesmo instante que seu vizinho afunde uma outra, pois o levantar de um dedo e o tocar de um outro devem ser executados no mesmo momento.

Lembre-se de fazer agir cada dedo por seu movimento próprio e observe que o dedo que deixa uma tecla esteja sempre tão próximo que pareça tocá-la.

Não pese jamais o toque de seus dedos pelo esforço de sua mão; que seja o contrário: sua mão que, sustentando seus dedos, deixa seu toque mais leve. Isso tem uma grande consequência.

Observe a grande igualdade de movimentos entre cada dedo e, principalmente, não precipite jamais esses movimentos, pois a leveza e a velocidade só são obtidas através dessa igualdade de movimentos. Com frequência, por se apressar demasiadamente, foge-se daquilo que se procura.

É preciso tentar conseguir o movimento necessário nos dedos e dar a cada um deles seu movimento próprio, antes de colocar sua força à prova, de maneira que proponho posicioná-los primeiramente sobre o teclado, somente para que se acostume a dimensionar a distância entre um [dedo] e outro àquela entre as teclas desse teclado. Mas como se tem inicialmente dificuldade de movê-los individualmente e ainda de fazê-los afundar as teclas, isso poderia

3

Primeira Lição

Mão Direita



Isto se repete várias vezes sem interromper e com igualdade de movimentos

Mão Esquerda



Fonte: RAMEAU, Jean-Philippe. *Pieces de Clavessin...* Paris: Charles-Etienne Hochereau, Boivin, L'Auteur, 1724, p. 9.

ser capaz de destruir a perfeição que se deve encontrar no movimento deles. É preciso, entretanto, tomar cuidado para que a resistência das teclas não se oponha ao movimento dos dedos, e, conseqüentemente, que o teclado sobre o qual se exercita não seja considerado leve demais. Mas, à medida que os dedos se fortificam em seus movimentos, podemos apresentar-lhes um teclado menos leve e chegar gradualmente a fazê-los tocar as teclas mais pesadas.

Essa Lição se pratica, em primeiro lugar, com cada mão individualmente e, quando se sente que a condução dos dedos foi dominada conforme a explicação precedente, exercitam-se as duas mãos juntas. Começa-se com uma mão antes da outra com a quantidade de notas que se deseja, ora mais, ora menos; enfim, faz-se isso de todas as maneiras possíveis, até que se constate que as mãos estejam com tamanha prática que não exista mais o medo de que elas se estraguem. Isso não se adquire em um dia, mas abrevia, entretanto, infinitamente o estudo necessário para se chegar ao ponto de perfeição que se deseja.

Essa Lição, embora muito simples, conduz imperceptivelmente à mais perfeita execução ao Cravo. Habitue a mão a sustentar primeiramente os dedos; dimensione as distâncias entre eles àquelas das teclas; proporcione a cada um deles seu próprio movimento, acostumando-se a levantar um dedo enquanto um outro abaixa; suas forças, seus pesos e seus movimentos tornam-se iguais entre eles após algum tempo; os movimentos iguais e contrários entre cada mão são aqui adquiridos também. Enfim, se um Mestre for minimamente atento para considerar todas as reflexões precedentes em outras passagens e nos ornamentos⁴ que ele deve fazer depois dessa Lição, é quase certo, falando de uma forma geral, que se obterá uma bela execução.

Sem saber muito além do que está contido nessa Lição, pode-se aprender o pequeno Minueto⁵ que se encontra na mesma tabela⁶, tendo-se tomado o cuidado de marcar os dedos e de excluir os ornamentos.

Quando se passa com velocidade pelas notas da Lição, a isso se chama rolamento⁷, e se as notas dessa Lição fossem disjuntas, isso se chamaria bateria⁸.

Para continuar um rolamento mais alongado do que aquele da Lição, é preciso somente se acostumar a passar o [dedo] 1 sob o outro dedo que se queira, e passar um desses outros dedos sobre o [dedo] 1. Esse método é excelente, sobretudo quando aí se encontram sustenidos e bemóis; facilita ainda a prática de certas baterias, as quais se encontram em um exemplo na tabela seguinte⁹.

⁴ *Agrémens* no original. *Agréments* no francês atual.

⁵ Ver *Minuet en Rondeau* na Tabela, página 117.

⁶ *Planche* no original. Ver Tabela, página 117.

⁷ *Roulemens* no original. *Roulements* no francês atual.

⁸ *Batterie* no original, também conhecido como acorde quebrado.

⁹

O polegar 1 deve se encontrar
no meio desta bateria.



É preciso que o dedo que passa dessa maneira sobre ou sob um outro [dedo] chegue, por seu próprio movimento, à tecla onde se quer posicioná-lo.

Evite, tanto quanto possível, tocar um sustenido ou bemol com o 1. ou 5., sobretudo nos rolamentos; e de tal maneira que o 1. se encontre sobre a tecla que precede esse sustenido ou esse bemol, pois isso pode facilitar sua execução.

Frequentemente executa-se um mesmo rolamento com as duas mãos, onde os dedos se sucedem, nesse momento, consecutivamente. Isso se encontra em um exemplo na Peça intitulada *Les Tourbillons*, onde a letra D. indica a mão direita e a letra G. a mão esquerda¹⁰.

Nesses tipos de rolamentos as mãos passam uma sobre a outra, mas é preciso observar bem que o som da primeira tecla sobre a qual uma das mãos passa seja tão ligado ao som precedente, como se estivessem sendo tocados por dedos de uma mesma mão.

Os dedos seguem aqui a ordem da Lição, e só se deve utilizar o 5. o mínimo possível.

Existem baterias onde as mãos passam igualmente uma sobre a outra, o que não é difícil de praticar, contanto que se faça a observação que acaba de ser citada a respeito do legato dos sons¹¹.

Existem dois outros tipos de baterias que se encontrarão no exemplo da Peça intitulada *Les Cyclopes*. Em uma dessas baterias, as mãos fazem entre si o movimento consecutivo de duas baquetas de um tambor, e na outra a mão esquerda passa sobre a direita para tocar alternadamente o baixo e a parte superior.

Acredito que essas últimas baterias me são próprias, pelo menos nada do gênero ainda apareceu, e posso dizer, em favor delas, que o olho compartilha o prazer que o ouvido recebe.

A execução destas diferentes baterias e desses diferentes rolamentos depende, principalmente, da flexibilidade do pulso, sendo conduzida, aliás, por movimentos suaves e leves, e conservando-se o ponto fixo na junção do cotovelo quando a bateria excede a extensão da mão.

Quando se sente a mão formada, diminui-se pouco a pouco a altura do assento até que os cotovelos se encontrem um pouco abaixo do nível do teclado. Isso é o que leva, nesse momento, a manter a mão como que colada ao teclado e que termina proporcionando ao toque todo o legato que se pode assim introduzir.

Quando se exercitam os trinados ou cadências, é preciso levantar, o máximo possível, os únicos dedos que se utilizam no momento. Mas à medida que o movimento se torna familiar, levantam-se menos esses dedos e o grande movimento torna-se, no final, um movimento vivo e leve.

¹⁰ D, *droite*, direita em francês; G, *gauche*, esquerda em francês.

¹¹ *Liaison des sons* no original.

É preciso tomar cuidado para não precipitar a cadência¹² no final, para concluí-la; ela se fecha naturalmente, uma vez adquirido o hábito.

Deixo aos Mestres o cuidado de ensinar o resto de viva voz, visto que tudo procede dos primeiros princípios que eu acabo de colocar. Mas que se lembre bem que quanto mais se persevera nos primeiros princípios, mais se avança na carreira, pois aquele a quem esses princípios desagradam é quase sempre vítima de sua impaciência.

Existem algumas Peças neste Livro que podem ser transpostas. Por exemplo: *La Musette* pode ser transposta para C. sol ut¹³, principalmente para ser tocada com viola¹⁴, e *Les Rigaudons*, para D. lá ré¹⁵.

Pode se abster, evidentemente, das variações¹⁶ e das reprises de um Rondó que se acharem muito difíceis.

Quando a mão não alcança facilmente duas teclas juntas, pode-se abandonar aquela que não é absolutamente necessária ao canto, pois não se deve estar preso ao impossível.

Este Método serve como introdução a um sistema completo da mecânica dos dedos sobre o Cravo, que espero oferecer em breve¹⁷. A utilidade dessa mecânica ainda não se fez conhecer, e é no acompanhamento, principalmente, que ela se fará mais percebida. Preservo na memória uma infinidade de regras que só se pode, no entanto, colocar em prática depois de se ter aprendido a fazê-las passar do entendimento às pontas dos dedos.

O que eu disse a respeito do Cravo deve ser observado igualmente para o Órgão.



¹² Rameau refere-se aqui à cadência harmônica. Não confundir com cadência como mencionada em Couperin (ver nota 41, página 73).

¹³ Terminologia herdada do sistema de hexacordes, significando dó (ver Sancta Maria, nota 31 e nota 48, páginas 30 e 36, respectivamente).

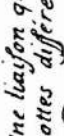

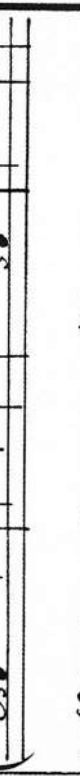










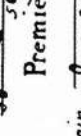
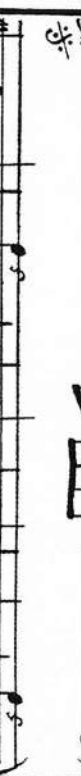
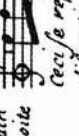

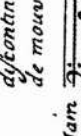
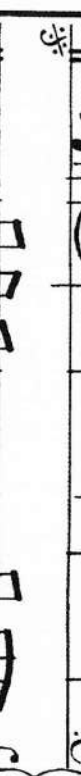


¹⁴ Viola da gamba.

¹⁵ Idem nota 13, significando ré.

¹⁶ *Doubles* no original.

¹⁷ Aparentemente, Rameau não chegou a oferecer o sistema completo mencionado, mas em seu último grande tratado *Code de Musique Pratique*, de 1760, inclui um artigo sobre a aplicação das escalas aos dedos da mão e um capítulo sobre a posição da mão ao cravo ou ao órgão, respectivamente. Esses textos, entretanto, não oferecem maior aprofundamento às questões de técnica de teclado desenvolvidas em *Da mecânica dos dedos sobre o Cravo*.

TABELA
(PEÇAS DE CRAVO, 1724)

NOMS et figures des agréments	NOMS et expressions des agréments	Liaison	Menuet en Rondeau
Cadence	Cadence	 <p>Une liaison qui embrasse deux notes différentes, comme --</p>	
Cadences appuyées	Cadences appuyées	<p>marque qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'après avoir touché la seconde.</p>	
Double Cadence	Double Cadence	<p>La note liée à celle qui porte une Cadence ou un Pincé, sert de commencement à chacun de ces agréments.</p>	
Double	Double	<p>Exemple Expression</p> 	
Pincé	Pincé	<p>Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'on les touche.</p>	
Port. de voix	Port. de voix	<p>Exemple Expression</p> 	
Coulée	Coulée	<p>Le pouce a de voir se trouver dans le milieu de cette batterie.</p> 	
Pincé et porté de voix	Pincé et porté de voix	<p>Première Leçon</p> 	
Son Coupé	Son Coupé	<p>Main droite</p> 	
Suspension	Suspension	<p>Ceci se répète souvent sans discontinuer, et avec égalité de mouvement.</p> 	
Arpeggiement simple	Arpeggiement simple	<p>Main gauche</p> 	
Arpeggiement figure	Arpeggiement figure		

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-65537-05-6



9 788565 537056