

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

# XX Semana do Cravo



Anais



XX  
Semana do  
Cravo  
Anais

RIO DE JANEIRO, 23 A 25 DE ABRIL DE 2024  
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ - PPGM / PROMUS

Catalogação: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

S471a Semana do Cravo (20. : 2024, Rio de Janeiro, RJ)

Anais [recurso eletrônico] / XX Semana do Cravo, 23 a 25 abril de 2024 ; Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música, PPGM, PROMUS ; [organizadores e editores, Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira, Maria Aida Barroso]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música, 2024.

106 p.

ISBN 987-65-01-48087-9

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

1. Cravo (Instrumento musical). I. Fagerlande, Marcelo. II. Pereira, Mayra. III. Barroso, Maria Aida. IV. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. V. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música. VI. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação Profissional em Música.

CDD 786.221

XX  
Semana do  
Cravo  
Anais

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

ISBN 987-65-01-48087-9



## UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Medronho*

Vice-reitora: *Cássia Turci*

## CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decano: *Afranio Gonçalves Barbosa*

Vice-decano: *Carlos Augusto Moreira da Nóbrega*

## ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *Ronal Silveira*

Vice-diretor: *Marcelo Jardim*

Diretora Adjunta de Ensino e Graduação: *Eliane Monteiro*

Diretor Adjunto do Setor Artístico: *Marcelo Jardim*

Diretora Adjunta de Extensão: *Aline Silveira*

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música: *João Vidal e Fábio Adour*

Coordenação do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música: *Patrícia Michelini e Leandro Soares*

## SEMANA DO CRAVO

Coordenador: *Marcelo Fagerlande*

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

Colaboração/ apoio técnico operacional da XX Semana do Cravo: *Clara Albuquerque, Eduardo Antonello e Anna Lamha*

Organizadores e editores dos Anais da XX Semana do Cravo: *Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira e Maria Aida Barroso*

REALIZAÇÃO:



PARCERIA:



# SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	9
<b>Programação geral</b>	13
<b>1. Método de Baixo contínuo ao Cravo</b>	
<b>Jean-Christophe Frisch</b>	
Jacques Frisch e o Método de Baixo Contínuo ao Cravo	17
<b>Daniele Barros, Luciana Câmara, Marcelo Fagerlande, Maria Aida Barroso e Mayra Pereira</b>	
Método de Baixo Contínuo ao Cravo de L. Bourmayan e J. Frisch: relato sobre a edição brasileira	19
<b>2. O ensino do cravo em Instituições brasileiras</b>	
<b>Carlo Arruda</b>	
O ensino de cravo para crianças não alfabetizadas musicalmente no Conservatório de Tatuí: um recorte	35
<b>Luciana Câmara Queiroz de Souza</b>	
Ensinando cravo na licenciatura em música: esboço das práticas aplicadas no departamento de música da UFPE (2022-2024)	48
<b>Marcelo Fagerlande</b>	
Reflexões sobre o ensino de cravo na Escola de Música da UFRJ	55
<b>Mayra Pereira</b>	
O ensino de cravo na Universidade Federal de Juiz de Fora	63
<b>3. Pesquisas musicológicas</b>	
<b>Clara Fernandes Albuquerque</b>	
O baixo contínuo no Rio de Janeiro oitocentista (1846-1887): Raphael Coelho Machado	73
<b>Pedro Zanatta</b>	
A música na pintura de Mestre Ataíde: transcrição da partitura do Vanitas da igreja de São Francisco de Ouro Preto para duo com acompanhamento de teclado	90



## APRESENTAÇÃO

Em 2024 foram comemorados os 20 anos da Semana do Cravo, de 24 a 26 de abril de 2024 na Escola de Música da UFRJ. Durante estes três dias foi mantido o formato consagrado desde a terceira edição do evento, que contempla os tradicionais recitais de alunos e as mesas-redondas com os docentes e pesquisadores. Profissionais e estudantes de todo o país juntaram-se para refletir sobre temas variados relacionados ao instrumento e para celebrar a longevidade desta reunião de cravistas. Em comemoração à data marcante do evento, foi lançada a publicação de “O Método de Baixo Contínuo ao Cravo” – versão traduzida do original francês da autoria de Jacques Frisch e Louise Bourmayan (1986).

Estes Anais contêm artigos representativos das comunicações apresentadas nas cinco mesas-redondas. A ênfase da programação centrou-se no ensino do cravo nos diferentes níveis formativos, tanto no âmbito das instituições públicas quanto das privadas. Além desses aspectos, foram abordados temas relacionados ao acompanhamento ao instrumento em instituições nacionais e a pesquisas musicológicas no contexto brasileiro.

O ensino de cravo na UFPE, UFJF e UFRJ é assunto de três dos artigos aqui contidos, escritos pelos docentes responsáveis pelo instrumento nas referidas instituições. As discussões aconteceram a partir de tópicos propostos pela mediação, tais como: público-alvo, aspectos técnicos, repertório, superação de dificuldades, baixo contínuo, instrumentos e inserção profissional. O ensino de cravo para crianças também está presente, em artigo que expõe algumas propostas pedagógicas para os iniciantes não alfabetizados, desenvolvidas no Conservatório de Tatuí (São Paulo).

Dois artigos apresentam pesquisas referentes ao cravo e sua música no contexto brasileiro: “O baixo contínuo no Rio de Janeiro oitocentista (1846-1887): Raphael Coelho

Machado”; e “A música na pintura de Mestre Ataíde: transcrição da partitura do *Vanitas* da Igreja de São Francisco de Ouro Preto para duo com acompanhamento de teclado”.

Finalmente, foram incluídos dois textos referentes à publicação de “O Método de Baixo Contínuo ao Cravo”: um artigo assinado pela equipe de tradução e de edição, no qual se toma conhecimento de alguns dos procedimentos adotados para a realização desta versão brasileira da obra; e o depoimento de Jean-Christophe Frisch, filho do autor, que relata o processo de criação do método.

A Semana do Cravo prossegue com sua intenção de que seus Anais possam contribuir para o registro das discussões e reflexões sobre o ensino e a performance do cravo no país. Desejamos que o longevo evento siga cumprindo o papel que assumiu ao longo destes 20 anos, de unir a comunidade dos cravistas brasileiros.

Marcelo Fagerlande, EM/UFRJ

Mayra Pereira, Dep. Mus./UFJF

Maria Aida Barroso, Dep. Mus./UFPE

*Organizadores e editores dos Anais da XX Semana do Cravo*

## Publicações da Semana do Cravo

- Tratados e Métodos de Teclado – tradução para o português de obras de referência de autores como Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), F. Couperin (1717) e Rameau (1724). PPGM/Faperj, 2013 (versão impressa) e 2020 (versão digital), acessível para download em:  
<https://musica.ufrj.br/comunicacao/noticias/pos-graduacao/semana-do-cravo-lanca-versao-digital-de-tratados-e-metodos-de-teclado>
- Anais da XIV Semana do Cravo (publicados em 2018), versão digital disponível em:  
<https://musica.ufrj.br/index.php/comunicacao/noticias/pos-graduacao/semana-do-cravo-publica-anais>
- Anais da XV Semana do Cravo (publicados em 2019), versão digital disponível em:  
<https://musica.ufrj.br/comunicacao/noticias/pos-graduacao/semana-do-cravo-publica-anais-da-xv-edicao>
- Anais da XVI Semana do Cravo (publicados em 2020), versão digital disponível em:  
[https://ppgmufpj.files.wordpress.com/2021/07/anais\\_xvi-semana-do-cravo.pdf](https://ppgmufpj.files.wordpress.com/2021/07/anais_xvi-semana-do-cravo.pdf)
- Anais da XIX Semana do Cravo (publicados em 2023), versão digital disponível em:  
<https://ppgm.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2023/06/anais-da-xix-semana-do-cravo-1.pdf>
- O Cravo no Rio de Janeiro do século XX – livro da autoria de Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira e Maria Aida Barroso. Rio de Janeiro, Rio Books, 2020.
- Método de Baixo Contínuo ao Cravo – tradução para o português do Méthode pour apprendre la pratique de la basse continue au clavecin à l'usage des amateurs de Louise Bourmayan e Jacques Frisch (1986). PPGM/PROMUS, 2024, acessível para download em:  
[https://ppgm.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2024/04/metodo-de-baixo-continuo-ao-cravo\\_digital-1.pdf](https://ppgm.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2024/04/metodo-de-baixo-continuo-ao-cravo_digital-1.pdf)



## PROGRAMAÇÃO GERAL

<b>Primeiro dia - 24/04</b>	
<b>14h30-16h30</b>	<b>Mesa-redonda 1- A didática do cravo em Universidades brasileiras</b> Profa. Helena Jank, UNICAMP Profa. Luciana Câmara, UFPE Prof. Marcelo Fagerlande, UFRJ Profa. Mayra Pereira, UFJF Mediadora: Profa. Maria Ainda Barroso, UFPE
<b>16h30-17h30</b>	<i>Intervalo</i>
<b>17h30</b>	<b>Recital de alunos de Cravo</b> Rodrigo de Arruda Aranha Barbosa Clara Mira José Eduardo Sacramento Elton Julien

<b>Segundo dia - 25/04</b>	
<b>10h-12h</b>	<b>Mesa-redonda 2- O acompanhamento ao cravo em Instituições brasileiras</b> Prof. Eduardo Antonello, UFRJ Profa. Fanny Souza Lima, Conservatório de Tatuí, SP Profa. Isabel Kanji, EMESP Mediadora: Profa. Clara Albuquerque, UFRJ
<b>12h-13h</b>	<b>Manutenção de Cravos</b>
<b>13h-14h</b>	<i>Intervalo</i>
<b>14h-16h30</b>	<b>Mesa-redonda 3- Lançamento do Método de Baixo Contínuo ao Cravo</b> Profa. Daniele Barros, UFPE Profa. Ilma Lira, UFPE Profa. Luciana Câmara, UFPE Prof. Marcelo Fagerlande, UFRJ Profa. Maria Ainda Barroso, UFPE Profa. Mayra Pereira, UFJF
<b>16h30-17h30</b>	<i>Intervalo</i>
<b>17h30</b>	<b>Recital de alunos de Cravo</b> Pollyana Saint'Clair M. Nogueira Luiz Wagner Pereira Matheus Farias Heitor Bispo de Carvalho Gonçalo Rebelato

<b>Terceiro dia - 26/04</b>	
<b>10h-12h</b>	<b>Mesa-redonda 4- Pesquisas diversas</b> Profa. Clara Albuquerque, UFRJ Prof. Marcus Held, UNICAMP Pedro Zanatta, pesquisador independente Mediador: Prof. João Vidal, UFRJ
<b>12h-14h</b>	<i>Intervalo</i>

<b>14h-16h30</b>	<p><b>Mesa-redonda 5- A didática do ensino do cravo em Instituições de nível médio</b></p> <p>Prof. Alessandro Santoro, EMESP      Profa. Ana Cecilia Tavares, CEP-EMB      Profa. Beatriz Pavan, Inst. Gustavo Ritter, GO      Prof. Carlo Arruda, Conservatório de Tatuí      Mediadora: Profa. Patricia Michelini, UFRJ</p>
<b>16h30-17h30</b>	<i>Intervalo</i>
<b>17h30</b>	<p><b>Recital de alunos de Cravo</b></p> <p>Mariana Carneiro      Alicelena Bueno Ferraz Costa      Ladson Matos      Micheli Bordoni</p>

## **1. MÉTODO DE BAIXO CONTÍNUO AO CRAVO**



## Jacques Frisch e o *Método de Baixo Contínuo ao Cravo*<sup>1</sup>

Jean-Christoph Frisch, abril de 2024  
Tradução livre de Marcelo Fagerlande

Eu estava na adolescência quando meu pai Jacques Frisch, matemático de formação, decidiu tornar-se cravista. Ele tocava piano, mas desde a infância se interessava pelo cravo. Os seus pais compraram, então, um magnífico cravo histórico, adquirido por um preço baixíssimo, mas que não estava em condições de uso. Assim, ele terminou por vendê-lo, para comprar um instrumento novo, construído à moda antiga por um dos primeiros fabricantes sérios depois dos cravos "modernos". Atualmente, o instrumento histórico que ganhou dos pais está preservado na Villa Medici, em Roma.

Jacques Frisch fez parte do mundo da música barroca parisiense nos anos 1970 e 1980, na fronteira entre os amadores esclarecidos e os profissionais. Ele acabou por abandonar a matemática para se tornar músico em tempo integral, quando se viu confrontado com o desafio de aprender o baixo contínuo, que não era ensinado em nenhum lugar. Foi assim que começou a rascunhar em pedaços de papel de música exercícios para si próprio. A sua companheira Louise Bourmayan, cravista amadora, encarregou-se de recolhê-los e organizá-los, e, juntos, decidiram completá-los para que a obra pudesse ser útil a outros.

Durante anos esse Método circulou em Paris sob a forma de fotocópias, originadas a partir de uma versão manuscrita do punho de meu pai, com sua letra minúscula. Depois, um amigo músico, Alain Sobczak, de Estrasburgo, criou uma pequena editora e ofereceu-se para publicar a obra. Mas era necessário produzir uma versão mais legível, e, naquela altura, fazer um livro que alternasse texto e pautas era proibitivamente caro. Não havia, naturalmente, computadores domésticos. Outro músico amigo deles, o alaudista Eugène Ferré, ofereceu-se para fazer a caligrafia, mas necessitou de um longo tempo para completar a tarefa, o que acabou atrasando a publicação.

Finalmente, o método foi publicado em 1986, cerca de 20 anos após seu início. Ainda está disponível na mesma editora, Le Tourdion de Estrasburgo, na versão caligráfica (Fig. 1). Quem sabe a edição brasileira possa ser um ponto de partida para versões em outras línguas, reutilizando parcialmente o material digital produzido.

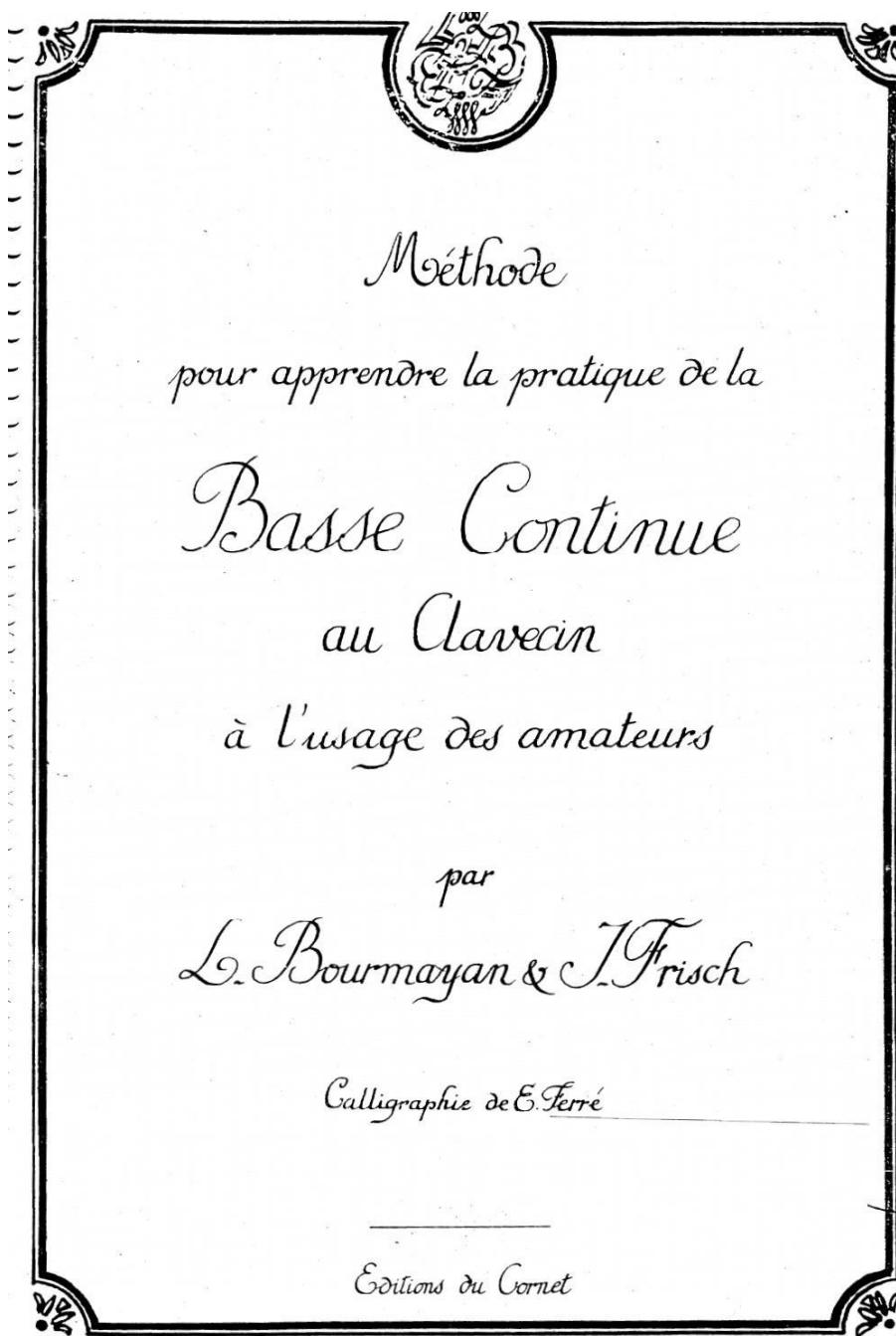


Fig. 1: Capa do *Méthode* e sua caligrafia

<sup>1</sup> Depoimento original em francês enviado por e-mail para Marcelo Fagerlande no dia 22/04/2024 para ser lido na mesa redonda de lançamento da edição brasileira do Método na XX Semana do Cravo, realizada em 23/04/2024.

## ***Método de Baixo Contínuo ao Cravo de L. Bourmayan e J. Frisch: relato sobre a edição brasileira***

*Daniele Barros*

*Departamento de Música / Universidade Federal de Pernambuco*

*daniele.barros@ufpe.br*

*Luciana Câmara*

*Departamento de Música / Universidade Federal de Pernambuco*

*luciana.cqsouza@ufpe.br*

*Marcelo Fagerlande*

*Escola de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro*

*marcelo.fagerlande@musica.ufrj.br*

*Maria Aida Barroso*

*Departamento de Música / Universidade Federal de Pernambuco*

*mariaaida.barroso@ufpe.br*

*Mayra Pereira*

*Departamento de Música / Universidade Federal de Juiz de Fora*

*mayra.pereira@ufjf.br*

**Resumo:** O presente artigo relata o processo de revisão, tradução e editoração do *Método de Baixo Contínuo ao Cravo*, originalmente publicado em francês por Louise Bourmayan e Jacques Frisch em 1986. Este trabalho - realizado em conjunto por docentes da UFRJ, UFPE e UFJF - justifica-se pelo uso frequente do material didático no ensino do cravo nas referidas instituições e pela necessidade em se produzir material em língua portuguesa para estudantes brasileiros. São apresentados os critérios adotados para padronização do texto, dos símbolos musicais e do layout do livro, bem como as decisões editoriais de tradução dos termos musicais encontrados na obra.

**Palavras-chave:** Método. Baixo Contínuo. Cravo. Edição. Tradução.

**Basso continuo Method on the Harpsichord by L. Bourmayan and J. Frisch: report on the Brazilian edition**

**Abstract:** This article reports on the process of revising, translating and editing the *Basso Continuo Method for Harpsichord*, originally published in French by Louise Bourmayan and Jacques Frisch in 1986. The joint work - carried out by professors from UFRJ, UFPE and UFJF - is justified by the frequent use of the didactic material in harpsichord teaching at these institutions and by the need to produce material in Portuguese for Brazilian students. The criteria adopted to standardize the text, musical symbols and layout of the book are presented, as well as the editorial decisions to translate the musical terms found in the work.

**Keywords:** Method. Basso Continuo. Harpsichord. Editions. Translation.

## 1. A edição brasileira

A publicação da versão brasileira do *Método de Baixo Contínuo ao Cravo*, de L. Bourmayan e J. Frisch (1986), aconteceu em comemoração aos 20 anos da Semana do Cravo, em 2024. A obra, adotada há anos em diversas instituições brasileiras, estava disponível apenas em francês até o momento. A tradução veio, assim, facilitar a compreensão de seu conteúdo pelos estudantes do país.

A edição brasileira do *Método de Baixo Contínuo ao Cravo* é o resultado do trabalho conjunto realizado ao longo de um extenso período por docentes da UFRJ, UFPE e UFJF. Marcelo Fagerlande adotou-o desde o início de suas atividades na Escola de Música da UFRJ, em 1995, nas classes de baixo contínuo. Daniele Barros, que estudou com Fagerlande e posteriormente com Maria Lucia Barros, em Paris, conheceu o método e apresentou-o em 2008 a Ilma Lira – ambas professoras de flauta doce na UFPE. Naquela altura, ainda não havia o curso de cravo na instituição e Ilma percebeu a necessidade de um manual de contínuo em português, para que ela própria e outros estivessem habilitados a acompanhar os alunos de flauta doce na universidade pernambucana. Foi assim que Lira, sozinha, iniciou os trabalhos de tradução e de editoração musical da obra dos autores franceses.

O plano de realizar uma tradução do método não escapava a Fagerlande, que, ao saber do trabalho iniciado por Ilma Lira – e confiado a Maria Aida Barroso, também docente da UFPE – criou o atual grupo, com o objetivo de publicar a obra em português. Assim, a Marcelo Fagerlande, Ilma Lira e Daniele Barros juntaram-se Maria Aida Barroso, Luciana Câmara e Mayra Pereira – ambas professoras de cravo na UFPE e UFJF, respectivamente – para a revisão, tradução e publicação da versão brasileira.

## 2. Sobre o Método

A obra é composta por uma seção inicial em que são expostos graus, intervalos, acordes e movimentos das vozes, seguida por quatro partes. A primeira aborda os acordes de quintas e sextas, seguida pela segunda parte, com as sétimas e nonas. Na terceira são ensinados os acordes extraordinários – como sétima diminuta,

sétima supertônica, quinta aumentada, e retardos – e, finalmente, na quarta parte são mencionados aspectos do acompanhamento.

Em sua Introdução, Bourmayan e Frisch observam que o objetivo principal do *Método* é o de desenvolver no interessado “a técnica de passar da cifra para o acorde correspondente no teclado” (Bourmayan; Frisch, 2024, p. 9). Seu conteúdo é progressivo e prático: “[...] quem seguir este método, poderá, em alguns meses, realizar à primeira vista e corretamente o baixo de qualquer peça que não seja muito difícil...” (Bourmayan; Frisch, 2024, p. 10), afirmam os autores. Aquele que for utilizá-lo encontrará nas partes de um a três recomendações básicas para a leitura, para a realização das cifras, e para o desenvolvimento de uma boa condução de vozes.

Na quarta parte, dedicada ao acompanhamento, são trazidas observações sobre seu papel, número de vozes, notas de passagem, movimentos melódicos, ornamentos e arpejos. Os autores lembram como se deve acompanhar a partir de um baixo contínuo, quando o baixo e a voz superior são os elementos a serem valorizados. Alertam que o “cravista não deve se exibir”, pois seu papel é análogo àquele de um confidente no teatro clássico: “[...] por suas réplicas, este dá ao personagem principal a oportunidade de expressar seus sentimentos, mas sem tomar parte diretamente na ação...” (Bourmayan; Frisch, 2024, p. 174). Observam também que o cravista deve colocar sua imaginação “a serviço da voz superior sem querer rivalizar com o solista, muito menos tomar seu lugar” e que há infinitas possibilidades de empregar seu gosto, sensibilidade, imaginação e mesmo sua técnica (Bourmayan; Frisch, 2024, p. 174). Para enfatizar o papel fundamental, mas discreto, do acompanhador ao cravo, citam um de seus maiores compositores, François Couperin, que deixou registrado: quem acompanha “é o último a ser elogiado nos concertos” (Bourmayan; Frisch, 2024, p. 189).

### **3. Tradução e revisão**

A primeira versão do texto de Bourmayan e Frisch, elaborada por Ilma Lira e Daniele Barros, foi revisada em equipe: cada seção foi entregue a um membro do grupo

e passou por verificações e correções posteriores pelos demais. Apenas um pequeno trecho inicial não havia sido traduzido por Lira, que ficou a cargo da atual equipe.

No processo de revisão foram identificados termos que precisavam ser normatizados. Os nomes das notas e das tonalidades estavam grafados ora em maiúsculas, ora em minúsculas. Em nossa edição utilizamos os seguintes critérios: as notas mencionadas isoladamente foram escritas em minúsculas, enquanto os nomes dos tons em maiúscula (por exemplo: Si maior). O mesmo se aplica aos intervalos: se isolados, foram escritos em minúsculas (por exemplo: quarta justa); se designam um acorde, em maiúsculas, seguido da especificação do tipo de acorde, se houver, em minúsculas (por exemplo: Quinta; Sexta sensível).

Os títulos das obras usadas no método também necessitaram de padronização. Bourmayan e Frisch acrescentam ao fim de cada novo acorde apresentado trechos do repertório tradicional. Em geral, os títulos destas peças estão em francês, sendo que alguns estão incompletos, sem referência de catálogo. Optamos por traduzir os nomes genéricos, tais como cantata ou sonata, e grafá-los com letra maiúscula apenas quando tratassesem de títulos de obras. Demais títulos foram escritos em seu idioma original e grafados em itálico. Já as expressões de andamento ou caráter, tais como *Andante* ou *Vivement*, foram igualmente mantidas no idioma original. Procuramos completar as referências das obras, incluindo números de opus e de catálogo temático, sempre que possível e pertinente.

Ainda em relação à tradução, um dos termos que mereceu atenção especial foi a palavra *mesure*. Na linguagem musical, ela pode ser traduzida de diferentes formas para o português: compasso, medida, tempo... No parágrafo abaixo, *mesure* é usada quatro vezes. Ele ilustra bem como a compreensão e a tradução de *mesure* pode ser confusa (Fig. 1 e 2).

*Bonque vous abordez un nouvel exercice, ne vous occupez même pas de respecter la mesure. Prenez, après chaque accord, le temps qu'il faut pour trouver le suivant, et pour bien écouter l'enchaînement des deux accords. Reprenez plusieurs fois la phrase, sans mesure, en travaillant les enchaînements difficiles. Ensuite seulement, jouez la lentement, mais en mesure. Puis passez à la phrase suivante. N'abandonnez pas un exercice avant d'être capable de le jouer en mesure (mais sans vitesse).*

Fig. 1: Diferentes sentidos da palavra *mesure* – *Comment utiliser cette méthode*, pág. 6 do original

Quando abordar um novo exercício não se preocupe em respeitar o compasso. Após cada acorde não se apresse para encontrar o seguinte, de modo a escutar bem o encadeamento entre eles. Retome várias vezes a frase, sem se preocupar com o tempo, trabalhando os encadeamentos difíceis. Somente em seguida toque lentamente, mas no tempo. Depois passe à frase seguinte. Não abandone o exercício antes de ser capaz de tocá-lo no compasso (mas sem velocidade).

Fig. 2: Nossa tradução - *Como Utilizar este Método*, pág. 11 da edição brasileira

Um ponto que exigiu levantamento na literatura da época, e em algumas fontes secundárias, foi o nome dos acordes. Buscamos identificar fontes francesas do século XVIII que aplicavam a terminologia usada pelos autores. As obras consultadas foram: *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin*, de Michel de Saint-Lambert (1707 e 2019); *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*, de Jean-François Dandrieu (1718); *Traité de l'Harmonie*, de Jean-Philippe Rameau (1722); e *Dictionnaire de Musique*, de Jean-Jacques Rousseau (1768). Os termos foram comparados com os usados por fontes em português e alemão do século XVIII, além de livros de harmonia do século XX em português. Para a comparação com fontes em língua portuguesa usamos a tese de doutorado de Mário Trilha (2011). As fontes para o alemão foram o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, de Carl Philipp Emmanuel Bach (1762) e *Der vollkommene Kapellmeister*, de Johann Mattheson (1739). Consultamos, ainda, a terminologia adotada na harmonia clássica em português, como consta no *Manual de harmonia*, de José Paulo da Silva (1937), por considerarmos ser esta, ainda hoje, a terminologia mais amplamente

utilizada para descrever a linguagem harmônica da música europeia notada do século XVIII.

Não foi nossa intenção realizar uma pesquisa exaustiva, apenas procuramos esclarecer quais termos usados por Bourmayan e Frisch pertenceriam à nomenclatura utilizada no século XVIII. Adotamos a nomenclatura mais atual, sempre que aplicável. Expomos a seguir uma seleção da terminologia adotada na edição.

Para as expressões *sixte simple* e *sixte doublée*, termos usados por Dandrieu e Saint Lambert para as quais não há equivalente em português, adotamos a tradução literal sexta simples e dobrada. Estas expressões se referem às duas formas de completar um acorde de sexta em uma realização a quatro vozes. O acorde que os autores chamam de *petite sixte*, adotando terminologia registrada em Rameau e Rousseau, ou ainda de *petit acord*, como Saint-Lambert o chama, traduzimos de duas formas. Quando se refere à segunda inversão do acorde de sétima da dominante, usamos sexta sensível, que é o nome adotado por Paulo Silva; já para a segunda inversão de um acorde de sétima de outro tipo, usamos acorde de terça, quarta e sexta.

Já o termo *superflue* é usado em conjunção com os intervalos de segunda, quinta e sétima. Em tratados portugueses do século XVIII se registra o uso do termo supérflua para designar intervalos aumentados, mas não para acordes. Adotamos Segunda aumentada e Quinta aumentada; para a sétima, trata-se do acorde de Sétima sobretônica. Outro termo usado tanto em francês quanto em português da época é *fausse* ou falso. Aqui, igualmente, o uso em tratados portugueses se refere a intervalos apenas. O acorde de *fausse quinte* se chama, na presente edição, Quinta diminuta.

Outro conjunto de palavras que foi inteiramente traduzido para o português foi aquele que se refere aos ornamentos. No original, os autores usam a terminologia em francês apenas. Como sabemos, na literatura do século XVIII há termos em diferentes idiomas para uma diversidade de ornamentos. Nossa opção por traduzir decorre, não apenas da necessidade de uniformizar, mas também da escolha por naturalizar esta nomenclatura em língua portuguesa. A tradução adotada por Cazarini no *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (2009) e por Fagerlande *et al.* no *Tratados e métodos de teclado*

(2013) serviu de base para a presente edição. Segue a lista dos ornamentos mencionados por Bourmayan e Frisch com a respectiva tradução:

- Pincés* - mordentes
- Tremblements* - trinados
- Ports-de-voix* - apoijaturas
- Coulés* - escorregadelas
- Suspensions* - suspensões
- Chutes* - quedas
- Acciacatures* - achacaturas

Cabe, ainda, ressaltar algumas contribuições da edição brasileira. Ela inclui uma bibliografia sugerida em português, que reúne três traduções de tratados históricos (*Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, de C. Ph. E. Bach, *A Arte do acompanhamento*, de F. Geminiani e o *Novo tratado de acompanhamento*, de Saint-Lambert) e dois estudos amplos sobre tratados em língua portuguesa (Fagerlande, 2011 e Trilha Neto, 2017). Nesta versão há também um estado da arte das publicações em português (Souza, 2022).

Por fim, a edição brasileira reúne, em anexo, os modelos cadenciais apresentados a cada seção do método, para referência e praticidade no estudo de encadeamentos recorrentes.

#### **4. Editoração das partituras**

Ao contrário da edição original francesa – em que tanto o texto quanto os exemplos em partitura são apresentados por meio de manuscrito, remetendo a uma imaginária obra de época – em nossa versão, tanto o texto quanto os exemplos de música foram digitados.

O processo de editoração das partituras ocorreu em paralelo à tradução do texto e seguiu duas etapas: editoração e revisão. A primeira etapa foi iniciada ainda em 2008, quando foi feito o primeiro esboço da tradução. À época foi realizada a editoração dos exemplos musicais no programa Finale, em sua versão 2006. Ao serem iniciados os trabalhos de revisão da tradução, percebeu-se que havia uma natural incompatibilidade

entre aquela versão do programa e a mais moderna, Finale 2023. Nesse sentido, foi necessário que se procedesse com a atualização dos arquivos referentes a cada um dos mais de 500 exemplos, visando uma adequação à proposta editorial. Nesse processo foram tomadas decisões com relação à apresentação das figuras.

Em alguns casos, decidiu-se pela padronização das imagens, considerando: tamanho das fontes; colocação das barras de compasso, incluindo a que inicia a linha, antes da clave; não inserção das indicações de mudanças de armadura de clave antes das barras duplas; alinhamento da primeira linha da partitura. Em outros casos, optou-se por representar as imagens conforme a proposta dos autores, conservando as distâncias ou grupamentos de acordes, fórmulas de compasso, forma de inserção de textos e cifras nas partituras e a representação das alterações “à antiga”, ou seja, utilizando apenas bemol e sustenido para alterações ascendentes ou descendentes.

Nas figuras 3 e 4 pode-se observar a manutenção da proposta original da fórmula de compasso e a opção pela padronização que alinha o início da partitura e exclui a advertência de mudança de tonalidade antes da barra dupla.

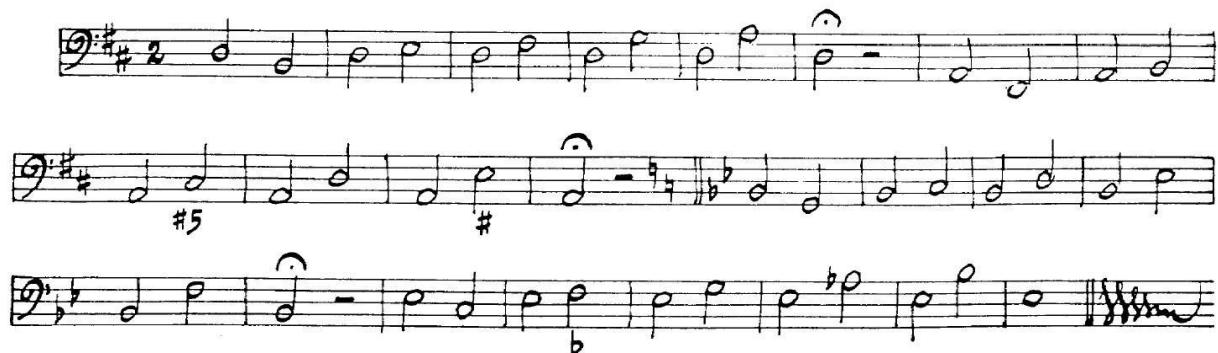


Fig. 3: exemplo do item 1.5 - *Première Partie*, pág. 18 do original



Fig. 4: Exemplo do item 1.5 - Primeira Parte, pág. 22 da edição brasileira

O maior desafio encontrado se deu na representação das cifras. O *Método*, em sua abordagem pedagógica, apresenta as diferentes formas de cifragem para um mesmo tipo de acorde. Porém, as fontes tipográficas disponíveis não possuíam as variações necessárias. Se optássemos por utilizá-las teríamos uma grande diferença na tipologia. Nesse caso, foi necessário utilizar recursos alternativos para representá-las, tanto nas partituras quanto ao serem inseridas diretamente nos textos explicativos. Nas figuras 5 e 6 podem ser vistas as diferentes formas de cifragem para o acorde de Sexta Sensível.



Fig. 5: exemplo do item 4.1 - *Première Partie*, pág. 38 do original.

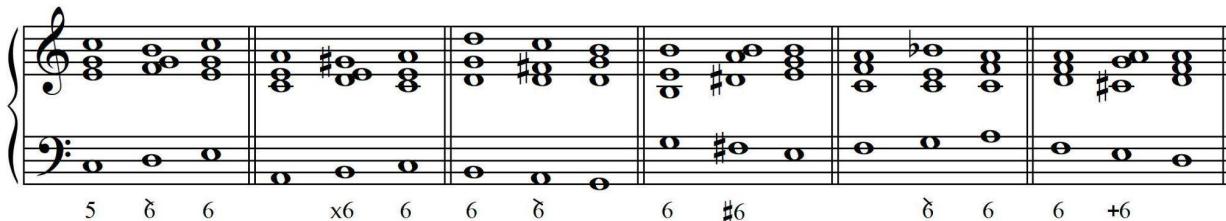


Fig. 6: Exemplo do item 4.1 - Primeira Parte, pág. 44 da edição brasileira

Após a etapa inicial de editoração dos exemplos musicais, a equipe procedeu com uma minuciosa revisão, corrigindo, quando necessário, notas ou símbolos empregados equivocadamente no manuscrito. As alterações feitas pela equipe foram indicadas nas partituras por colchetes, uma praxe editorial, como pode ser visto nas figuras 7 e 8. Podem ser observadas as modificações nas durações das pausas e a inclusão de uma cifra na figura 8, indicadas pelos colchetes.



Fig. 8: Exemplo do item 2.9 - *Troisième Partie*, pág. 120 do original

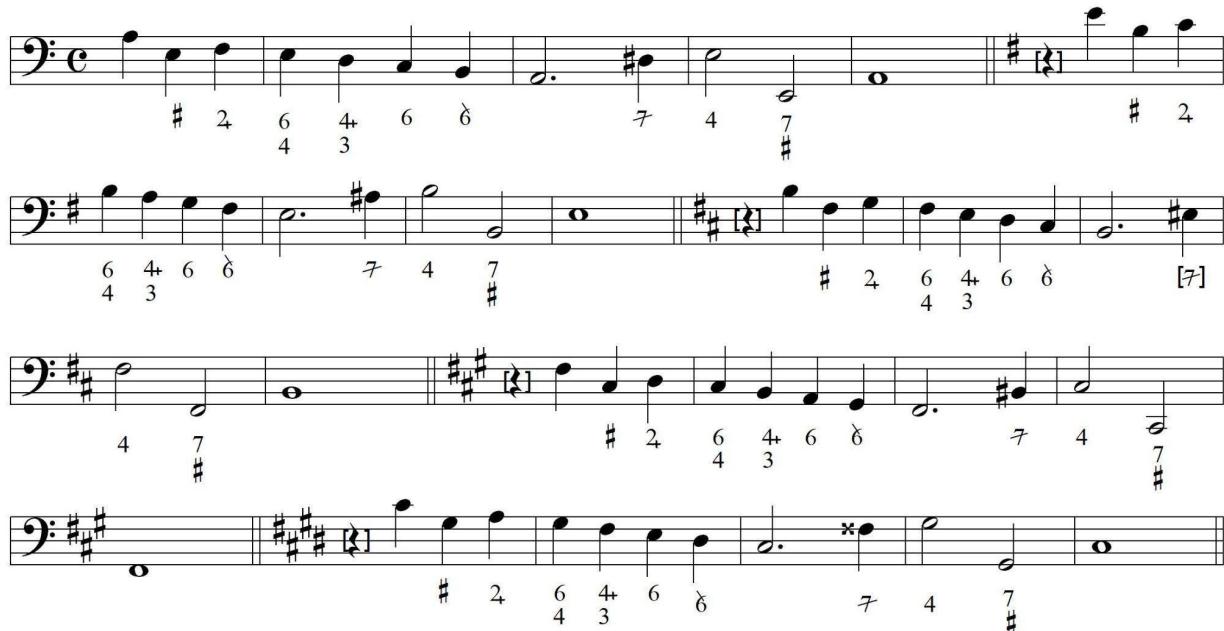


Fig. 9: Exemplo do item 2.9 - Terceira Parte, pág. 134 da edição brasileira

A etapa de revisão incluiu ainda o posicionamento dos exemplos musicais na página, para que o número de pautas ou a quebra de páginas pudessem ser corrigidos, quando necessário.

### **5. Editoração do livro**

Pode-se dizer que a editoração deste volume foi feita de forma artesanal, uma vez que se optou por utilizar o Microsoft Word para tal. Assim, foi necessária uma especial habilidade para lidar com a inclusão de imagens, de cifras numéricas e de símbolos musicais. Foram estabelecidos três principais critérios para a diagramação. O primeiro, que o *layout* da edição original fosse mantido. O segundo, que os tamanhos das fontes, o uso de negrito e posição de títulos e tópicos fossem normatizados, ao contrário da edição francesa, em que não há uma padronização. Por fim, que o trabalho não excedesse 200 páginas, em decorrência do financiamento oferecido pelos Programas de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro para a impressão de volumes físicos, e levando-se em consideração a praticidade de se colocar o livro na estante de um cravo.

Ao final, o livro foi impresso com 197 páginas, em uma tiragem de 100 exemplares<sup>1</sup>, e na maioria delas foi possível seguir a metodologia convencionada. É notório que o livro editado digitalmente se mostra esteticamente mais bem estruturado em relação ao original manuscrito.

As limitações inerentes ao programa utilizado para a editoração foi um desafio para a formatação desta edição, merecendo destaque duas delas. A determinação do tamanho dos exemplos musicais, partituras e cifragem requereu especial atenção, sendo necessários inúmeros ajustes e correções até o estabelecimento de uma dimensão considerada confortável de ler e proporcional à fonte textual. Além disso, houve uma incompatibilidade de fontes entre as versões utilizadas do Microsoft Word e do Finale, impedindo que as cifras fossem digitadas no editor de texto. Estas foram inseridas como figura e demandaram o mesmo tratamento que as outras figuras. O excerto abaixo

---

<sup>1</sup> A versão digital está disponível gratuitamente para download no site dos Programas de Pós-graduação em Música da UFRJ. Ver link nas Referências.

exemplifica as dimensões acertadas para os vários tipos de cifragem inseridas no texto e exemplo musical (Fig. 10).

A maneira mais comum de cifrar este acorde é indicar somente a quarta aumentada, como por exemplo  $4+, x4, 4\flat$ ,  $\sharp 4$  ou  $4\sharp$ . Você encontrará também as cifragens mais completas, tais como  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{\sharp 4}{2}$ ,  $\frac{6}{2}$  ou  $\frac{6}{2}$ . O importante é que na cifragem seja assinalada a quarta aumentada. Infelizmente, este não é sempre o caso. Você encontrará também a cifragem  $\frac{6}{2}, \frac{6}{4}$  ou  $\frac{4}{2}$  quando a quarta for naturalmente aumentada, devido à armadura (notação relativa). Mas, neste caso, o 4 jamais está só (senão, poderia ser confundido com o acorde de quarta do retardo 4 - 3).

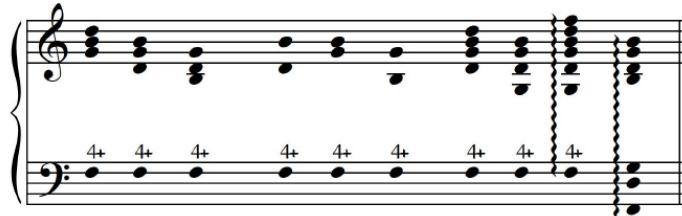


Fig. 10: Dimensões das cifras e exemplo musical no texto - Segunda Parte, pág. 96 da edição brasileira

É válido mencionar, finalmente, algumas situações em que a diagramação original foi alterada, para benefício da compreensão. Quando um exemplo musical está inserido no meio do texto, optamos por transferi-lo para o final da frase ou parágrafo. Em outros casos, decidimos acrescentar um pequeno enunciado e posicionar o texto, inicialmente entrecortado, abaixo do exemplo musical, como observamos nas figuras 11 e 12.

*1.2 Jouer chacun des accords de septième ci-dessous dans les quatre*



*premières positions de l'exemple (g de septème, 4 voix), en laissant un petit silence quand vous changez d'harmonie; ensuite, reprenez-les en remplaçant (derniers ex.). Puis, reprenez-les tous dans la position (a), puis (b), etc... Venez enfin à la petite septième, d'abord à trois voix, puis à quatre.*



Fig. 11: Exemplo de texto entrecortado por exemplo musical - *Deuxième Partie*, pág. 71 do original

1.2. Observe o exemplo a seguir:

(a) (b) (c) (d)

Toque cada um dos acordes de sétima abaixo nas quatro primeiras posições do exemplo (acorde completo, 4 vozes) deixando um breve silêncio quando mudar a harmonia. Em seguida, toque-os mais cheios (último grupo de acordes). Repita-os na posição (a), depois (b), etc... Por fim, realize o acorde omitindo a quinta, primeiro a três vozes e depois a quatro.

Fig. 12: Trecho da edição traduzida, com acréscimo de enunciado e posicionamento do texto abaixo do exemplo musical - Segunda Parte, pág. 81 da edição brasileira

### Considerações finais

A versão brasileira do *Método de Baixo Contínuo ao Cravo*, de Bourmayan e Frisch, constitui-se, naturalmente, de uma obra didática útil para cravistas e organistas – cuja formação forçosamente inclui a disciplina –, e ainda para demais músicos – instrumentistas, cantores e regentes – que pretendam uma adequada interpretação e compreensão da música do período. O método poderá também ser uma proveitosa ferramenta de aprendizado prático de harmonia para estudantes de música em geral, uma vez que, muito além do fato das cifras representarem os acordes a serem utilizados no acompanhamento, elas condensam a harmonia completa da obra, contida no baixo, cifrado ou não.

Espera-se que este artigo, que mostra partes do processo de tradução, revisão e edição de obra didático-musical, possa auxiliar demais pesquisadores interessados em realizar semelhante trabalho com outros títulos, o que sempre será bem-vindo, dada a carência deste tipo de publicação no âmbito brasileiro e em língua portuguesa.

## Referências

- BOURMAYAN, L.; FRISCH, J. *Méthode pour apprendre la pratique de la Basse continue au clavecin a l'usage des amateurs*. France: Editions du Cornet, 1986.
- BOURMAYAN, L.; FRISCH, J. *Método de Baixo Contínuo ao Cravo*. Tradução: Marcelo Fagerlande *et al.* Rio de Janeiro: s.n., 2024. Disponível em: [https://ppgm.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2024/04/metodo-de-baixo-continuo-ao-cravo\\_digital-1.pdf](https://ppgm.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2024/04/metodo-de-baixo-continuo-ao-cravo_digital-1.pdf). Acesso em: 20 de nov. 2024.
- BACH, C.P.E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen - zweiter Teil*. Berlin: George Ludewig Winter, 1762.
- BACH, C.P.E. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução: Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- DANDRIEU, Jean-François. *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Paris: M. Bayard, 1718.
- FAGERLANDE, Marcelo (org.). *Tratados e métodos de teclado*: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724). Tradução: Marcelo Fagerlande *et al.* Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em música, 2013.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- NEVES, Marcus Vinicius Sant'Anna Held. *Francesco Geminiani (1687-1762) - Comentários e tradução da obra teórica completa*. 2017. 531 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: J. B. C. Ballard, 1722.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.
- SAINT-LAMBERT, Michel de. *Nouveau traité de l'accompagnement*. Paris: Christophe Ballard, 1707.
- SAINT-LAMBERT, Monsieur de. *Novo tratado de acompanhamento para cravo, órgão e outros instrumentos, de Monsieur de Saint Lambert*. Tradução: Anaïz Dessartre Mendonça. Curitiba: Ed. UFPR, 2019.
- SILVA, José Paulo da. *Manual de harmonia*. Rio de Janeiro: Carlos Whers & Cia., 1937.
- TRILHA NETO, Mário Marques. *Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)*. 2011. 419 f. Tese (Doutor em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

## **2. O ENSINO DO CRAVO EM INSTITUIÇÕES BRASILEIRAS**



## O ensino de cravo para crianças não alfabetizadas musicalmente no Conservatório de Tatuí: um recorte

Carlo Vinícius Rosa Arruda

Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí

carlo.arruda@conservatoriodeitatui.org.br

**Resumo:** Este trabalho propõe expor de maneira objetiva algumas propostas pedagógicas para crianças que iniciam o estudo de cravo, porém, ainda não alfabetizadas musicalmente. O ciclo de ensino intitulado “Preparatório Infantil” instrui estudantes com objetivos que englobam a preparação corporal e mental ao instrumento, estímulo à exploração sonora, assim como incentivo à criação e trabalho da escuta musical orientada. Dessa forma, buscamos oferecer para o aluno uma formação cravística ampla, autônoma e prazerosa, que em nível inicial possa contemplar processos criativos, técnicos, além de repertório nas vertentes erudita e popular. Consultamos fontes documentais, depoimentos e teses para compor um arcabouço histórico, além de sugestões bibliográficas para aplicabilidade do plano de ensino.

**Palavras-chave:** Ensino de cravo. Iniciação musical. Cravo no Brasil.

**Teaching the harpsichord to children who are not musically literate at the Tatuí Conservatory: an overview**

**Abstract:** This work aims to objectively present some pedagogical proposals for children who are beginning to study the harpsichord, but have not yet become musically literate. The teaching cycle entitled “Children Preparatory” instruct students with objectives that encompass body and mental preparation for the instrument, encouragement to explore, as well as encouragement to create and work on active listening. In this way, we seek to offer the student a broad, autonomous and enjoyable harpsichord training, which at an initial level can include creative and technical processes, as well as repertoire in the classical and popular aspects. We consulted documentary sources, testimonies and theses to compose a historical framework, as well as bibliographical suggestions for the applicability of the teaching plan.

**Keywords:** Teaching harpsichord. Musical initiation. Harpsichord in Brazil.

### 1. Introdução: Área de *Performance Histórica* no Conservatório de Tatuí

No ano de 2024 o Conservatório de Tatuí completa 70 anos<sup>1</sup>, sendo que o curso de Cravo na instituição fará 40 anos em 2025. Desde sua fundação até a elaboração do que seria o preâmbulo da área de *Performance Histórica* ocorreram alguns remanejamentos de direções. O período mais longínquo de direção durou em torno de 24 anos (iniciada em 1984 e finalizada em 2008) pelo ex-diretor Antônio Carlos Campos Neves (1948-2013)<sup>2</sup>. De acordo com o histórico do Conservatório de Tatuí (2024):

A gestão Neves foi marcada pela inclusão de vários novos cursos e áreas no Conservatório de Tatuí. Em 1985, ele pede ao professor Pedro Persone, ex-aluno da instituição e recém-chegado da Europa, para criar o curso de Cravo. Foi o primeiro curso regular deste instrumento em uma escola de nível técnico no Brasil e que daria início à Área de

*Performance* Histórica, que estuda a chamada Música Antiga, resgatando obras, compositores e instrumentos de séculos passados<sup>3</sup>.

Apesar do histórico do Conservatório de Tatuí apontar o início do curso de cravo nesse período<sup>4</sup>, há alguns anos já existia o curso de Flauta Doce<sup>5</sup>, que, ao se unir com o curso de cravo pôde-se então criar um setor de Música Antiga na instituição. De acordo com o Projeto Político Pedagógico (2022):

O setor de Música Antiga iniciou na década de 1980 com a implementação dos cursos de Flauta Doce e Cravo. Posteriormente foi sugerida a criação do Departamento de Música Antiga, que em 2007 passou a adotar o nome de *Performance* Histórica. O setor oferece os cursos de Flauta Doce, Cravo, Fortepiano, Cordas Dedilhadas Históricas (Alaúde, Guitarra Barroca e Teorba), Viola da Braccio Barroca, Violino Barroco, Viola da Gamba, Violoncelo Barroco. A partir de 2022 será oferecido, também, o curso de Canto Barroco (Projeto Político Pedagógico, 2022, p.37).

Dos nove cursos oferecidos pelo Conservatório de Tatuí na área de *Performance* Histórica, cinco deles permitem o ingresso a partir de 8 anos de idade, sendo eles: Cravo, Flauta Doce, Fortepiano, Cordas Dedilhadas Históricas e Viola da Gamba. De acordo com o Regimento Escolar (2024, p.33) os outros instrumentos que não fazem parte dessa listagem supracitada “requerem uma introdução a partir de instrumentos tradicionais, a exemplo da Viola da Braccio, cujo estudo é precedido da Viola Sinfônica”<sup>6</sup>. A ilustração seguinte (Fig. 1) exemplifica todos os cursos da área de *Performance* Histórica, além de seus respectivos ciclos de ingresso para o curso desejado:

Área de Música Erudita Cursos de Instrumento/ Canto Setor de Performance Histórica Visualização do percurso de estudos de Instrumento/Canto											
Instrumento	Ciclo Preparatório Infantil		Ciclo Inicial		Ciclo Básico		Ciclo intermediário			Ciclo avançado	
	1º ano	2º ano	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano	8º ano	9º ano
<b>Flauta Doce</b>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>Cravo</b>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>Fortepiano</b>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>Violino Barroco</b>							X	X	X	X	X
<b>Viola da Braccio</b>							X	X	X	X	X
<b>Viola da Gamba</b>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>Violoncelo Barroco</b>							X	X	X	X	X
<b>Cordas Dedilhadas Históricas</b>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>Canto Barroco</b>							X	X	X	X	X

Fig. 1. Ciclos de cursos do setor de *Performance* Histórica (Regimento Escolar, 2024, p.28).

O ciclo Preparatório Infantil<sup>7</sup> possui duração de dois anos e recebe crianças na faixa etária de 08 a 11 anos. Essas crianças são aceitas sem conhecimento musical como forma de introduzir os estudantes iniciantes no percurso regular de estudos do instrumento, ou com conhecimento prévio, ou vindas do curso de Musicalização Infantil<sup>8</sup>. Já o ciclo Inicial, com a duração de dois anos, é organizado em duas vertentes – Ciclo Inicial Infantil (recebe crianças a partir de 10 anos vindas do Ciclo Preparatório Infantil) e Ciclo Inicial Adolescentes/Adulto (para iniciantes a partir de 12 anos, sem conhecimento musical). Segundo o Regimento Escolar (2024, p.23):

Espera-se que, ao longo dos Ciclos Preparatório Infantil e Ciclo Inicial, estudantes ingressantes no Conservatório de Tatuí possam vivenciar procedimentos didáticos facilitadores do processo criativo e integrem, na formação inicial, elementos das linguagens erudita e popular, o que lhes proporcionará uma abordagem mais ampla da iniciação ao Instrumento/Canto e da própria linguagem musical, em consonância com as correntes atuais do ensino musical (Regimento Escolar, 2024, p.23).

Dessa forma, os procedimentos didáticos que embasam a iniciação musical desses estudantes foram recentemente revistas para ser possível concretizar um processo de estudos norteadores para a realização de atividades conjuntas, tais como Grupos Pedagógicos, Música de Câmara, além de atividades teóricas e práticas de apoio ao estudo do instrumento.

## **2. Curso de Cravo no Conservatório de Tatuí**

Como explicado anteriormente, com a ainda recente implementação dos ciclos Preparatório Infantil, Inicial Infantil e Inicial Adolescentes/Adulto, o curso de Cravo no Conservatório de Tatuí pode durar entre 9 e 11 anos (dependendo em qual ciclo estará inserido o estudante) possuindo idade mínima de início aos 8 anos.

No ciclo preparatório I e II, apesar de não haver obrigatoriedade de avaliações bimestrais, as disciplinas obrigatórias são quase as mesmas que compõem o ciclo inicial. As disciplinas possuem durações distintas entre 50 e 100 minutos e a partir do segundo ano o estudante deve participar das disciplinas de prática de conjunto escolhendo um grupo pedagógico<sup>9</sup> para se inscrever. A próxima figura (Fig. 2) ilustra todas as disciplinas obrigatórias e complementares a serem cursadas pelos estudantes de qualquer instrumento oferecido pela área de *Performance Histórica*, além de seus respectivos Ciclos:

ÁREA DE MÚSICA ERUDITA											
Setor de Instrumento/Canto											
Setor de Performance Histórica											
	Ciclo Inicial Infantil (10 a 12 anos)		Ciclo Inicial Adolescente/ Adulto (a partir de 12 anos)		Ciclo Básico Erudito		Ciclo Intermediário Erudito		Ciclo Avançado Erudito		
DISCIPLINAS REGULARES	1º ano	2º ano	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano	8º ano	9º ano
<b>Instrumento I a IX</b> 50 minutos	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
<b>Percepção e Teoria I a IV</b> 80 minutos	X	X	X	X	X	X					
<b>Prática Coral I a IV</b> 80 minutos	X	X	X	X	X	X					
<b>Prática da Conjunto I a VIII</b> 100 minutos		X		X	X	X	X	X	X	X	X
<b>Música da Câmara I a V</b> 50 minutos							X	X	X	X	X
<b>História da Música I, II e III</b> 80 minutos							X	X	X		
<b>Harmonia I, II e III</b> 80 minutos							X	X	X		
<b>Contraponto I e II</b> 80 minutos										X	X
<b>Análise e Apreciação I e II</b> 80 minutos										X	X
DISCIPLINAS COMPLEMENTARES (80 minutos)	1º ano	2º ano	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano	8º ano	9º ano
<b>Leitura à Primeira Vista</b> (cursos de Piano, Cravo e Fortepiano)							X				
<b>Harmonia Prática ao Teclado</b> (cursos de Piano, Cravo Fortepiano)								X			
<b>Baixo Contínuo</b> (Cordas Dediçadas Históricas, Cravo e Fortepiano)							X	X	X		

Fig. 2. Disciplinas a serem cursadas na área de *Performance Histórica* (Regimento Escolar, 2024, p.28).

## 2.1 Instrumentos de teclados históricos

Antes mesmo do início do curso de cravo na instituição, o Conservatório de Tatuí dispunha de um instrumento construído por Roberto de Regina<sup>10</sup> para acompanhamentos do curso de flauta doce e eventuais recitais para entusiastas que quisessem se aventurar nessa nova sonoridade. Além desse instrumento, o próprio Roberto de Regina cedeu um cravo de dois manuais, como empréstimo por um período enquanto a instituição buscava os trâmites operacionais para então adquirir um cravo de dois manuais novo para a instituição. Apesar de haver cravo de um manual, no início do curso de cravo na instituição, as aulas ainda eram ministradas nesse instrumento “emprestado” de dois manuais. Segundo relatos de Pedro Persone, posteriormente, o diretor vigente da época - por ser um representante da marca de instrumentos Roland - não solicitou mais as devidas manutenções nos instrumentos e as aulas eram ministradas em um teclado dessa marca (instrumento esse que emulava o som do cravo e alguns temperamentos e frequências). Porém, com o desligamento do diretor em 2009, a administração do Conservatório de Tatuí deixa de ser diretamente gerida pelo Governo do Estado, que adota o modelo de gestão por meio de contrato com uma organização da sociedade civil qualificada como Organização Social da Cultura (OS), que segue diretrizes e metas a serem seguidas pela organização selecionada. A partir de 2021

a OS Sustenidos assume a direção do Conservatório de Tatuí e a Superintendência Educacional promove o restauro de todos os instrumentos de teclas históricas, além da aquisição de um órgão positivo em 2022, possibilitando assim uma maior experiência de prática interpretativa em teclados históricos, e não somente em um instrumento. Atualmente o Conservatório de Tatuí conta com uma coleção de teclados históricos diversificada e frequentemente revisada em quesitos de manutenção e preservação dos instrumentos. Essa coleção inclui três cravos<sup>11</sup>, uma espineta<sup>12</sup>, um clavicórdio<sup>13</sup>, um forteíno<sup>14</sup> e um órgão positivo<sup>15</sup>. Atualmente o curso com uma equipe de três professores sendo eles: Pedro Persone<sup>16</sup>, Maria Eugênia Sacco<sup>17</sup> e Fulvio Ferrari<sup>18</sup>.

## **2.2 Sobre os planos de ensino de cravo para crianças**

O curso de cravo no Conservatório de Tatuí apesar de ter iniciado em 1985, nunca houve durante esse início uma pedagogia direcionada para ensino infantil, mesmo que ocasionalmente algumas crianças tinham interesse em cursar o instrumento. O interesse das crianças aumentou a partir de 1998, após um evento anual chamado “Mostra Instrumental” no qual professores diversos apresentam os instrumentos de sua especialidade para crianças do curso de Musicalização Infantil. Com esse despertar para o instrumento, a demanda para criar um plano de ensino voltado para crianças fez-se necessária. Apesar do plano de ensino do instrumento ter passado por diversas reformulações, em 2022 iniciou-se um projeto<sup>19</sup> de formatação e unificação do plano de ensino para buscar um alinhamento entre todos os professores que lecionam o mesmo instrumento. Em 2024 o projeto passou por uma revisão reflexiva sobre todos os componentes do plano de curso: Ementa, objetivos gerais e específicos, conteúdo programático, procedimentos didáticos, metodologia, avaliação da aprendizagem, recursos didáticos, além da revisão bibliográfica com todos os professores que ministram este curso, para alinhamento pedagógico entre a equipe.

## **2.3 Dos objetivos aos procedimentos didáticos**

Os objetivos que serão apresentados posteriormente serão parte do plano de ensino do ciclo “Preparatório Infantil I”. Apesar da probabilidade desses procedimentos não possuírem os mecanismos de uma prática musical tradicional, os destaques a seguir servem para nortear de forma útil o aprendizado musical nestes primeiros estágios. Aprendizagem, estímulo e criação são as bases fundamentais para o ensino em qualquer ciclo que o estudante estiver inserido, e desde o

princípio essas bases são utilizadas para instruir os mesmos. Outros aspectos importantes a serem destacados que fazem parte dos objetivos englobam:

- Preparar o(a) estudante física e mentalmente para o estudo por meio do exercício da respiração, consciência corporal e relaxamento.
- Estimular a pesquisa intuitiva do instrumento por parte do(a) estudante como forma de autoexpressão.
- Valorizar as explorações e criações sonoras do(a) estudante ao instrumento, em aula e em apresentações musicais.
- Estimular a improvisação no formato solo e/ou em duo com o professor, a partir de elementos descobertos intuitivamente pelo(a) estudante em suas explorações sonoras ou sugeridos pelo professor.
- Incentivar o(a) estudante a compor pequenas peças a partir de temas dados ou de elementos musicais específicos.
- Estimular a criação de notações musicais simbólicas para registrar tais criações.
- Introduzir as articulações *legato* e *staccato*, por meio da imitação.
- Trabalhar pela escuta e imitação a técnica, o repertório inicial e a sonoridade características da linguagem erudita.
- Trabalhar pela escuta, imitação e leitura de cifras o repertório elementar da música tradicional e popular.
- Desenvolver no primeiro semestre de estudos um programa isento de partituras tradicionais, dissociando o ato de tocar do ato de ler a partitura.
- Relacionar o estudo do cravo sempre com outras expressões artísticas, como desenho, teatro, pintura, entre outras.
- Trabalhar a leitura de partituras com notação tradicional e contemporâneas.

Toda essa listagem dos objetivos específicos vem acompanhada de um conteúdo programático que se divide em três categorias: Improvisação e Criação; Técnica e Repertório Erudito; Técnica e Repertório Popular. Essas três categorias buscam a experimentação do instrumento, experimentação auditiva, e técnicas sobre como abordar, perceber o que está acontecendo auditivamente, assim como reconhecer os elementos previamente apresentados e praticar de acordo com as orientações disponibilizadas. Os próximos elementos correspondem ao conteúdo programático elaborado para as crianças durante o primeiro ano de estudos:

## I IMPROVISAÇÃO E CRIAÇÃO

1. Primeiros contatos com o instrumento:
  - a. Modelo de improvisação para conhecimento do teclado;
  - b. Exploração livre do instrumento;
2. Jogos dialogais (professor/aluno) com base nos seguintes elementos:
  - a. Sons curtos, médios e longos;
  - b. Bicordes, *Clusters* e simultanóides;
  - c. Parâmetros sonoros (timbre, intensidade, altura, duração e densidade);
  - d. Nuances de agógica e dinâmica;
  - e. Trêmulos, Faixa sonoras, entre outros;
3. Improvisação a partir de exemplos de:
  - a. Desenhos e/ou figuras;
  - b. Movimentos ou gestos corporais;
  - c. Intervalos melódicos com: um ornamento, notas de passagem e registros diferentes;
4. Criação e composição a partir dos elementos estruturais trabalhados;
5. Pequenas melodias:
  - a. Alternadas e executadas no mesmo teclado do cravo;
  - b. Alternadas e executadas em teclados diferentes do cravo;
  - c. Em diferentes tessituras do teclado tocadas com diferentes articulações no mesmo teclado e em teclados diferentes;
  - d. Em diferentes tessituras do teclado tocadas com ornamentos e notas de passagens diferentes.
6. Introdução à prática de diminuição dos séculos XVI e XVII;
7. Princípios para a improvisação sobre um baixo cifrado;
8. Improvisação de trechos de peças com variações, como: Folia, *Chaconne*;
9. Jogos dialogais e Improvisação atonal utilizando os elementos supracitados;
10. Forma musical - introdução ao conceito:
  - a. Formas musicais seccionadas tradicionais (binárias, ternárias, rondó);
  - b. Forma livre;
11. Criações e composições empregando os modelos formais supracitados;

12. Criação de signos gráficos e notações simbólicas para registro de tais criações.

## II TÉCNICA E REPERTÓRIO ERUDITO

### 1. Técnica básica:

- Preparação corporal;
- Introdução à técnica elementar do instrumento, sem o uso de partitura convencional;
- Numeração dos dedos;
- Independência dos dedos- exercícios de articulação fora do teclado e ao teclado;
- Técnica elementar de cinco dedos, com base na numeração dos dedos;
- Desenvolvimento do sentido de pulso para tocar, sem a necessidade de uso de metrônomo;
- Execução de *legato* e fraseado nas frases musicais desde o início;
- Execução de exercícios para o desenvolvimento da flexibilidade dos pulsos e a leveza dos dedos;
- Exercícios de escuta e sensibilização a partir da observação do movimento do plectro na corda do cravo (mecanismo do instrumento);
- Observação e análise prévia dos exercícios e peças a serem estudados: frases, dinâmica, agógica, tipo de desenho melódico, tipo de articulação, forma, entre outras observações;
- Incentivo ao(à) estudante para que ouça a si mesmo enquanto toca;
- Exercício de diferentes tipos de articulação- *Legato*, *Non legato*, *Staccato* (nas obras musicais e como modelo para improvisar);
- Aprimoramento da precisão rítmica, respeitando, no entanto, às inflexões expressivas naturais do tempo musical;
- Exercício da sonoridade- atenção às inflexões da frase musical;
- Técnica elementar para execução de sons simultâneos e acordes;
- Técnica elementar de escalas, em uma oitava (dedilhado e passagens dos dedos);
- Escalas com mãos alternadas e juntas;
- Exercícios para a independência e fortalecimento dos dedos;
- Exercícios para a coordenação motora;
- Exercícios rítmicos com pentacordes;

- Exercícios com notas repetidas.

2. Repertório:

- Performance de ouvido e por imitação dos primeiros exercícios técnicos e pequenas peças dos livros tradicionais;
- Escuta musical breve como introdução à aula;
- Introdução à leitura musical no endecagrama (somente no segundo semestre).
- Repertório de Cravo: Danças Renascentistas e Barrocas;
- Repertório de Piano: Canções tradicionais, Músicas pentatônicas;
- Estímulo ao(à) estudante para que elabore releituras criativas e improvise a partir do repertório estudado.

III TÉCNICA E REPERTÓRIO POPULAR:

1. Estudo das cifras- exercícios lúdicos para sua retenção;
2. Ciclo das 5<sup>as</sup>;
3. Performance de ouvido – tirar músicas (tradicionais e MPB);
4. Pentacordes maiores e menores em todas as tonalidades;
5. Canto e performance a partir de letras cifradas;
6. Acompanhamento do canto com bicordes (I e V graus)
7. Improvisação tonal, a partir dos pentacordes estudados (com bicordes de apoio na mão esquerda);
8. Técnica elementar para execução de bicordes;
9. Escalas diatônicas maiores e modos naturais, tocadas a partir de cifras;
10. Improvisação tonal melódica, a partir das escalas e modos estudados (acompanhamento com bicordes, acordes, ou padrões rítmicos simples, binários e ternários);
11. Tríades maiores e menores em posição fundamental;
12. Acompanhamento de melodias cifradas com acordes em posição fundamental;
13. Levadas básicas para acompanhamento: valsa, marcha, baião, entre outra simples para a execução;
14. Improvisação sobre a grade harmônica de melodias simples (I-V-I);
15. Composição a partir dos elementos estruturais estudados;
16. Transposição de ouvido de melodias cifradas para outra tonalidade, canções e

músicas brasileiras de tradição oral provenientes de diferentes regiões do Brasil.

A experimentação instrumental e auditiva possui efeitos catalisadores no desenvolvimento quando a criança está estimulada com o repertório que ela está habituada. Uma importante forma de abordagem ao estudante em suas primeiras impressões do instrumento pode ser o diálogo informal, fazendo perguntas sobre o que o estudante gosta de escutar em casa, ou quando usa aplicativos de reprodução de mídias por meio de computadores, *smartphones* ou *smartv*, e partir disso buscar elementos na prática auditiva e transferir para o instrumento. A utilização de pequenos trechos que a criança reconhece a faz acostumar com os sons dos registros dos instrumentos, auxilia na criatividade da alteração dos mesmos e a faz buscar por uma sonoridade aprazível para os ouvidos. A utilização dos jogos dialogais com o repertório conhecido pelo discente também o ajuda a reconhecer em quais trechos pode-se utilizar articulações, ligaduras, além de elementos sonoros como trêmulos, clusters e alterações de dinâmicas.

#### **2.4 Sugestão de bibliografia**

É importante frisar a preparação corporal e mental precisa ser bastante estimulada desde os primeiros contatos com o instrumento. Em decorrência disso exercícios de treinos auditivos, assim como movimentos corporais e até mesmo sons corporais são fundamentais para o desenvolvimento musical. Com isso, sugerimos a pedagogia dos autores E. Dalcroze (1935), H. Gardner (1997), H. Rothgarber (1979) e M. Schafer (1991) para inspirar o docente a preparar uma rotina de “aquecimento” para o estudante.

Outro fator importante se dá aos conteúdos apresentados nas aulas de instrumento são alinhados com os conteúdos apresentados nas práticas teóricas. Dessa forma, a leitura no endecagrama, ainda que de forma relativa, ainda não é uma prática recorrente pelo menos no primeiro semestre letivo de atividades. Dessa forma, além de trabalhar a escuta e elementos que envolvem a criatividade e reconhecimentos de certos acontecimentos musicais, citamos algumas fontes que possam servir de inspiração para catalisar a criatividade e a improvisação. Sugerimos P. Boquet e G. Rebours (2007) para trabalhar a diminuição de pequenos trechos melódicos, assim como J. Charbonnier (1994) para utilização de improvisação, assim como exercícios de diminuição também.

Em relação à técnica e repertório erudito, são poucos livros que possuem didática de alfabetização musical para estudantes de cravo. Normalmente, para instrumentos de teclas,

métodos para iniciação ao piano possuem número maior de publicações e facilidades para conseguir. Alguns métodos para iniciação ao cravo possuem publicações esgotadas ou até mesmo os trâmites de importação poder gerar custos muito mais elevados que normalmente vale. De toda forma, sugerimos alguns autores que escreveram para o instrumento cravo como A. Choquard (2011) e M. Motchane (1938) e outros que escreveram seus métodos para o instrumento piano como A. Nikolaiev (2018) e L. Papp (1969).

Sobre a técnica e repertório popular, para as canções de tradição oral que são apresentadas para os estudantes desde antes mesmo de ingressarem na instituição, há métodos para instrumentos de teclas e solfejos que podem ser aplicados para pesquisa, ensino e acompanhamento. Para essa atividade sugerimos os livros de E. Paz (2015), M. Brandão (2005), A. Godoy (s/d), C. Hervé e J. Poullard (1990), além de dois livros de R. Pace (1961 e 1976).

### 3. Considerações Finais

É importante considerar que apesar da instituição possuir cerca de seis crianças com idades entre 08 e 12 anos, o plano de curso proposto se encontra ainda em estágio inicial. Devido a isso, a complementação de dados ainda representa incipiente para construção de levantamento de dados. Porém, a aplicação dessa abordagem já está ativa para posteriormente podermos registrar, pesquisar e acompanhar os resultados. Por enquanto, com a recém aplicabilidade do plano de ensino, esperamos que os estudantes que iniciam o aprendizado por meio dessa abordagem possuam maior autonomia, protagonismo, além de uma visão mais abrangente do instrumento desde seu início, ampliando assim sua maneira de pensar e fazer música com criatividade e desenvoltura.

### Referências

- BOQUET, Pascale; REBOURS, Gérard. *50 Renaissance & Baroque Standards*. Courlay: Fuzeau, 2007.
- BRANDÃO, Maica. *Bamba-la-lão: Méthode d'éveil musical sensoriel*. Paris: Henry Lemoine, 2005.
- CHARBONNIER, Jean- Louis. *Si l'on improvisait*, cahier 1. Paris: Zurfluh, 1994.
- CHOQUARD, Armelle. *Ma première année de clavecin*. Sampzon: Delatour, 2011.
- CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. *Projeto Político Pedagógico 2022*.
- CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. *Corpo docente*. Disponível em: <https://www.conservatoriodeitatui.org.br/quem-somos/corpo-docente/>. Acesso em 12 nov. 2024.
- CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. *Histórico*. Disponível em: <https://www.conservatoriodeitatui.org.br/quem-somos/historico/>. Acesso em 12 nov. 2024.

- DALCROZE, Émile Jaques. *Coordination et disordination des mouvements corporels*. Paris: Alphonse Leduc, 1935.
- GARDNER, Howard. *As artes e o Desenvolvimento Humano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GODOY, Amilton. *Iniciação ao piano nº 1*. São Paulo: Zimbo edições musicais Ltda, 2<sup>a</sup> edição, (s/d).
- HERVÉ, Charles & Jacqueline POUILLARD. *Méthode de piano*. Paris: Henry Lemoine, 1990.
- MOTCHANÉ, Marthe-Morhange. *Le Petit Clavier*. Paris: Salabert, 1938.
- MICHELINI, Patrícia. *A flauta doce no Brasil*: da chegada dos jesuítas à década de 1970. São Paulo, 2017, 258f. Tese (Doutorado em Musicologia), Instituto de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- NIKOLAEV, Alexander: *A Escola Russa de Piano*, volume I. Curitiba: Duetto Comunicação, 2018.
- PACE, Robert. *Música para piano*. New York: Lee Roberts Music Publications, 1961.
- PACE, Robert. *Tarefas* [em colaboração com Patrick Doyle]. Brasil: Musicalia S/A, 1976.
- PAPP, Lajos. *Small piano pieces*. Budapest: Musica Budapest, 1969.
- PAZ, Ermelinda A. 500 canções Brasileiras. Brasília: Musimed, 2015.
- REGIMENTO ESCOLAR 2024 Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí | Sustenidos Organização Social de Cultura Disponível em: <https://www.conservatoriodeitatui.org.br/wp-content/uploads/2025/04/REGIMENTO-ESCOLAR-TATUI-2025-04-08.pdf>. Acesso em 12 nov. 2024.
- ROTHGARBER, Herb. *Sing, Clap & Play*. USA: Alfred, 1979.
- SCHAFFER, Murray R. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1991.

<sup>1</sup> Fundado oficialmente em 11 de agosto de 1954.

<sup>2</sup> Antônio Carlos Campos Neves foi diretor do Conservatório de Tatuí no período de 1984 a 2008. Em seu período como diretor ocorreram diversas aquisições de instrumentos de teclados históricos.

<sup>3</sup> Disponível em: CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. *Histórico*. Disponível em: <https://www.conservatoriodeitatui.org.br/quem-somos/historico/>. Acesso em 12 nov. 2024.

<sup>4</sup> Entre 1968 e 1983 o regente e flautista José Coelho de Almeida era o diretor da instituição. Disponível em <https://www.conservatoriodeitatui.org.br/quem-somos/historico/>. Acesso em 12 nov. 2024.

<sup>5</sup> Segundo relato de Maria Inês Piza [viúva do professor e flautista Bernardo Piza (1951-2013)], o curso de Flauta Doce no Conservatório de Tatuí iniciou em 16 de fevereiro de 1973 com o professor Bernardo Toledo Piza. De acordo com Patrícia Michelini (2017, p.147) “permaneceu lá até 74 (sic.), ficando em seu lugar William Takahashi e, posteriormente, Selma Marino”. Selma Marino ainda leciona Flauta Doce na instituição.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.conservatoriodeitatui.org.br/wp-content/uploads/2025/04/REGIMENTO-ESCOLAR-TATUI-2025-04-08.pdf>. Acesso em 12 nov. 2024.

<sup>7</sup> A criação dos Ciclo Preparatório Infantil e Inicial representa uma importante mudança que foi introduzida na estrutura curricular dos cursos de Instrumento/Canto a partir do ano de 2022. Estes ciclos têm por finalidade organizar e sistematizar os cursos anteriormente chamados preparatórios da Área de Música Erudita (Regimento Escolar, 2024, p.23).

<sup>8</sup> O curso de Musicalização Infantil atende crianças na faixa etária de 5 a 7 anos, com turmas divididas por faixas etárias e com aulas coletivas que propõe atividades e vivências musicais e teatrais lúdicas e criativas voltadas ao desenvolvimento de habilidades musicais e sociais (Regimento Escolar, 2024, p.21).

<sup>9</sup> Segundo o Regimento Escolar (2024, p. 11-2): “Os Grupos Pedagógicos proporcionarão a todas as pessoas participantes o aprimoramento de suas habilidades técnicas, artísticas e de convívio. Além disso, são disciplinas obrigatórias a todos os cursos de Música Erudita”.

<sup>10</sup> Um instrumento de um manual modelo Hans Moermans.

<sup>11</sup> Um cravo cópia modelo Françoise-Étienne Blanchet construído por William Takahashi (adquirido em 2010), um cravo cópia modelo Pascal Taskin construído por Abel Vargas adquirido em 2006 e um cravo cópia modelo Giovani Perticis construído por Cesar Ghidini adquirido em 1996.

<sup>12</sup> Espineta cópia de um modelo Mathias Bostem construído por Abel Vargas (adquirido em 2006).

<sup>13</sup> Clavicórdio modelo Schiedmayer (adquirido em 2008).

<sup>14</sup> Fortepiano modelo Anton Walter construído por Cesar Ghidini (adquirido em 2009).

<sup>15</sup> Instrumento baseado em plantas originais do século XVIII construído por Amado Cadena (adquirido em 2022).

<sup>16</sup> Professor de Cravo, Fortepiano e Música de Câmara.

<sup>17</sup> Professora de Cravo, Baixo Contínuo, Harmonia Prática ao Teclado (Piano), Música de Câmara e Educação Musical. Mais detalhes em <https://www.conservatoriodelatui.org.br/professores/maria-eugenio-sacco-2/>. Acesso em 12 nov. 2024.

<sup>18</sup> Professor de Fortepiano, Cravo, Baixo Contínuo (Performance Histórica), Harmonia, Contraponto e Análise (Música Erudita). Mais detalhes em <https://www.conservatoriodelatui.org.br/professores/fulvio-ferrari/>. Acesso em 12 nov. 2024.

<sup>19</sup> Foi contratada uma consultora externa para orientar os professores a confeccionarem o documento com todas as exigências pedagógicas requeridas.

## **Ensinando cravo na licenciatura em música: esboço das práticas aplicadas no departamento de música da UFPE (2022-2024)**

*Luciana Câmara Queiroz de Souza*

*Departamento de música - UFPE*

*luciana.cqsouza@ufpe.br*

**Resumo:** Este artigo apresenta as práticas empregadas nos últimos dois anos no ensino de cravo na licenciatura em música da UFPE. Esta reflexão foi apresentada na mesa “A didática do cravo nas universidades brasileiras” e foi construída sobre questões gerais em torno de quatro temáticas: público alvo, técnica, instrumento e mercado de trabalho. Destaca-se a heterogeneidade do alunado, com implicações para o rendimento no curso; o uso extensivo de leitura à primeira vista; a ênfase na audição e na consciência corporal; as experiências em pesquisa a partir da prática.

**Palavras-chave:** Ensino de cravo. Cravo e licenciatura. Licenciatura em música da UFPE.

### **Teaching harpsichord in the music degree program: an outline of practices applied in the UFPE Music Department (2022-2024)**

**Abstract:** This article presents the practices employed over the past two years in harpsichord teaching within the music degree program at UFPE. This reflection was presented at the panel “The Didactics of the Harpsichord in Brazilian Universities” and was developed around general issues related to four themes: target audience, technique, instrument, and market place. Emphasis is placed on the heterogeneity of the student body, with implications for course performance; the extensive use of sight-reading; the focus on listening and body awareness; and research experiences stemming from practice.

**Keywords:** Harpsichord Teaching. Harpsichord and Degree Programs. UFPE Music Degree Program.

A mesa “A didática do cravo nas universidades brasileiras” foi um espaço interessantíssimo de troca a partir de questões comuns respondidas a partir das experiências em diferentes contextos. As questões em torno do ‘público alvo’ dos cursos, do ensino da técnica do instrumento, da manutenção de cravos e da inserção dos/das estudantes foram abordadas a partir de uma variedade de realidades, mostrando a versatilidade do cravo como foco de práticas performáticas e educativas. Considerando a dinâmica do departamento de música da UFPE, concentrei-me, em minha exposição, nos aspectos práticos do ensino de cravo e baixo contínuo a estudantes da licenciatura em música. Isto porque, nos últimos dois anos (2022-2024), os alunos e alunas de cravo têm vindo deste segmento. Considero, também, os possíveis desdobramentos na formação e atuação profissional dos/das discentes.

A formação da licencianda/do licenciando em música na UFPE envolve o estudo da performance de instrumento e canto em diferentes medidas. O alunado pode escolher uma dentre três ênfases de curso: prática instrumental (que inclui prática vocal), composição e musicologia/etnomusicologia. É possível ainda não cumprir a carga horária total de uma ênfase e

frequentar disciplinas das três ênfases. É, portanto, característico do curso que os alunos/as alunas construam seu caminho formativo de acordo com seus interesses e com a disponibilidade de oferta das disciplinas. Aqueles/aquelas que optam por cursar a ênfase em prática instrumental terão uma carga horária maior dedicada à performance. Além da ênfase há ainda várias outras possibilidades de prática performática. Há grupos regulares, como a Orquestra Experimental de Frevo; há disciplinas do bacharelado em instrumento/canto, como música de câmara e prática de baixo contínuo; há, ainda, a possibilidade de cursar instrumento complementar, disciplina de conteúdo flexível oferecida por professoras/professores de instrumento/canto a alunos/alunas com ou sem experiência prévia naquele instrumento ou em canto.

Considerando a oferta de disciplinas práticas com cravo para a licenciatura, contamos regularmente com alunos/alunas de cravo nas disciplinas prática instrumental, instrumento complementar e baixo contínuo. O perfil do alunado nestas três disciplinas é variado. Na prática instrumental são atendidos alunos/alunas com experiência prévia em algum instrumento de tecla e que já tiveram alguma instrução em cravo. Já instrumento complementar não requer experiência prévia em instrumentos de tecla. Há estudantes de diferentes níveis. Quanto à disciplina baixo contínuo, ela sempre conta em seus primeiros dois semestres com um grupo heterogêneo, que inclui tecladistas e não tecladistas.

Tanto no curso de baixo contínuo quanto no de instrumento complementar, o maior desafio não é tanto a heterogeneidade do grupo, mas sim os conflitos que surgem por conta de um avanço no aprendizado que é limitado por um baixo volume de estudo no instrumento. Frequentemente a resposta ao trabalho durante a aula é promissora: os exercícios aplicados resultam em uma melhora sensível do toque e da agilidade digital, por exemplo, ou em um domínio mais claro da articulação proposta. Mas como, geralmente, não há um estudo regular diário entre uma aula e outra, a sedimentação destes avanços é lenta, o que tende a frustrar a aluna/o aluno. Esta falta de estudo frequentemente está associada à carga horária de outras disciplinas, que é expressiva, em conjunção com a necessidade que muitos alunos/muitas alunas têm de trabalhar para se manter. Mesmo com esta limitação, a prática do repertório no instrumento tem se provado relevante para a formação musical dos/das estudantes, como veremos adiante.

Passo agora para os aspectos práticos de ensino do cravo nas disciplinas prática instrumental e instrumento complementar.<sup>1</sup> Independente da experiência prévia da estudante/do

estudante eu sempre começo com leituras à primeira vista de peças curtas e simples. Meu objetivo com isso é trabalhar em aula o toque, a sonoridade e a articulação, envolvendo neste trabalho a atenção plena do/da estudante ao seu próprio corpo e ao som que sai do instrumento. A peça, por sua simplicidade, não exige do/da estudante um esforço para o domínio do texto musical no teclado, liberando a atenção para o gesto, a sensação da mão e o som. Ao mesmo tempo, a peça, por mais simples que seja, proporciona um contexto musical e estético, de maneira que não se faz um exercício árido, mas música. Reproduzo abaixo um exemplo do tipo de peça de que estou falando:



Ex. 1: D.G. Türk. *Sechzig Handstücke* (1797), v.1, n.1

Nesta peça é possível trabalhar um elemento fundamental das músicas dos séculos XVI a XVIII: a articulação básica é desligada (ou não legato). As notas repetidas forçam a articulação desligada. Como esse elemento vai na contramão do que é ensinado a partir da perspectiva do século XIX, segundo a qual a linguagem básica é o legato, para muitos alunos/muitas alunas é inicialmente difícil tocar desligado. Outro elemento essencial a ser trabalhado aqui é a hierarquia de tempos. A ideia de que nas métricas binária, ternária e quaternária há tempos ‘bons’ e tempos ‘ruins’; o tipo de ‘balanço’ que estas métricas geram; a necessidade de diferenciar as durações das notas para que se possa expressar no cravo os tempos ‘bons’ e ‘ruins’. Neste exemplo especificamente é possível trabalhar essas variações de duração tanto nas figurações compostas por semínimas – aquelas que caem nos tempos 1 e 3 são mais longas do que as que caem nos tempos 2 e 4 – quanto nas compostas por mínimas – nas quais as mínimas na cabeça do compasso soam mais tempo do que aquelas no tempo 3.

De fato, a base de todo o meu trabalho de iniciação ao cravo é a articulação. Por meio dela é possível refinar o toque, desenvolver a sonoridade e compreender paulatinamente as especificidades de estilo.

O estudo da técnica, entendido aqui como a aplicação de exercícios isolados e específicos para o desenvolvimento de alguma habilidade ao cravo, acontece durante as aulas tanto por meio de exercícios retirados do repertório quanto por meio de algum material desenhado para este fim, independente de repertório. Descrevo abaixo um exemplo de cada caso.

Na Sonata em Dó maior de Carlos Seixas (N. 4 do volume *80 sonatas para instrumentos de tecla*, Lisboa, 1965), há trechos que permitem trabalhar agilidade digital associada ao deslocamento da mão ao longo do teclado. Um destes trechos vai do compasso 14 ao 19.



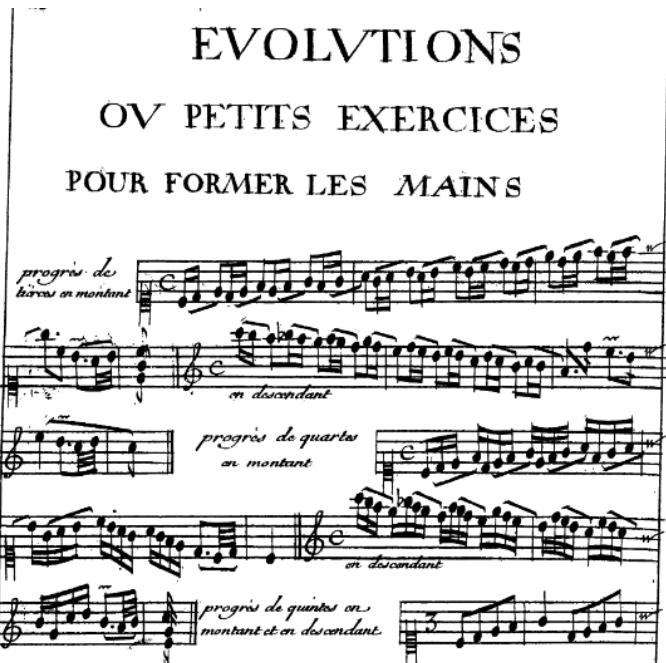
Ex. 2: C. Seixas, Sonata em Dó maior, cc. 14-19. Progressão ascendente com deslocamento lateral do braço.

Aqui pode-se desenvolver a agilidade cuidando para que a mão se desloque ascendente com maneira estável, sem prejudicar o movimento dos dedos. O mesmo tipo de movimento aparece na segunda parte da obra. Desta vez, quatro grupos de quatro tempos cada se deslocam descendente, intercalando um movimento ascendente entre eles (cc. 43-50).

Ex. 3: C Seixas, Sonata em Dó maior, cc. 41-54. Deslocamento lateral descendente com salto ascendente entre os grupos de notas.

Este trecho permite trabalhar igualmente a estabilidade das mãos durante os deslocamentos laterais descendo e saltando ascendentemente. Em ambos os trechos eu aproveito para exercitar as duas mãos, a mão esquerda tocando uma ou duas oitavas abaixo da direita.

No segundo caso (exercício técnico não tirado do repertório), um exemplo são as “Evoluções ou pequenos exercícios para formar as mãos” de François Couperin.



Ex. 4: F Couperin, *L'Art de thoucher le clavecin* (1716), p. 28.

Estas pequenas progressões são trabalhadas tanto com mãos separadas quanto com mãos juntas (a mão esquerda toca duas oitavas abaixo da direita). Pode-se tanto obedecer às ligaduras originais quanto tocar desligado. Quando tocadas com as ligaduras, são um ótimo exercício de toque *coulé*, incentivam a proximidade das mãos ao teclado e a soltura dos dedos.

Um ponto central tanto para o trabalho técnico isolado quanto para o estudo de repertório é ensinar a estudar. Apresentar e exercitar em aula diferentes técnicas de estudo é essencial. Entre as técnicas que mais trabalho em aula estão: 1) identificação do problema – se uma passagem não funciona é preciso parar e identificar o que está impedindo o avanço e trabalhar este ponto ao invés de simplesmente seguir repetindo “até acertar”. Pode ser um dedilhado, uma posição da mão, um gesto de braço... 2) começar o estudo em diferentes pontos da peça – se sempre começarmos do primeiro compasso a tendência é que, do meio pro fim, nunca melhore. Isso vale para peças de qualquer dimensão. 3) estudar de trás pra frente – pegue os dois últimos compassos, depois os dois antes destes e por aí vai. 4) ornamentos – geralmente é preciso estudá-los tanto sozinhos quanto junto com a outra mão, caso ela toque também; estudá-

los isolados (apenas a nota ornamentada) e em contexto (um ou dois tempos antes e depois da nota ornamentada); estudar os batimentos em diferentes velocidades e quantidades (poucos ou muitos batimentos devem ser tocados tanto lentamente quanto rapidamente); cuidar desde o início em dar sempre uma forma precisa ao ornamento, o que deve ser feito independentemente do andamento ou da velocidade dos batimentos. Isso precisa ser exercitado tanto tocando quanto cantando, imprimindo desde o início as pequenas variações de agógica que fazem o ornamento soar improvisado e conectado com a melodia que está sendo ornamentada.

Um aspecto relevante da formação diz respeito ao manuseio dos instrumentos. Todos os alunos/todas as alunas dos cursos com cravo são apresentados ao instrumento e instruídos de maneira geral sobre as partes que o constituem. Sempre dedico tempo a ensinar e praticar como abrir e fechar o instrumento, como movê-lo dentro da sala e quais os requisitos para transportá-lo para outro espaço. O uso do transpositor é outro item que merece demonstração e treino em aula. Não é feito treinamento da manutenção. Atividades corriqueiras, como troca de cordas ou de plectro, são realizadas em geral por mim. Meu entendimento é que é preciso regularidade nesta prática e dificilmente consegue-se praticar a manutenção de forma regular quando não se tem um instrumento próprio.

Já a afinação é discutida em linhas gerais: faço uma exposição das noções básicas da teoria por trás dos diferentes sistemas de temperamentos. Apenas uma minoria dos alunos/das alunas pratica efetivamente a afinação do instrumento e, via de regra, recomendo o uso de algum aplicativo de afinação que contenha diferentes temperamentos, como, por exemplo, o Gstrings.

Um campo que tem se mostrado produtivo é o da pesquisa inspirada na prática ao cravo. Cito os dois projetos mais recentes.

O primeiro, iniciado em 2018 e publicado a partir de 2019, versou sobre a execução do baixo contínuo ao violão no início do século XIX no Rio de Janeiro, em conjunção com o método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia e baseando-se em fontes de época<sup>2</sup>. O segundo, iniciado em 2023 e recentemente concluído (o material para publicação está em elaboração), discute os solfejos acompanhados de Luís Álvares Pinto, o baixo instrumental e a tradição do *solfeggio*. Nos dois casos, o estudo do baixo contínuo motivou as pesquisas e a participação no Programa institucional de bolsas de iniciação científica (Pibic).

Ao tratar, portanto, das possibilidades de inserção profissional dos/das estudantes que cursam disciplinas com cravo na UFPE, considero a atuação como educador/a musical, como

performer e como pesquisador/a. A licenciatura em música tem por fim primeiro a formação de professores/as de música para o ensino fundamental e médio. Muitos egressos atuam também como professores/as de escolas livres de música. A atuação como educadores/as musicais nestes contextos requer, entre outras habilidades, o domínio técnico de diferentes instrumentos musicais, a capacidade de coordenar grupos performáticos e um senso musical treinado em diferentes estéticas. As aulas com cravo fornecem ferramentas para o desenvolvimento destas habilidades. Como performers, os alunos/as alunas que alcançam um desempenho mais avançado em cravo e baixo contínuo podem integrar ou mesmo formar grupos para apresentações musicais. Em alguns casos há o interesse em seguir o estudo em um curso de bacharelado em cravo. Como pesquisadores/ras, há uma enorme gama de temas que podem se tornar objeto de estudo, temas que provavelmente não seriam considerados se não fosse o contato com o cravo. As experiências mencionadas aqui preparam o estudante/a estudante para uma futura carreira acadêmica.

## Referências

- COUPERIN, François. *L'Art de Toucher de Clavecin*. Paris: [s. n.], 1716.
- SEIXAS, Carlos. *80 Sonatas para instrumento de tecla*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de; SILVA, Andrea Alencar Coelho da. A viola na sociedade oitocentista carioca e o baixo contínuo. *Revista Vórtex*, [s. l.], v. 8, n. 3, p. 1–26, 2020.
- SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de; SILVA, Andrea Alencar Coelho da. Baixo contínuo, performance e pesquisa: olhares em torno de José Maurício Nunes Garcia. In: XVI SEMANA DO CRAVO, 2019, Rio de Janeiro. (Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira, & Maria Aída Barroso, Org.) *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de música, 2019.
- SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de; SILVA, Andrea Alencar Coelho da. Práticas históricas e performance moderna ao violão: duas propostas de realização de baixo contínuo a partir de uma Lição do Método de piano-forte de José Maurício Nunes Garcia. In: XXX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2020, Manaus. *Anais...* Manaus: 2020. 12 p. Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/v30/>.
- TÜRK, Daniel Gottlob. *Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler*. Leipzig, Halle: Schwicker, Hemmerde, Schwetschke, 1797.

<sup>1</sup> O curso de baixo contínuo não será discutido em conjunção com o ensino de técnica clavecinística porque neste curso não há orientação sistemática para um aprimoramento técnico da execução.

<sup>2</sup> As publicações foram *Baixo contínuo, performance e pesquisa: olhares em torno de José Maurício Nunes Garcia*, (Souza; Silva, 2019); *Práticas históricas e performance moderna ao violão: duas propostas de realização de baixo contínuo a partir de uma Lição do Método de piano-forte de José Maurício Nunes Garcia* (Souza; Silva, 2020) e *A viola na sociedade oitocentista carioca e o baixo contínuo* (Souza; Silva, 2020).

## Reflexões sobre o ensino de cravo na Escola de Música da UFRJ

Marcelo Fagerlande

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

[marcelo.fagerlande@musica.ufrj.br](mailto:marcelo.fagerlande@musica.ufrj.br)

**Resumo:** Breve visão geral de aspectos do ensino de cravo na Escola de Música da UFRJ, apresentada na mesa redonda “A didática do cravo em Universidades brasileiras”, por ocasião da XX Semana do Cravo. O assunto foi discutido a partir de tópicos propostos pela mediação, tais como: público-alvo, aspectos técnicos, repertório, superação de dificuldades, baixo contínuo, instrumentos e inserção profissional. Os pontos de vista apresentados são um reflexo da experiência do palestrante em quase três décadas de ensino na instituição.

**Palavras-chave:** Cravo. Ensino. Baixo contínuo. UFRJ.

### Thoughts on harpsichord teaching at the UFRJ School of Music

**Abstract:** A brief overview of aspects of harpsichord teaching at the UFRJ School of Music, presented at the round table “Harpsichord teaching in Brazilian universities”, which occurred during the 20th Harpsichord Week. The subject was discussed based on topics proposed by the mediator, such as: target audience, technical aspects, repertoire, overcoming difficulties, basso continuo, instruments and professional insertion. The points of view presented reflect the speaker's experience over almost three decades of teaching at the institution.

**Keywords:** Harpsichord. Teaching. Basso continuo. UFRJ.

### 1. Introdução

Por ocasião da XX Semana do Cravo foram realizadas mesas-redondas dedicadas ao ensino do instrumento em instituições brasileiras, em diversos níveis. Apresentei minhas ideias na sessão intitulada “A didática do cravo em Universidades brasileiras”, ao lado de colegas como Helena Jank, Luciana Câmara e Mayra Pereira, da UNICAMP, UFPE e UFJF, respectivamente. Na ocasião compartilhei reflexões a partir das experiências no ensino do instrumento na Escola de Música da UFRJ, que realizei desde 1995.

Iniciei meu trabalho na instituição ministrando a disciplina *Prática de Baixo Contínuo*. Não havia a formação em cravo e, em 1999, criei a disciplina *Cravo complementar (Cravo B)*, oferecida a discentes que cursavam outras habilitações, como piano, órgão, regência etc. O *Bacharelado* no instrumento surgiu apenas em 2004, o primeiro em uma Universidade federal brasileira. A inserção na pós-graduação, entretanto, já havia acontecido no ano anterior, quando foi implantada a *Habilitação em Cravo* no Programa de Pós-Graduação (PPGM).

## 2. Público-alvo

Em nossa mesa redonda foram propostos tópicos que nos orientassem na apresentação das ideias, e que pudessem levar a um debate proveitoso sobre o assunto. O primeiro deles foi sobre o público-alvo. Uma das primeiras diferenças entre alunos que cursam cravo como instrumento principal (no bacharelado ou na pós-graduação) e como instrumento complementar é com relação à carga horária da disciplina. No bacharelado, por exemplo, são oferecidas aulas individuais de 100 minutos, acrescidas de 50 minutos de *Prática de Cravo*. Nesta disciplina, em turmas coletivas, os alunos apresentam o repertório trabalhado nas aulas individuais, em sistema de *masterclass*. São também incluídos seminários em que são abordados assuntos teóricos, com a apreciação comentada de vídeos e áudios. Já na disciplina *Cravo complementar (Cravo B)* a carga horária é de 50 minutos, em aulas individuais.

Naturalmente, a primeira questão que se coloca é com relação à dedicação do aluno, pois aqueles que cursam cravo como instrumento complementar não só dispõem de menos tempo para o estudo e para a preparação do repertório, como são orientados em uma aula mais curta. Ainda assim, há casos em que este discente consegue acompanhar um nível de exigência semelhante àquele esperado na aula de instrumento principal, seja por seu talento, empenho ou ambos. Já aconteceu, por mais de uma vez, que alunos que cursavam *Cravo B* com excelentes resultados – oriundos do bacharelado em piano, por exemplo – pudessem ingressar na pós-graduação, sem ter que passar pelo bacharelado em cravo.

Ao contrário de outros países – como a França, em que há casos de alunos que começam seus estudos musicais diretamente ao cravo – no Brasil a grande maioria, se não a totalidade, é iniciada no piano. O professor de cravo, portanto, precisa encontrar um caminho eficaz para desenvolver este aluno, a partir da formação em um instrumento tão diferente.

## 3. Aspectos técnicos

Creio que o equívoco inicial mais comum é o pensamento de que no cravo e no piano tudo funcionará de modo semelhante, por serem ambos instrumentos de teclado. A tarefa é fazer o aluno compreender que no cravo os meios de expressão são outros. Quando ele se desliga do foco em uma dinâmica inerente à execução pianística, à qual está acostumado, e comprehende que no cravo não há uma “falta de dinâmica” – como alguns inicialmente verbalizam – mas que no novo

instrumento irá se expressar através da articulação, do toque, e da atenção que dará à textura empregada pelo compositor, tudo muda de figura.

Uma das incumbências básicas do professor, para alunos oriundos do piano, consiste em ensinar como se dá o controle das cordas pinçadas em um teclado com teclas mais leves, e que prestem atenção para evitar movimentos desnecessários de pulso, mãos e braços. O equilíbrio entre controle e relaxamento é um dos maiores desafios e ninguém melhor que F. Couperin para exemplificar isso: "...A boa execução depende muito mais da flexibilidade e da grande liberdade dos dedos do que da força..." (1717, p. 60). Um conselho semelhante foi dado por J.-Ph. Rameau: "A faculdade [...] de tocar o cravo depende da flexibilidade dos dedos em suas raízes [...]. Não pese jamais o toque de seus dedos pelo esforço de sua mão..." (1724, p. 109-111).

É recorrente o docente ser questionado em relação ao estudo técnico, estritamente falando: deve ser praticado ou não? Certamente ouviremos opiniões as mais diversas, tanto dos que não o julgam necessário, acreditando que o repertório em si bastará para que o aluno desenvolva suas habilidades ao teclado – controle, precisão, independência e velocidade –, como, por outro lado, encontraremos os partidários da utilização de métodos que possibilitem o estudo específico visando o progresso da técnica digital. Estou convencido desta necessidade, tanto por experiência própria, quanto pelo trabalho didático que realizei há décadas. Como aluno de cravo, ainda no Brasil, fui instruído a utilizar obras de autores como Beringer<sup>1</sup> e Cortot<sup>2</sup>. Em ambos os casos seus exercícios – originalmente concebidos para o piano – podem ser adaptados com sucesso e, se bem selecionados e realizados, ajudarão a construir uma técnica de dedos eficaz no cravo. No caso do segundo autor, pode-se, por exemplo, escolher de sua obra *Princípios racionais da técnica pianística* os capítulos dedicados a igualdade, independência e mobilidade dos dedos, passagem do polegar, escalas, arpejos, notas duplas e técnica polifônica<sup>3</sup>. Certamente nem todos os exercícios se aplicam à execução cravística, mas ajudarão, de um modo geral, à formação de uma boa e confiável técnica de dedos. Aos alunos que não tiveram uma sólida formação pianística, sempre recomendei, portanto, o estudo técnico. O domínio de certos exercícios ao teclado encerrará caminhos e dará segurança. Pode acontecer, entretanto, que determinado aluno não se convença desta necessidade, mesmo após a apresentação de justificativas bastante embasadas, restando ao professor não forçar.

Quanto aos alunos provenientes do piano, que já têm a mão formada, a tarefa principal será, como mencionado anteriormente, trabalhar sua adaptação ao cravo, incluindo a

flexibilidade e liberdade dos dedos, o cultivo da sonoridade do instrumento e a compreensão de sua linguagem, ou seja, o domínio da textura alaudada – o *jeu luthé*. O melhor caminho para tal será o estudo de autores da escola francesa, como F. Couperin, J. J. Froberger (Suites) e, num nível mais avançado, os prelúdios *non-mesurés*. Este repertório também ajudará o aluno a desenvolver a arte do arpejo, fundamental para a execução no instrumento, incluindo a realização do baixo contínuo.

Outro aspecto da técnica diz respeito aos dedilhados: deve-se ensinar os “históricos” ou os “modernos”<sup>4</sup>? Um dos pontos delicados é quanto à passagem de polegar, mas devemos lembrar que muitas vezes este tópico é mal compreendido, frequentemente considerado exclusivo dos “modernos”. Um olhar atento, portanto, encontrará em Sancta Maria (1565) sua utilização, ao lado do emprego “histórico” conhecido. Mas, certamente o emprego de dedilhados sem a passagem do polegar irá conduzir de um modo natural a uma apropriada articulação, sendo uma das grandes vantagens de seu cultivo e ensino. Por outro lado, o aprendizado com a passagem de polegar permitirá a interpretação de um repertório mais vasto, como o dos séculos XX (Falla, Poulenc, Ligeti, p. ex.) e XXI, incluindo a música popular<sup>5</sup>. Sugiro, assim, uma aplicação sem ortodoxia: é interessante o aluno cultivar dedilhados “históricos” em certas obras do repertório e, ao mesmo tempo, ser capaz de utilizar o dedilhado habitual em nossa época. Não se deve perder de vista que em certa medida dedilhado é algo pessoal: certas escolhas podem funcionar bem para uns e não tão bem para outros. Assim, deve-se sempre observar se um determinado dedilhado – “antigo” ou “moderno” – está ajudando ou atrapalhando!

#### 4. Repertório

A maneira como técnica e repertório se relaciona foi outro tema proposto no debate. É evidente a necessidade do cultivo de obras com a escrita francesa, como já foi exposto. Para que se alcance um equilíbrio na seleção do repertório tradicional é de grande ajuda a classificação dos três estilos de música de teclado, proposta por Athanasius Kircher, no século XVII: música de dança, música polifônica e música livre (*Stylus fantasticus*). O repertório para cravo solo contido nas ementas da Escola de Música, por exemplo, contém composições nos três estilos, distribuídos em obras da escola francesa, de J. S. Bach, de D. Scarlatti, e dos virginalistas, chegando ainda aos autores brasileiros, de José Maurício Nunes Garcia a compositores atuais.

## 5. Superação de dificuldades

Inicialmente será necessária uma análise do problema do aluno, e a primeira questão que deve ser colocada é se o tempo de estudo foi suficiente. Em muitos casos, a resposta é simplesmente: não! Frequentemente, ao ser abordado, o discente justifica o pouco estudo pela falta de tempo, decorrente da obrigação de cursar muitas disciplinas, etc. Normalmente, o jovem não consegue se programar, e o professor poderá sugerir uma melhor organização de seu tempo disponível.

Caso a resposta tenha sido sim, que o aluno tenha trabalhado muito uma determinada obra, mas se algo não está funcionando a contento, a análise deverá se concentrar na maneira como o estudo foi realizado, pois certamente foi inadequado. Um dos erros mais comuns é quando a pessoa “só toca” a peça do início ao fim. Selecionar o trecho problemático é o primeiro estágio. Depois, possivelmente o dedilhado utilizado sequer foi marcado ou foi mal escolhido. Poderá também haver problemas técnicos de base, como falta de independência de dedos (necessidade de exercícios específicos), dificuldades com saltos (recomendo estudo com olhos fechados, dependendo do nível), e movimentos desnecessários de mãos e braços – será importante verificar se ombros e escápulas estão encaixados, se mãos e braços estão relaxados e se o ataque se dá com o dedo bem próximo à tecla.

## 6. Baixo contínuo

O domínio do baixo contínuo inclui uma boa realização do baixo – cifrado e não cifrado – e o conhecimento dos diversos estilos. É das disciplinas mais importantes para um estudante de cravo, pois não só possibilita uma melhor compreensão das obras do período barroco – trata-se de ferramenta fundamental para a análise da forma e para o entendimento da harmonia – como será de grande utilidade para seu futuro profissional. Ainda que muitos prefiram tocar obras solo, um bom e confiável acompanhador será sempre chamado para concertos os mais variados. É a habilidade que levará a uma maior demanda profissional e proporcionará uma melhor inserção no mercado de trabalho.

A grade curricular de cravo na Escola de Música da UFRJ prevê quatro períodos de *Prática de Baixo Contínuo*. São turmas coletivas, com no máximo oito alunos por classe. Desde o início de meu trabalho na instituição optei por adotar o *Método de Baixo Contínuo ao Cravo*

da autoria de Jacques Frisch e Louise Bourmayan, cuja tradução para o português foi publicada nesta XX Semana do Cravo. O uso deste método – útil, prático e de dificuldade progressiva – é complementado com outros, como os de G. F. Handel e F. Gasparini, por exemplo. O foco na disciplina é o de desenvolver no aluno a habilidade em realizar os baixos, com muita atenção à condução de vozes e, eventualmente, ao desenvolvimento da ornamentação e improvisação. Para uma prática com outros instrumentos e/ou vozes, o aluno pode cursar a disciplina complementar *Prática de Música Barroca*, oferecida em dois semestres.

## 7. Instrumentos

Uma das dificuldades frequentemente encontradas pelos jovens desejosos a aprender o cravo é quanto à disponibilidade de um instrumento para o estudo. Esta questão já havia chamado a atenção de Mario de Andrade, em 1933. Ao sentir a falta do cravo em um concerto em São Paulo, escreveu em uma crítica, de modo profético: “apareça o cravo que garanto aparecerem os cravistas” (Fagerlande, p. 76). Tantos anos após a afirmação, a dificuldade com instrumentos ainda é uma realidade. Poucos são os alunos que, ao cursarem cravo – tanto no bacharelado quanto como instrumento complementar – possuem um instrumento. Desde o início percebi que seria imprescindível a existência de um local na Escola de Música que pudesse ser disponibilizado para o estudo. Conseguimos, portanto, organizar que a sala de aula fosse também oferecida como sala de estudos para os discentes, que se distribuem semestralmente a partir de um cronograma de horários.

É interessante constatar que, a partir de uma pesquisa não exaustiva com os egressos do curso de cravo (graduação e pós-graduação), apenas 16,6% entre estes possuam um instrumento ao ingressar na instituição. A situação se inverte após o término dos estudos, quando 75% já haviam adquirido um cravo.

## 8. Inserção profissional

A inserção profissional de um jovem cravista, no contexto brasileiro, mais especificamente carioca, não é tarefa fácil. Ao longo do século XX, em especial a partir da década de 1960, houve uma crescente atividade de concertos de cravo e música barroca no Rio de Janeiro (Fagerlande, 2020). Uma breve análise comparativa com a cena musical atual – considerando a oferta de concertos, séries em espaços culturais, editais de cultura, etc. – indica

um declínio deste movimento, acarretando, de um modo geral, em menores oportunidades artísticas.

Seja para um jovem cravista, pianista, ou outro instrumentista, desmistificar a profissão de músico solista me parece um pensamento bastante necessário e saudável. Como mencionado anteriormente, um cravista que tenha um bom domínio de baixo contínuo terá uma maior demanda para concertos. Na maior parte dos casos, a busca por uma diversificação de atividades na área musical poderá ser um bom caminho para o jovem construir sua vida profissional. Se a pessoa sentir uma vocação para o ensino, a procura por uma titulação acadêmica poderá ser um rumo exitoso, visando uma futura inserção em uma instituição de ensino musical, seja municipal, estadual ou federal.

## 9. Conclusão

Naturalmente, um assunto tão vasto, com ideias resultantes de muitos anos de atividades de ensino, não poderia ser expresso em sua plenitude em tão poucas páginas. As reflexões aqui apresentadas são, assim, uma síntese do que foi comunicado na mesa redonda. Para encerrar, gostaria de lembrar que a maneira como ensinamos reflete em grande parte o modo como aprendemos. Kenneth Gilbert, um dos meus mestres, se distingua pela maneira como procurava cultivar a individualidade do aluno, evitando a criação de “cópias” do professor. Sempre achei esta orientação bastante sábia, e procurei segui-la, sobretudo por sermos intérpretes - que devemos dar ao público nada além de nossa própria impressão da obra a ser transmitida, de ninguém mais. Ele também gostava de dizer que uma das funções do professor era a de tirar o medo do aluno, o que me leva a pensar na necessidade de se estabelecer uma relação de confiança mútua entre mestre e discípulo. Temos muitas semelhanças com os *coaches* dos ginastas artísticos, que os treinam - corrigindo, criticando, melhorando - mas que estão sempre prontos a incentivá-los, ampará-los e a vibrar com seu crescimento.

## Referências

BARROSO, Maria Aida. Cravo brasileiro: uma discografia. In: XV SEMANA DO CRAVO, 2019, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos [...] Rio de Janeiro: Escola de Música – UFRJ, 2019, p. 73-88. Disponível em: <http://musica.ufrj.br/index.php/comunicacao/noticias/post-graduacao/semana-do-cravo-publica-anais-da-xv-edicao>. Acesso em 01/11/2024.

BERINGER, Oscar. *Exercícios técnicos diários* (para piano). Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores Ltda., 2020.

BOURMAYAN & FRISCH. *Método de baixo contínuo ao cravo*. Organização Marcelo Fagerlande; tradução e revisão Daniele Barros ... [et. al.]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM; Programa de Pós-Graduação Profissional em Música – PROMUS, 2024.

CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Éditions Salabert, 1928

FAGERLANDE, Marcelo; PEREIRA, Mayra; BARROSO, Maria Aida. *O cravo no Rio de Janeiro do século XX*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020.

FAGERLANDE, Marcelo (Org.). *Tratados e Métodos de Teclado: Sancta Maria (1565), Frescobaldi (1637), Couperin (1717) e Rameau (1724)*. Edição crítica, tradução, introdução e notas: Ana Cecilia Tavares, Clara Albuquerque, Marcelo Fagerlande, Maria Aida Barroso, Mayra Pereira. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música. Programa de Pós-Graduação em Música, 2013.

DOUGLAS-HOME, Jessica. *Violet – The life and loves of Violet Gordon Woodhouse*. Londres: The Harvill Press, 1996.

---

<sup>1</sup> Oscar Beringer (1844-1922), autor de *Exercícios técnicos diários*, foi um pianista de concerto e o mais respeitado professor na Inglaterra, nas últimas décadas do século XIX. Curiosamente, uma das primeiras cravistas do início do século XX, Violet Gordon-Woodhouse, utilizou seus exercícios. Foi sua aluna quando tinha 17 anos e Beringer, por considerar sua maneira de estudar pouco estruturada, trabalhou com ela seu método de técnica. (Douglas Home, 1996, p. 19).

<sup>2</sup> O estudo técnico apoiado em Beringer e Cortot foi realizado em São Paulo, em 1981, sob a orientação de Regina Schlochauer e Gertrud Mersiovsky. Já na Alemanha, ao iniciar a formação com Kenneth Gilbert, perguntei-lhe sobre a necessidade de prosseguir com estudos técnicos, ao que me respondeu: “Não vejo a necessidade; sua técnica já é suficientemente boa”.

<sup>3</sup> Além de apresentar uma coerente estrutura dos exercícios, Alfred Cortot (1877-1962) oferece, ao final, uma interessante e útil listagem de obras do repertório, com as classificações de dificuldades, tendo como referência suas divisões dos capítulos e seus respectivos problemas técnicos. Além do esperado repertório pianístico, impressiona sua inclusão de obras para cravo, desde Frescobaldi, D'Anglebert, Byrd, entre outros, passando por D. Scarlatti, F. Couperin chegando até, naturalmente, J. S. Bach.

<sup>4</sup> A utilização de aspas se deve ao fato de que, muito embora os dois termos sejam largamente empregados para designar características opostas, são ambos, na realidade, históricos.

<sup>5</sup> A utilização do cravo na música brasileira, especialmente em gravações, foi tema de uma comunicação de Maria Aida Barroso (2019), quando verificou sua presença ramificada na música de concerto, em especial na música colonial e na música dos séculos XX e XXI, em releituras da música regional ou de tradição oral e no universo da música popular, da MPB ao jazz instrumental.

## O ensino do cravo na Universidade Federal de Juiz de Fora

*Mayra Pereira*  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
*mayra.pereira@uff.br*

**Resumo:** O presente artigo é um relato de experiência que se origina de minha exposição na mesa redonda “A didática do cravo em Universidades brasileiras” da XX Semana do Cravo. São apresentadas questões práticas do ensino do instrumento, contextualizadas dentro da realidade no Departamento de Música da Universidade Federal de Juiz de Fora. O texto é estruturado a partir de um histórico das atividades docentes realizadas em torno do cravo no período de 2014 a 2024, seguido da apresentação das modalidades do ensino do instrumento e de um relato sintético e breves reflexões sobre o processo de trabalho. Pretende-se, ainda, contribuir para a preservação da memória do cravo na UFJF, uma vez que este é o primeiro registro da história do instrumento na Instituição.

**Palavras-chave:** Cravo. Ensino do cravo. O cravo na UFJF. Laboratório de Performance Historicamente Informada.

### **Harpsichord teaching at the Federal University of Juiz de Fora**

**Abstract:** This article is an experience report that stems from my presentation at the round table “Harpsichord teaching in Brazilian Universities” at the XX Harpsichord Week. It presents practical issues of teaching the instrument, contextualized within the reality of the Music Department of the Federal University of Juiz de Fora. The text is structured from a history of the teaching activities carried out around the harpsichord in the period from 2014 to 2024, followed by a presentation of the modalities of teaching the instrument and a summary report and brief reflections on the work process. It also aims to contribute to preserving the memory of the harpsichord at UFJF, since this is the first record of the instrument's history at the Institution.

**Keywords:** Harpsichord. Harpsichord Teaching. The harpsichord at the UFJF. Historically Informed Performance Lab.

### **1. Introdução**

O presente artigo é um relato de experiência que se origina de minha apresentação na mesa redonda “A didática do cravo em Universidades brasileiras” da XX Semana do Cravo. Na ocasião, professores de quatro Instituições de Ensino Superior públicas (UFJF, UFPE, UFRJ e UNICAMP) compartilharam suas experiências acerca de questões práticas do ensino do instrumento, contextualizadas dentro de suas respectivas realidades. Para a construção de nossas reflexões, nos baseamos em alguns tópicos norteadores, enviados pela mediação da mesa, que se referiam especialmente ao público-alvo, aos aspectos técnicos do ensino e ao acesso a instrumentos, manutenção e afinação<sup>1</sup>.

A fim de melhor contextualizar o leitor, este texto é estruturado a partir de um histórico das atividades docentes realizadas em torno do cravo na UFJF no período de 2014 a 2024, seguido da apresentação das modalidades do ensino do instrumento – coletiva e individual –, e de um relato

sintético e breves reflexões sobre o processo de trabalho nas aulas individuais, onde está centrada a formação dos estudantes de cravo da Instituição.

Pretende-se, ainda, contribuir para a preservação da memória do cravo na UFJF, uma vez que este é o primeiro registro da história do instrumento na Instituição.

## **2. O cravo na UFJF - histórico**

A primeira iniciativa de ensino do cravo na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) se deu no ano de 2014. Durante o desenvolvimento das atividades docentes propostas em meu projeto de estágio de pós-doutorado como bolsista FAPEMIG, parcialmente realizado na referida instituição<sup>2</sup>, ofereci o chamado “Laboratório de Música Antiga” ao Departamento de Música, realizado de abril a junho, com periodicidade de 1 aula semanal de 3 horas de duração.

O objetivo inicial desse Laboratório era transmitir fundamentos teóricos e orientações práticas para a performance da “música antiga” a grupos instrumentais de formação variada que incluíssem o cravo no baixo contínuo. Visava, portanto, possibilitar ao músico a execução historicamente informada de obras curtas dos séculos XVII e XVIII através do estudo programático da estética barroca.

Para a realização das aulas, foi transportado um dos cravos do Centro Cultural Pró-Música, que passava pelo processo de doação à UFJF iniciado em 2011<sup>3</sup>, especificamente o instrumento construído por Hidetoshi Arakawa, para a Sala Maestro Francisco Valle do Instituto de Artes e Design (IAD). Ali, pudemos observar uma adesão discente considerável, totalizando 21 alunos inscritos, sendo 6 deles pianistas.

Com o desenrolar do curso, o interesse voltou-se não somente para a prática em conjunto, mas também para a execução de peças solo, principalmente ao cravo. Os resultados desse trabalho inicial foram mostrados no concerto final aberto ao público realizado na mesma sala, onde além de música de câmara barroca foram apresentadas obras solo ao cravo pelos 6 alunos de piano inscritos.

Ao término do Laboratório de Música Antiga o instrumento de Arakawa retornou para seu local de origem e, em 2015, após a efetivação da doação da instituição privada à Universidade, um outro cravo de mesma procedência, este manufaturado por Abel Vargas, foi transferido para as dependências do IAD, por ocasião do 26º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga.

No final daquele ano, já como docente concursada da UFJF, assumi a responsabilidade sobre o referido cravo e sobre todos os outros instrumentos históricos pertencentes ao então órgão suplementar da Pró-reitoria de Cultura, incluindo um terceiro cravo construído por Roberto de Regina e um órgão positivo concebido por Manfred Ronald Worfitschek. Para abrigar todos os instrumentos, especialmente os de teclado, a direção do IAD cedeu mais uma sala para o Departamento de Música, que acomodou dois dos cravos e o órgão, ficando o cravo Abel Vargas em meu gabinete (atual sala E16).

Em 2016, a nova sala tornou-se o Laboratório de Performance Historicamente Informada (LaPHI) que, por sua vez, se transformou em disciplina eletiva para os cursos de Bacharelado em Música<sup>4</sup> e para as habilitações da Licenciatura em Música existentes<sup>5</sup>. Concomitantemente, foi criada a habilitação em Cravo no curso de Licenciatura em Música (Resolução..., 2015) e ainda a disciplina de Instrumento Complementar – Cravo.

Desde então, além das aulas regulares, foram realizadas várias atividades com a presença do cravo e do órgão no âmbito do Departamento de Música da UFJF, destacando-se os recitais e concertos semestrais do LaPHI que ocorrem ininterruptamente há 8 anos, os concertos com o Coro Acadêmico da UFJF e com a Orquestra Acadêmica da UFJF, a performance do *Stabat Mater*, de G. B. Pergolesi, no Auditório Geraldo Pereira do IAD em 2018 e, finalmente, a encenação da ópera *Dido e Enéas*, de H. Purcell, cujas récitas foram apresentadas no Cine-Theatro Central e na Galeria Maria Amália no Museu Mariano Procópio em 2019, ambos em Juiz de Fora.

De 2016 a 2024, quatro licenciandos optaram pela habilitação em Cravo da Licenciatura em Música. Dentre eles, três desistiram do curso por razões diversas e somente um o concluiu no final do ano letivo de 2024. E a partir de 2025, devido à reformulação do novo projeto pedagógico do referido curso, foi estabelecida a extinção de todas as habilitações em instrumento e canto, ficando conservada, portanto, a habilitação em Educação musical escolar. Permanecem, porém, o LaPHI e a oferta do cravo como Instrumento Complementar para todos os cursos que continuarão ativos.

### **3. Contextos - ensino coletivo e individual**

Desde a introdução do cravo nas atividades docentes regulares do Departamento de Música da UFJF, seu ensino acontece em dois contextos: o coletivo e o individual. O ensino em grupo se dá através do LaPHI, sendo estruturado em dois formatos: o LaPHI Música de Câmara,

que ocorre no 1º semestre do ano letivo, e o LaPHI Instrumentos de Teclado Históricos, ministrado no 2º semestre. Já o ensino individual é oferecido nas disciplinas práticas de Instrumento Complementar e na de Cravo como Habilitação da Licenciatura em Música.

O LaPHI denomina-se laboratório no sentido de que os alunos experimentam na prática o que é abordado na teoria, à semelhança do Laboratório de Música Antiga de 2014, e assim é considerado uma disciplina teórico-prática, com 3h de duração semanal. No LaPHI Música de Câmara são abordados os fundamentos básicos da performance historicamente orientada, com foco principal na estética do período barroco e no discurso musical, e são formados grupos de câmara para a performance de repertório selecionado a partir dos alunos matriculados, tecladistas e não tecladistas. As primeiras aulas do período são voltadas para a parte teórica e, portanto, são expositivas e de apreciação de material de áudio-visual, onde são tratados, em geral, os seguintes conteúdos de forma não aprofundada: conceito de “música antiga” e de “autenticidade”; raízes do movimento da Performance Historicamente Informada (PHI); interpretações da música histórica a partir do séc. XX; fontes de pesquisa para a PHI; notação musical/partituras – manuscritos e edições; o papel do intérprete; articulação; noções de retórica musical e teoria dos afetos; noções de temperamentos históricos; noções de baixo contínuo. Depois de visto estes temas básicos, passamos para a prática, em formato de *masterclass*, onde os alunos têm a opção de trazer uma pequena peça solo para trabalhar ou participar dos grupos de câmara. Ao cravo ou ao órgão, sentam-se os pianistas e cravistas para solos curtos ou para o acompanhamento de baixo contínuo, normalmente de obras do séc. XVII que possuam acordes menos complexos. A aula é dividida em partes e uma delas é dedicada à prática do baixo contínuo, onde são aprendidos acordes perfeitos, de sexta e algumas cadências, ou seja, apenas o necessário para que possam compreender esta prática e acompanhar, sem realização escrita, as obras escolhidas.

Já no LaPHI Instrumentos de Teclado Históricos são só recebidos discentes que tenham conhecimento básico de teclado. Caso ainda não tenham cursado LaPHI 1, na parte teórica abordamos alguns dos conteúdos vistos no semestre anterior, mas focamos na história e características dos instrumentos de teclado até o séc. XIX na Europa e no Brasil, e nos aspectos organológicos do cravo e sua família, clavicórdio e fortepiano. Passada a primeira parte teórico-expositiva e de apreciação, novamente em formato de *masterclass*, voltamo-nos para o cravo e para o órgão, onde são trabalhados com um pouco mais de calma, partindo do repertório solo, adequação do *touchet*, articulações básicas nos instrumentos (*legato*, *non-legato*, articulações de duas em duas

notas, etc.), postura, dedilhado e ornamentação. Dedicamos metade da aula à prática do baixo contínuo, utilizando como material didático o *Principes de l'Acompagnement du Clavecin* de J. F. Dandrieu (1718) e o *Método de Baixo Contínuo ao Cravo* de L. Bourmayann & J. Frish (2024). Como há grande heterogeneidade entre o alunado, seguimos uma ordem progressiva, onde os iniciantes começam primeiro, porém todos assistem a tudo.

As disciplinas de Cravo para a Habilitação da Licenciatura e Cravo Instrumento Complementar são práticas de 1h semanal onde são recebidos majoritariamente alunos vindos do piano. As aulas de ambas as disciplinas são ministradas sem distinção. Nesse contexto é que está centrada a formação dos estudantes de cravo da Instituição e, portanto, é onde se dá o aprofundamento das questões técnico-estilísticas e onde há mais tempo para o entendimento do instrumento. Prioriza-se um repertório ainda não tocado pelo tecladista para que o cravo seja compreendido como um novo instrumento e para que sejam desconstruídas técnicas adotadas ao piano, como peso de braço e tronco, e movimentação corporal excessiva.

O relato sintético e as breves reflexões sobre o processo de trabalho tratados a seguir serão baseados nessas referidas disciplinas individuais.

#### **4. Síntese do trabalho em torno do cravo e breves reflexões**

De uma maneira geral, as primeiras aulas ao cravo são focadas na adaptação dos alunos ao instrumento, onde se concentra no *touchet* e na escuta do som resultante do instrumento. Há um trabalho de realização e demonstração para a apreciação da sonoridade do cravo. São passados inicialmente pequenos exercícios melódicos (pentacordes, escalas e alguns intervalos) para treinar diferentes articulações e para demonstrar sua importância no idiomatismo do instrumento.

À medida em que se familiarizam com o cravo e com a maneira de tocá-lo, ainda no trabalho de leitura do repertório para os iniciantes, os estudantes são incentivados a imaginarem a articulação que possivelmente será usada, testá-la e a proporem o dedilhado. Assim como nos orienta C. P. E. Bach (2009, p. 31), a escolha adequada dos dedos “tem uma relação inseparável com a maneira de tocar”. Dessa forma, acredito que o dedilhado ajuda muito a promover a articulação e por isso, muitas vezes proponho ao menos a experimentação de dedilhado antigo – passagens de 3-4, 3-2, repetição de dedo em notas diferentes, por exemplo. Observo que muitas vezes os alunos se esquecem de articular alguns trechos ao usar o dedilhado moderno mais comumente utilizado no piano, especificamente em relação à passagem do polegar, para promover

o legato. Já quando empregam o dedilhado antigo conseguem mais naturalmente desligar entre uma nota e outra ou promover claramente a articulação de uma determinada figuração.

Independentemente do dedilhado escolhido, busca-se a todo tempo manter o relaxamento não só dos dedos, mas de todo o corpo. Nesse sentido, o trabalho também é voltado para o despertar da consciência corporal dos estudantes para que percebam quanto o relaxamento, a tensão, o gesto físico e a postura, dentre outros, impactam diretamente no resultado sonoro e na fluência da performance. Logo, exercita-se o senso crítico auditivo ao se perceber que dependendo da maneira que se toca, o som resultante é diferente. Noto que frequentemente os alunos não tem essa percepção bem desenvolvida e ficam impressionados com o nível de transparência sonora do cravo.

Durante as aulas muita atenção é dedicada às particularidades físicas e psicológicas de cada aluno. Examino criteriosamente junto a eles quais aspectos específicos limitam sua performance e depois busco por soluções e por uma consciência corporal mais racional e efetiva. São feitos diagnósticos, na medida do possível, e de imediato, ajustes e correções normalmente posturais, gestuais, de dedilhado, de ornamentação e de coordenação motora são feitos. Além disso, considero a sala de aula um local oportuno para:

- Passar estratégias de leitura à primeira vista, sobretudo quando noto que há deficiência nesta habilidade por parte do estudante. A identificação de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos, a manutenção do olhar para frente na partitura e a preparação física e emocional para o que vem adiante na obra musical são exemplos de táticas abordadas;

- Resolver problemas técnicos. A aplicação da técnica digital pura, entendida aqui como exercícios isolados compostos para esta finalidade, é limitada aos que apresentam dificuldades motoras consideráveis, como independência dos dedos e agilidade. Para a maioria dos alunos proponho exercícios técnicos aplicados a trechos específicos, como tocar lentamente, tocar com ritmos variados, tocar com apoio, modular, etc.;

- Ensinar a estudar. Dentre os meios de estudo abordados estão a identificação dos problemas, como mencionado anteriormente, e sua resolução, e a execução atenta de pequenos fragmentos, passando para maiores e, por fim, de toda a obra. Creio que a maneira de estudar o que quer que seja é mais relevante do que aquilo que se estuda. O estudo eficiente promove não só a autonomia do aluno, mas principalmente um tempo de estudo, ainda que diminuto, de qualidade.

O ensino e a aprendizagem de uma forma de estudo racional e eficiente me parece ser a melhor alternativa para vencer o desafio da pouca dedicação ao cravo por parte de todo o alunado. Considerando as justificativas em decorrência das distintas realidades individuais – necessidade de trabalhar, carga horária elevada de disciplinas, sobretudo na área da educação, e atenção voltada majoritariamente ao seu instrumento principal –, percebe-se que a preparação do repertório, por exemplo, é bem mais lenta do que o esperado.

Destaco, por fim, três pontos que entendo serem relevantes para a formação dos discentes que experienciam o estudo do cravo na UFJF:

- A promoção de um senso de comunidade entre os próprios alunos, estimulando que assistam as aulas uns dos outros e que se ajudem mutuamente extraclasse;

- A acessibilidade aos instrumentos por todos os estudantes matriculados nas disciplinas que possuem a prática do cravo, independente do desempenho no instrumento. Tal fato é propiciado pelas boas condições de uso dos cravos de Vargas e Arakawa, por sua localização em locais diferentes e pela disponibilidade das salas, praticamente exclusivas para as aulas e estudos das disciplinas relacionadas ao instrumento.

- A aproximação dos alunos ao cravo, procurando despertar a curiosidade e o senso de cuidado e de responsabilidade por eles. Nesse sentido, os estudantes são sempre convidados a presenciarem e a participarem da manutenção cotidiana, seja olhando ou ajudando, seja fazendo alguns pequenos reparos comigo, sobretudo o monitor das disciplinas de Cravo e LaPHI, o único que tem autorização para afinar os instrumentos. Além disso, desde o primeiro contato com o cravo é ensinado o correto manuseio como abertura das tampas, acoplamento, acionamento de registros e transposição. Orientações sobre o transporte seguro também são passadas, necessariamente para o deslocamento dos instrumentos das salas de aula para o auditório, localizados no mesmo piso, quando das apresentações de final de semestre.

## 5. Considerações finais

Como mencionado no início deste texto, ao se apresentar o histórico do cravo na UFJF, o contexto no qual é oferecido seu ensino, como se dá o trabalho em linhas gerais e algumas reflexões acerca dessa atividade, contribui-se para a preservação da memória de uma década de inserção do instrumento na UFJF. É um registro oportuno se pensarmos que a habilitação em instrumento foi extinta do curso de Licenciatura em Música. Por outro lado, espera-se que essa

história continue sendo escrita a várias mãos, já que a prática e o ensino do cravo permanecem vivos dentro da instituição, permitindo com que a cada ano os ingressantes nos cursos de Música da UFJF possam conhecer e se encantar por esse instrumento.

## Referências

BACH, C. P. Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (1753-1762). Tradução de Fernando Cazarini, Campinas: Editora Unicamp, 2009.

BOURMAYAN, L; FRISCH, J. *Método de Baixo Contínuo ao Cravo*. Organização Marcelo Fagerlande; tradução e revisão Daniele Barros ... [et. al.]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM; Programa de Pós-Graduação Profissional em Música – PROMUS, 2024.

DANDRIEU, J-F. *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*. Paris: M. Bayard, 1718.

RESOLUÇÃO nº 001 de 03/07/2015 – PROJETO PEDAGÓGICO DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA – Modalidades – Cravo, Flauta Transversal, Piano, Violão, Violino, Violoncelo e Educação Musical Escolar. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/musicalicenciatura//files/2013/11/UFJF-IAD-PPC-LICENCIATURA-EM-M%C3%99ASICA-3.pdf>. Acesso em: 21 set. 2024.

RESOLUÇÃO Nº 41/2011. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/consu/wp-content/uploads/sites/33/2015/11/Resolu%C3%A7%C3%A3o-41.2011.pdf>. Acesso em: 21 set. 2024.

<sup>1</sup> Os três tópicos norteadores enviados pela mediação da mesa-redonda se desmembravam em: 1) Sobre o público alvo – “Há diferença entre o ensino do cravo como instrumento principal (Bacharelado) ou como instrumento complementar?”; “Como lidar com estudantes que vêm de outros instrumentos de teclas (piano, em especial)?”; “Como estimular a inserção profissional dos estudantes?”; 2) Sobre os aspectos técnicos – “Técnica: sim ou não? Como trabalhar?”; “Como lidar com dedilhados e articulações?”; “Estratégias para superação de dificuldades técnicas”; “De que forma técnica e repertório se relacionam?”; “Baixo contínuo: quando e como seu ensino é inserido? Como ele é ensinado?”; 3) Sobre o acesso a instrumentos, manutenção e afinação – “Como lidar com a escassez de instrumentos para estudo?”; “Como se dá a manutenção dos instrumentos em sua instituição? Os estudantes são estimulados a aprender os passos básicos da manutenção?”; “Como se dá o ensino da afinação? Afinações históricas mais utilizadas e a escolha do diapasão”.

<sup>2</sup> Pós doutorado não finalizado, em razão de aprovação em concurso público como docente no mesmo Departamento, ainda no ano de 2014.

<sup>3</sup> RESOLUÇÃO Nº 41/2011.

<sup>4</sup> São 7 os Bacharelados oferecidos pelo Departamento de Música da UFJF: Canto, Composição Musical, Flauta transversal, Piano, Violão, Violino e Violoncelo.

<sup>5</sup> As habilitações mencionadas eram: Educação musical escolar, Canto, Flauta transversal, Piano, Violão, Violino e Violoncelo.

### **3. PESQUISAS MUSICOLÓGICAS**



## O baixo contínuo no Rio de Janeiro oitocentista (1846-1887): Raphael Coelho Machado

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

**Resumo:** Esta comunicação é um estudo em andamento. A pesquisa tem como objetivo principal refletir sobre de que forma a prática do baixo contínuo fazia parte da atuação do músico português Raphael Coelho Machado. A partir disso, procuro entender especificamente como esta prática poderia estar presente na educação e na execução musical no Rio de Janeiro no século XIX, período considerado tardio. Autores da Microhistória e da Nova História foram usados como referenciais e as fontes foram os periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, documentos da Casa de Benjamin Constant, do Acervo da Irmandade de Nossa Senhora do Sacramento da Candelária, obras de Raphael Coelho Machado e trabalhos atuais de Musicologia que tematizaram o baixo contínuo em Portugal e no Brasil, como os de Marcelo Fagerlande e Mario Trilha Neto. Conclui-se que a referência ao baixo contínuo na obra de Raphael Coelho Machado não só estava relacionada ao aprendizado da harmonia e composição, como se ligava à prática instrumental litúrgica.

**Palavras-chave:** Baixo contínuo. Rio de Janeiro do século XIX. Raphael Coelho Machado. Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária. Acompanhamento ao órgão.

### **The thoroughbass in nineteenth-century Rio de Janeiro (1846-1887): Raphael Coelho Machado**

**Abstract:** This paper is an ongoing study. The main objective of the research is to reflect on how the practice of thoroughbass was part of the work of Portuguese musician Raphael Coelho Machado. From this, I seek to understand specifically how this practice could be present in musical education and performance in Rio de Janeiro in the 19th century, a period considered late. The authors of Microhistory and New History were used as references. The sources were periodicals from the Digital Hemeroteca of the National Library, documents from the Casa de Benjamin Constant, from the Acervo da Irmandade de Nossa Senhora do Sacramento da Candelária, works by Raphael Coelho Machado and current works of musicology about thoroughbass in Portugal and Brazil, such as those by Marcelo Fagerlande and Mario Trilha Neto. It is concluded that the reference to the thoroughbass in the work of Raphael Coelho Machado was not only related to the learning of harmony and composition, but was also linked to liturgical instrumental practice.

**Keywords:** Thoroughbass. Rio de Janeiro in the 19th century. Raphael Coelho Machado. Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária fraternity. Organ accompaniment.

Esta comunicação é uma pesquisa em andamento e um desdobramento de comunicação anterior, realizada na XVIII Semana do Cravo, em 2021. O objeto deste trabalho foi escolhido quando estive no Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária, durante o processo de desenvolvimento da minha tese. Antonio Nóvoa diz que o olhar para o passado só tem sentido quando buscamos respostas para inquietações e “desafios do tempo presente” (Nóvoa, 1996, p. 417). Minha inquietação surgiu quando me deparei com um livro de acompanhamento de órgão do coro da Candelária, contendo peças musicais sacras escritas com linha de baixo em clave de fá e cifras. O exemplar era manuscrito, sem data e constava a

informação de que havia sido arranjado e oferecido pelo músico português Raphael Coelho Machado ao coro da irmandade.

As perguntas que motivaram esta investigação foram: Qual o papel da prática de baixo contínuo na atuação do músico Raphael Coelho Machado? O que esta atuação diz sobre o baixo contínuo tardio no Rio de Janeiro? Para respondê-las, utilizei como fontes os periódicos oitocentistas disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, estudos sobre os tratados de baixo contínuo em língua portuguesa, como os de Marcelo Fagerlande e Mario Trilha Neto, dicionários bibliográficos portugueses de Ernesto Vieira e Innocencio Francisco da Silva, documentos localizados no Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária e do Museu Casa de Benjamin Constant e algumas obras de autoria de Raphael Coelho Machado, incluindo o livro de acompanhamento de órgão.

A pesquisa tem como objetivo principal refletir sobre de que forma a prática do baixo contínuo, isto é, a realização do baixo cifrado, fazia parte da atuação do músico português Raphael Coelho Machado. A partir disso, procuro entender especificamente como esta prática poderia estar presente na educação e na execução musical no Rio de Janeiro no século XIX, período considerado tardio.

Como referencial teórico, utilizei uma abordagem microhistórica, onde a narrativa é construída com base na análise das entrelinhas e dos pormenores negligenciáveis dos documentos (Ginzburg, 2007; Levi, 1992) e me servi do paradigma indiciário para que, por meio dos vestígios encontrados e do cotejamento entre as fontes, eu pudesse contribuir para alargar o conhecimento sobre a prática tardia de baixo contínuo no Rio de Janeiro do século XIX. Pode-se dizer que a orientação seria a Nova História, onde os estudiosos priorizam novos temas, fontes e abordagens, assim como uma “história vista de baixo”, a partir das relações entre pessoas comuns, em detrimento ao paradigma tradicional (Burke, 1992, p. 10) em que se considera que “a História é objetiva” e “a tarefa do historiador [seria] apresentar aos leitores os fatos”, ou “dizer ‘como eles realmente aconteceram’”. Os pesquisadores da Nova História entendem que o olhar para o passado é sempre empreendido de um ponto de vista particular, e o arcabouço cultural em que cada pesquisador está inserido influí na sua percepção do mundo, consequentemente em sua escrita e nos objetos que seleciona (Burke, 1992, p. 15).

## 1. O baixo contínuo: terminologia, primeiros tratados e utilização na execução musical em Portugal

O baixo continuo foi a terminologia usada a partir do século XVII para caracterizar um baixo cifrado ou não, que conteria o “fundamento harmônico de uma composição musical”. Fosse com o nome de *basso generale*, *basso continuo*, *bassus generalis*, *bassus pro organo* ou *basso seguente* (Trilha Neto, 2011, p. 34-35), percebe-se no Quadro 1 a ligação inicial desta prática à música sacra.

Termo	Obra	Autor
<i>accompagnare/suonare sopra la parte basso generale</i>	<i>Sacri concerti a due voci</i> (c.1600)	Fattorini
<i>basso continuo</i>	<i>Cento concerti ecclesiastici a une, due, a tre &amp; quattro voci</i> (1602)	Lodovico Viadana
<i>bassus generalis</i>	<i>Auferstehungshistorie</i> (1623)	Heirich Schutz
<i>bassus pro organo bassus ad organo basso seguente</i>	<i>Ecclesiastiche sinfonie</i> (1607)	Banchieri

Quadro 1: Terminologia do baixo contínuo e obras onde o termo foi mencionado.

Fonte: TRILHA NETO, 2011, p. 34-35

Para se compreender como a prática do baixo contínuo chegou ao Rio de Janeiro e como ela acontecia, é importante entender como ela se deu em Portugal. Os primeiros tratados que tematizavam o baixo contínuo utilizados em Portugal foram o *Reglas de acompañar en órgano, clavicórdio y harpa con solo saber cantar la parte ó un baxo en canto figurado* (1702) de José de Torres Martínez Bravo (c.1670-1738) e o *L'armonico pratico al Cimbalo* (1708) de Francesco Gasparini (1661-1727) (Trilha Neto, 2011, p. 51 e 53; Fagerlande, 2011, p. 38). A primeira obra impressa em Portugal a conter um capítulo sobre baixo contínuo foi *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores* de João Vaz Barradas Muitopão e Morato, publicado em Lisboa em 1735. A segunda obra foi publicada em 1751, o *Compendio musical, ou arte abbreviada* de Manuel de Moraes Pedroso (Trilha Neto, 2011, p. 72). A terceira, *Regras de Acompanhar para Cravo, Orgão ou qualquer outro instrumento de vozes* foi publicada em 1758, tendo autoria de Alberto Gomes da Silva (fl.175-1795) (Trilha Neto, 2011, p. 73). A próxima obra de autor português, Francisco Ignacio Solano, de 1779, era o *Novo Tratado de Música Metrica e Rythmica*. O *Compendio de musica thorica e pratica* de Domingos de São José Varella foi publicada no século XIX, em 1806, no período da regência de D. João. Este teórico já

utilizava na definição de regra de oitava a distinção entre baixo fundamental e baixo contínuo, retirada do pensamento de J. Ph.-Rameau. Com exceção da primeira, Marcelo Fagerlande (2011) mostra que todas estas obras tiveram circulação no Brasil. Finalmente, o *Breve tratado d'harmonia, contendo o contraponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d'órgão* foi publicada no Brasil, em 1851, sendo do autor português Raphael Coelho Machado, de quem falarei neste trabalho.

Observa-se que, excetuando-se a primeira, as demais obras foram publicadas a partir da segunda metade do século XVIII. Em outros países da Europa também ocorreu uma vasta produção de tratados dedicados ao baixo contínuo nas últimas décadas do século XVIII, que chegaria a superar numericamente a produção anterior, em um período considerado oficialmente pela História da Música como o do Classicismo Vienense. Fagerlande e Trilha Neto citam Rapp, que aponta a possibilidade de ter havido uma “existência paralela de um período de grande cultivo do baixo contínuo” (Rapp, 1995 apud Trilha Neto, p. 88), uma época “não oficial” (Rapp, 1994 apud Fagerlande, 2011, p. 30).

O acompanhamento com o baixo contínuo já existia em Portugal nos vilancicos, mas após o processo de italianização da produção musical, foi muito utilizado na música sacra. De acordo com Mario Trilha Neto, durante o reinado de D. Maria I, de 1777 a 1792, isto é, no final do século XVIII, o uso do baixo contínuo teria sido tão intenso quanto nos dois reinados anteriores. Um dos motivos para isso seria a produção intensa de música sacra, em sua maioria para vozes e órgão, onde o baixo contínuo assumia um papel bastante relevante. Importantes compositores portugueses deste período eram organistas (Trilha Neto, 2011, p. 88). Como veremos, esta presença do contínuo na música sacra vai se refletir também no Brasil.

É sabido que a teoria sobre o baixo fundamental formulada por J.-Ph. Rameau em 1722 mudou inevitavelmente o pensamento harmônico no período (Fagerlande, 2011, p. 30), contribuindo para que a aprendizagem do baixo contínuo e da regra da oitava fosse caindo em desuso. No entanto, devido à importância do repertório sacro, da música vocal profana, usual nos salões aristocráticos e burgueses e do ensino musical calcado nos modelos napolitanos, o fim do baixo contínuo em Portugal se deu tarde (Trilha Neto, 2011, p. 97). Apesar de não ter tido uma aceitação imediata ou consensual, com o passar do tempo, o entendimento sobre o baixo fundamental, a escrita obrigada do acompanhamento instrumental e as mudanças estéticas levaram o estudo do baixo contínuo a ter outras finalidades, mais teóricas, como no aprendizado

da composição. No Conservatório de Lisboa, criado em 1835, por exemplo, foram utilizados os tratados de baixo contínuo produzidos durante o século XVIII, possivelmente já com este objetivo (Trilha Neto, 2011, p. 98). De acordo com Fagerlande, o fato de o baixo cifrado ou não cifrado conter a harmonia completa de uma peça musical se mostrava informação muito útil no “estudo da composição, harmonia e análise” (Fagerlande, 2011, p. 67).

## 2. O baixo contínuo no Rio de Janeiro oitocentista

O estudo sobre o que ocorreu no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, sede da corte, em relação à prática do baixo contínuo na época em que o músico Raphael Coelho Machado lá viveu, foi realizado por meio de busca em periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Utilizei o termo *baixo cifrado* como palavra chave, por ser como consta no título do tratado deste músico. As buscas foram realizadas no recorte temporal das décadas de 1840 a 1880. Os resultados em cada década<sup>1</sup> podem ser observados no Quadro 2, abaixo:

Periódico	1840	1850	1860	1870	1880
<i>Jornal do Commercio</i>		10	3	22	
<i>Correio Mercantil</i>		9	8		
<i>O Correio da Tarde (1855 a 1862)</i>		4			
<i>Revista Popular</i>		4			
<i>O Correio da Tarde (1848 a 1852)</i>		1			
<i>A Semana</i>		1			
<i>A Patria</i>		1		1	
<i>Folhinha Civil e Ecclesiastica</i>			1		
<i>Folhinha biographica</i>			1		
<i>Folhinha</i>			1		
<i>1ª Lei: estabelecendo o modo e as condições do recrutamento para o exercito e a armada</i>				2	
<i>Diario do Rio de Janeiro</i>				1	
<i>Gazeta de Noticias</i>				1	
<i>Revista Musical e de Bellas Artes</i>				1	5
<i>Collecção de Modinhas Brasileiras</i>				1	
<i>Folhinha do Voador</i>				1	
<i>O Paiz</i>					1
<i>Gazeta da Tarde</i>					1
<i>Gazetinha</i>					1
<b>Total de ocorrências por década</b>	<b>0</b>	<b>30</b>	<b>14</b>	<b>30</b>	<b>8</b>

Quadro 2. Resultados da busca com o termo baixo cifrado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Na década de 1840, não houve resultados. Na de 1850, há algumas ocorrências ligadas ao Instituto Episcopal religioso. Há ainda um anúncio da abertura de um curso particular pelo professor Alfredo Parion Strong, que seria organista da Igreja Inglesa e do Instituto Episcopal Religioso, bem como professor de harmonia desta instituição. Em seu curso particular, ele ensinaria os “princípios científicos” da melodia, da harmonia “ou baixo cifrado”, do contraponto e os efeitos e expressão musical do ritmo (Jornal do Commercio, 10 de março de 1857, ed. 68, p. 3). As demais ocorrências são anúncios divulgando o *Tratado de Harmonia* de Coelho Machado. O primeiro anúncio localizado, datando de setembro de 1851, consta na figura abaixo:

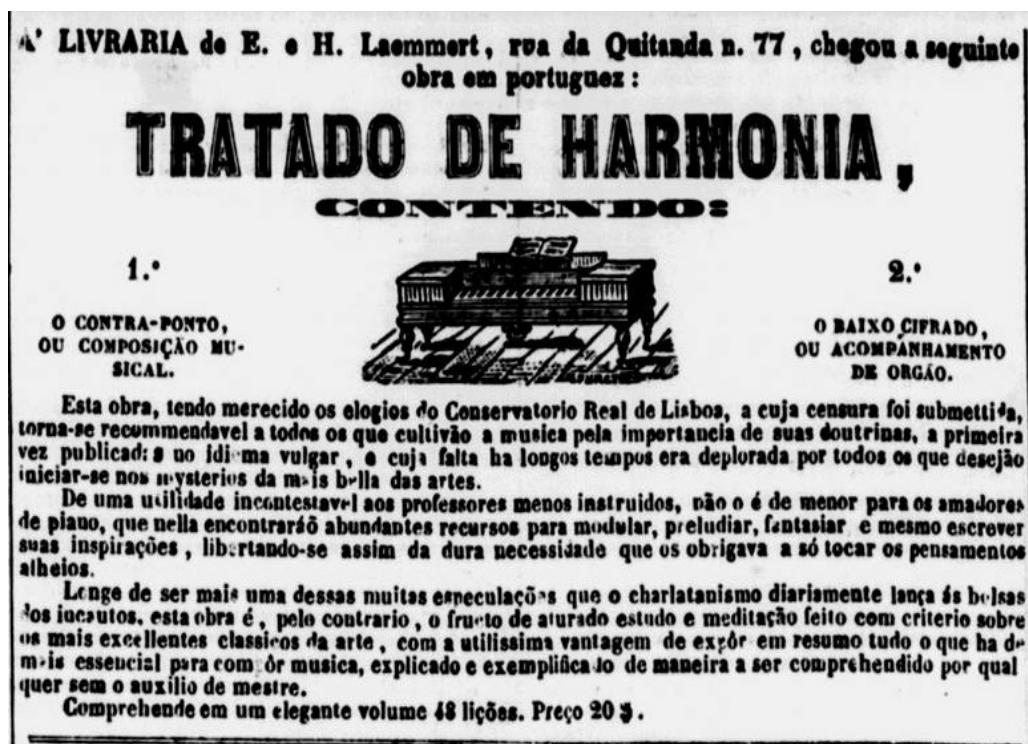


Fig. 1. Anúncio do Tratado de Harmonia de Raphael Coelho Machado em 1851.

Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 18 de setembro de 1851, ed. 257, p. 4

O tratado de Coelho Machado foi publicado e comercializado no Brasil a partir de 1851, um período bem tardio para a prática do contínuo. O primeiro anúncio foi localizado no *Jornal do Commercio*, em setembro de 1851. De acordo com o anunciante, a obra se destinava a “professores menos instruídos” e “amadores de piano”, e se encontrariam nela “abundantes recursos para modular, preludiar, fantasiar e mesmo escrever [...] inspirações, libertando-se assim da dura necessidade de [...] só tocar os pensamentos alheios”. O método trazia “tudo o que há de

mais essencial para compor música”, e podia ser usado “sem o auxílio do mestre”. Percebe-se, portanto, a clara finalidade de improvisação e composição (Jornal Do Commercio, 18 de setembro de 1851, ed. 257, p. 4).

No *Preâmbulo* de sua obra, Coelho Machado dizia que ela traria “as regras elementares da harmonia e os preceitos essenciais da composição musical”, informação que Fagerlande (2011) chamou a atenção reiteradamente quando a analisou em sua tese. Coelho Machado dizia que não tinha por objetivo “a organização de um longo curso de harmonia ou alta composição”, mas tornar estes ensinamentos acessíveis “a todas as inteligências, ainda as mais acanhadas”. Vê-se assim, a perspectiva de um editor de que sua publicação fosse amplamente comercializada. Mesmo que o intuito principal fosse a composição, chama a atenção quando ele diz que as “noções e regras da arte” seriam exemplificadas “com simplicidade e **sobre o teclado**”. Isto é, ainda que idealizado para ser usado na teoria e para a composição, as regras demonstradas estavam sendo concebidas a partir da utilização de um instrumento de teclas (Coelho Machado, s.d., n.p.).

Em relação aos resultados da busca para a década de 1860, todas tratam da divulgação da 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> edições da obra de Coelho Machado. Na década de 1870, há um texto sobre F. Chopin, um sobre F. Mendelssohn, um a respeito dos tipos de críticos. Foi também publicada uma crítica à representação da ópera *O Barbeiro de Sevilha*. Nela se dizia que os recitativos eram acompanhados por “baixos de cordas, segundo as regras do baixo cifrado, de modo que o executor, além da nota marcada, é obrigado a tocar as outras indicadas por algarismos”. De acordo com o autor, teria ficado provado na representação que os músicos do Teatro Lírico ou não sabiam interpretar as cifras, ou não estudaram, ou a cópia da partitura estava incompreensível (Diario do Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1878, ed. 183, p. 1).

As demais ocorrências se referiam ao tratado de Raphael Coelho Machado em sua 5<sup>a</sup> edição. Finalmente, na década de 1880, há a divulgação de uma ópera reduzida para piano por Cardoso de Menezes, um texto deste mesmo músico falando sobre a prova para professor de harmonia e contraponto do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, uma poesia de Correia Vasques, e as demais ocorrências divulgando a 5<sup>a</sup> edição do tratado de harmonia. Percebe-se, portanto, que a maior parte do total de ocorrências dizia respeito ao anúncio das edições do tratado de Coelho Machado. Logo, a menção ao baixo contínuo nos periódicos deste período guardava relação com a atuação do músico português.

### 3. Raphael Coelho Machado: formação, publicações e atuação profissional

Raphael Coelho Machado nasceu por volta de 1814, tendo sido batizado na Sé de Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira, no Arquipélago dos Açores, de acordo com seu registro de casamento e óbito (Brasil, Familysearch, 6 de outubro de 1862; 15 de agosto de 1887). Infelizmente não localizei seu batismo, ainda que tenha realizado a busca nos assentamentos da Sé de Angra. De acordo com o texto publicado no dia seguinte a sua morte no *Diario de Noticias* (16 de agosto de 1887, ed. 798, p. 1), nos dicionários de Ernesto Vieira e Innocencio Francisco da Silva, Coelho Machado teria estudado música e se preparado para seguir a carreira eclesiástica na Catedral de Angra. No entanto, não se sentindo vocacionado, foi para Lisboa em 1835 prosseguindo com seus estudos musicais, indo para o Brasil em 1838. Ambos os autores destacaram a sua produção literária e musical. De fato, Raphael Coelho Machado se tornou muito conhecido pela publicação de seu *Diccionario Musical*, do *Tratado de Harmonia*, da tradução de métodos instrumentais, por suas composições, inclusive sacras, onde se percebe uma grande parte destinada a vozes e órgão. Além destas obras, há ainda um *Methodo de órgão expressivo (vulgarmente harmônico) contendo todas as regras de bem tocar este precioso instrumento, recurso dos registros e dos pedaes, maneira de conserva-lo, etc*, que teria sido publicado pela Typographia Brito e Braga em 1854 (Silva, 1862, v. 7, p. 47 e 48).

Este grande número de publicações pode ser mais bem contextualizado se analisarmos suas outras atuações. De acordo com levantamento realizado no *Almanak Laemmert*, Raphael Coelho Machado começou em 1848 a anunciar na listagem de professores de música como “organista do coro da Candelária, dando aula de piano e canto em colégios e casas particulares” (Laemmert, 1848, p. 341 e 342). Após publicar todos os anos até 1853, Coelho Machado voltaria a se anunciar em 1868 como professor de “piano, canto, composição e *melodium*, ou órgão expressivo” (Laemmert, 1868, p. 482). De 1870 em diante, a oferta mudou para “piano, canto e harmonia” (Laemmert, 1870, p. 489).

Coelho Machado é mencionado por diversos anos no *Laemmert* como organista do coro da Candelária. Durante recente visita ao acervo da Irmandade localizei seu termo de admissão, datado de 1846, conforme a Figura 2:

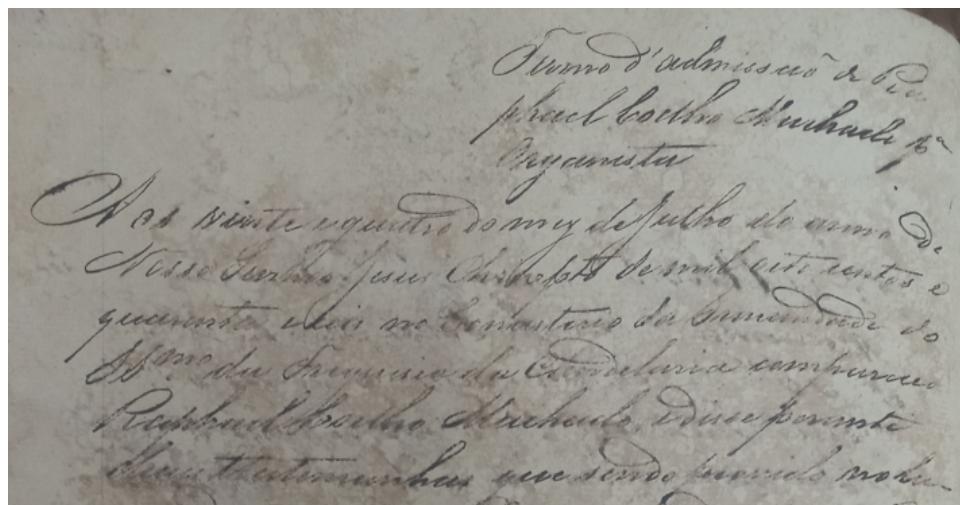


Fig. 2. Termo de admissão de Raphael Coelho Machado como organista em 24 de julho de 1846.  
Fonte: Acervo Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária.

Foram identificados registros mensais e ininterruptos de pagamentos de 1858 a 1887, ano de sua morte, com sua assinatura. Isso quer dizer que o músico foi organista do Coro da Candelária por 41 anos. Também foram encontrados pagamentos por afinação e conserto de um *harmonium*, bem como o pagamento ao copista da missa com acompanhamento de órgão que Coelho Machado compôs para o coro, conforme mostrado respectivamente nas Figuras 3 e 4:

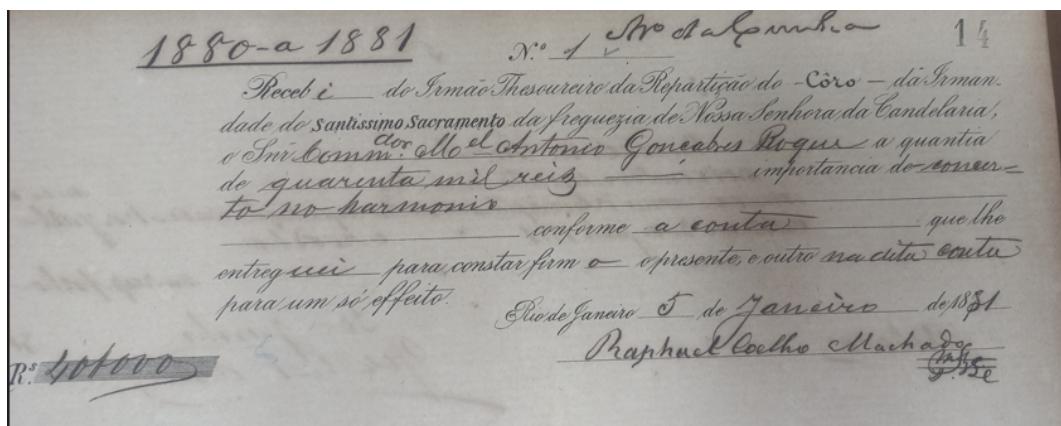


Fig. 3. Pagamento a Raphael Coelho Machado por conserto do *harmonium* em janeiro de 1881 (40\$000).  
Fonte: Acervo Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária.

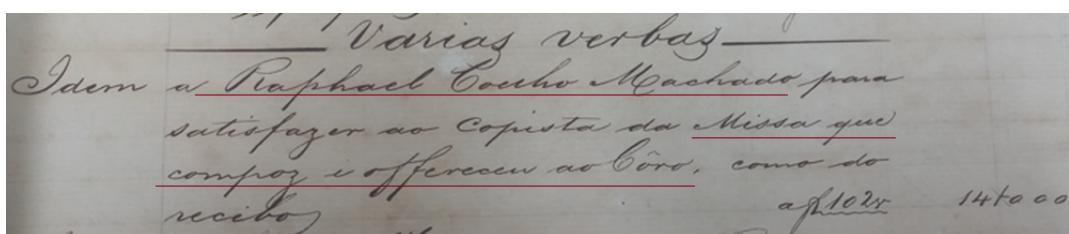


Fig. 3. Pagamento a Raphael Coelho Machado para repassar ao copista da Missa por ele composta para o coro da Candelária (14\$000). Fonte: Acervo Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária.

Coelho Machado teve uma loja de instrumentos e música, sendo a primeira menção encontrada no *Laemmert* de 1857 (p. 585; not. p. 29). Ele participou como secretário adjunto (Laemmert, 1860, p. 416) e secretário geral (Laemmert, 1861, p. 369; 1862, p. 380) do Instituto Episcopal Religioso, do qual o diretor do Instituto de Meninos Cegos, Claudio Luiz da Costa, era vice-presidente. Em 1868, Raphael Coelho Machado anunciou como professor de instrumentos de sopro, de harmônio e de regras de instrumentação deste Imperial Instituto de Cegos (Laemmert, 1868, p. 89).

O músico deu aulas até o ano de sua morte, pois além dos anúncios localizados no *Almanak Laemmert* durante toda a década de 1870 e primeira metade da de 1880, há documentos no Museu Casa de Benjamim Constant que datam da década de 1880. Um deles é um relatório de aulas de 09 de novembro de 1885, onde o professor se queixava bastante de sua atuação frente à orquestra, devido à baixa adesão e comprometimento dos alunos, mas elogiava o aluno Júlio, que estava aprendendo violino e órgão expressivo.

Uma atividade que não apareceu no *Almanak Laemmert* foi a de diretor de festividades sacras. Raphael era organista, mas esteve à frente de muitas festividades que foram divulgadas nos periódicos, como se pode observar na Figura 4. Na Figura 5, se vê um registro de pagamento pela direção de festas da Irmandade de Santa Cruz dos Militares.



Fig. 4. Anúncio de festa da Devoção de Nossa Senhora da Saúde, com música dirigida por Raphael Coelho Machado. Fonte: JORNAL DO COMMERCIO, 5 de fevereiro de 1867, ed. 36, p. 1.

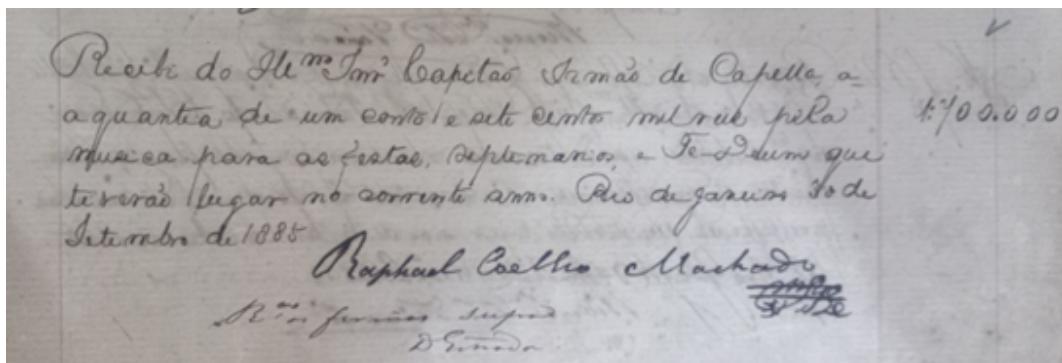


Fig. 5. Recibo de pagamento a Raphael Coelho Machado.  
Fonte: Livro de pagamentos. Acervo da Irmandade de Santa Cruz dos Militares

Pode-se observar, a partir da análise destas fontes, que Coelho Machado atuou durante décadas como organista e como professor de órgão, compôs peças com acompanhamento de órgão, além de ter feito parte de um instituto religioso, onde provavelmente se encarregava do que fosse concernente à música sacra. Sabendo-se que a prática de baixo contínuo perdurou em Portugal muito graças ao repertório sacro, não é surpreendente que o autor português do tratado mais tardio de baixo contínuo conhecido fosse um organista e estivesse extremamente dedicado à música sacra.

Vejamos mais alguns indícios em suas obras mais conhecidas. No *Diccionario Musical*, o autor escreveu verbetes separados para *baixo fundamental*, *baixo contínuo* e *baixo cifrado*. O autor, ao explicar o que era baixo cifrado, associou sua execução justamente aos acompanhamentos ao órgão na música sacra e aos recitativos de óperas:

É uma espécie de taquigrafia musical, na qual sobre o baixo de uma peça se indicam os acordes por algarismos; **usa-se somente na música sagrada, para os acompanhamentos do órgão e algumas vezes nos recitativos das óperas** (Coelho Machado, 1855, p. 11, grifos nossos).

No verbete *cifras*, Coelho Machado ressaltou novamente as atribuições de um acompanhador atrelando-as à música da Igreja:

As regras e preceitos de **acompanhar por um baixo cifrado** sobem a um grande número, todos essenciais e importantes para a execução das quais é necessário uma prática longa e constante, isto é, **para se constituir um acompanhador perfeito e completo**, porque há uma outra maneira de acompanhar chamada regra de oitava, tão simples e de tão pouco recurso em a harmonia, que **apenas serve para acompanhar um cantochão ordinário** (COELHO MACHADO, 1855, p. 21, grifos nossos).

Fagerlande observou, em relação ao *Tratado de Harmonia*, que Coelho Machado “menciona a importância do baixo contínuo para o organista, útil para acompanhar o cantochão nas Igrejas”. [...] e conclui que “esses dados [...] indicam como a prática do baixo contínuo estava presente no século XIX em nosso país” (Fagerlande, 2011, p. 175) As seções 22, 23 e 24, que diziam respeito ao cantochão, ou “canto-plano”, estão diretamente ligadas à prática do organista, diferente do restante da obra, mais focado no aprendizado teórico. Diria Coelho Machado:

Julgamos a arte do organista tão ligada aos conhecimentos do harmonista, que pensamos não poder dar-se perfeitamente uma cousa sem a outra, e por isso desde o princípio desta obra incorporamos um conhecimento com outro, dando todas as regras do baixo cifrado afim de preparar o organista; porém, este para ser perfeito precisa ainda de algumas noções do canto-plano, tanto quanto seja necessário para o confrontar com o canto figurado ou musical e podê-lo assim acompanhar (Coelho Machado, s.d., 119).

Fagerlande observou que quando Coelho Machado exemplificava os acompanhamentos dos “tons da igreja” com o baixo cifrado, ele demonstrava uma utilização tardia do baixo contínuo no Brasil no tocante à execução musical, bem como fazia referência ao conteúdo de *Reglas*, tratado de José de Torres Martinez Bravo, um dos primeiros que circularam em Portugal. Na obra de Torres Martinez Bravo, segundo Fagerlande, o autor incluiu exemplos de trechos de cantochão com baixo cifrado (Fagerlande, 2011, p. 132). Isso mostra a ligação de Raphael Coelho Machado ao estudo e ensino de um acompanhamento de baixo contínuo relacionado ao canto sacro.

#### **4. O baixo contínuo no acompanhamento de órgão e harmonium nas obras musicais de Rapahel Coelho Machado**

Finalmente, voltemos ao motivo da pesquisa, o livro de acompanhamento do coro produzido por Raphael Coelho Machado. Trata-se de peças sacras manuscritas. A partitura somente contém pentagramas com claves de fá e linhas de baixo cifrado, conforme se vê na Figura 6. Embora não esteja datado, não é improvável que o músico tenha se servido deste livro em algum momento de seus quarenta anos acompanhando o coro da Candelária.

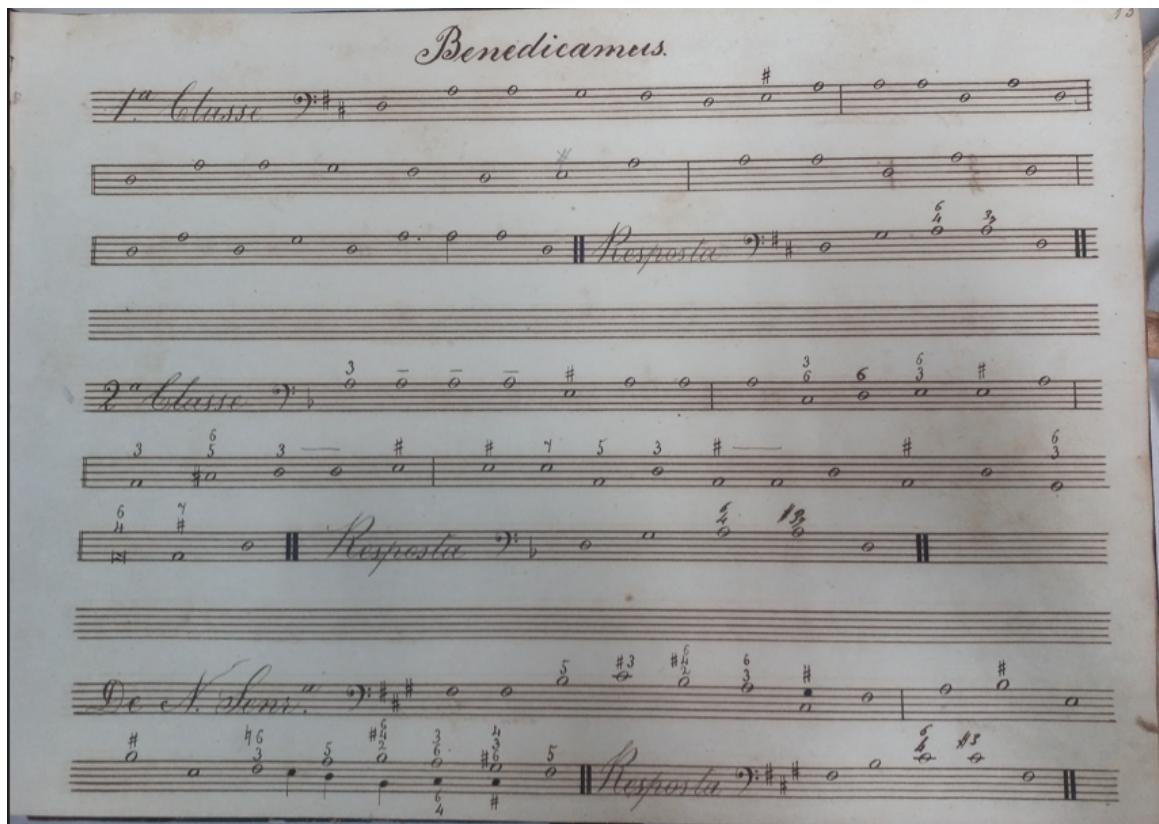


Fig. 6. *Benedicamus*. Livro de acompanhamento de órgão oferecido ao Coro de Nossa Senhora da Candelária. Fonte: Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Nossa Senhora da Candelária.

Além disso, localizei uma obra didática intitulada *Cantos religiosos para uso das casas de educação*, onde se observa uma melodia contendo um acompanhamento que se assemelha a um baixo realizado para ser tocado no “melódio expressivo”, provavelmente um *harmonium*. Esta publicação traz mais indícios da utilização do baixo contínuo na concepção harmônica de peças sacras a serem tocadas no órgão ou *harmonium*. No entanto, neste caso o baixo não estaria cifrado e sim realizado, talvez por envolver executantes que não soubessem ler as cifras.



Fig. 7. Oração Dominical. Fonte: COELHO MACHADO, 1854.

### Considerações parciais

Conhecer as atividades exercidas por Raphael Coelho Machado nos faz entender suas obras a partir de outra perspectiva. Sendo dono de uma loja de instrumentos e partitura, assim como professor particular, o músico precisava tirar proveito do mercado editorial, produzindo obras para uso de um público amador, que buscava o conhecimento musical para o próprio deleite, sem aspirações profissionais. Apesar de a composição ser geralmente buscada por pessoas que almejavam obter conhecimento musical aprofundado, Coelho Machado deixou evidente em seu prefácio que o *Tratado de Harmonia* se destinava a amadores. No entanto, como

professor de órgão, ele não se esquivou de demonstrar neste tratado os princípios que poderiam ser aproveitados por aqueles que desejassem seguir realizando o baixo contínuo nesse instrumento. Tanto que, ao final do trabalho, Coelho Machado dedicou um capítulo aos organistas, para além dos conteúdos apresentados anteriormente.

Conclui-se que, aliada à utilização do baixo contínuo como uma ferramenta no aprendizado da harmonia e da composição, pode-se dizer que o conhecimento de sua realização ainda era necessário na prática instrumental litúrgica, como se observa na obra sacra cifrada e nos comentários sobre o acompanhamento musical nas missas feitos pelo músico português. Como dito, a pesquisa está em andamento e novas perguntas podem ser feitas. Como se deu a formação musical de Raphael Coelho Machado em Angra do Heroísmo e em Lisboa? Como o baixo contínuo era realizado no acompanhamento do cantochão? A prática do baixo contínuo para o acompanhamento no Rio de Janeiro era restrita à atividade de Raphael Coelho Machado ou compartilhada com outros organistas? Qual a importância do cantochão na liturgia frente à música sacra de inspiração operística tão em voga neste período? Além das perguntas, o acesso ao método de órgão expressivo talvez trouxesse novas pistas a respeito da relação entre o órgão e o *harmonium* e o uso do baixo cifrado.

Nesta etapa da pesquisa, busquei na atuação profissional de Raphael Coelho Machado indícios que mostrassem sua forte ligação à prática da música sacra, ao exercício de organista e seu papel de professor desse instrumento. Esta atuação, se comparada ao que o músico registrou no seu dicionário e no tratado de harmonia, bem como nas partituras do livro de acompanhamento do coro da Candelária, pode trazer subsídios para mostrar que o baixo contínuo ainda estaria fortemente presente em sua execução instrumental, e não apenas sendo usado de forma teórica para o ensino da composição.

## Referências

A PATRIA (1856-1872)

A SEMANA (1856)

ALMANAK LAEMMERT (1848-1885)

Acervo da Irmandade de Santa Cruz dos Militares.

Acervo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Candelária.

Acervo do Museu Casa de Benjamin Constant. Documento de Raphael Coelho Machado se queixando ao diretor do Instituto de Cegos sobre os alunos da orquestra. 11 de novembro de 1885. Documento E1P5C6, número 491.

BRASIL, Rio de Janeiro, *Registros da Igreja Católica, 1616-1980*. Data base com imagens, *FamilySearch*. Raphael Coelho Machado (registro de casamento, 6 de outubro de 1862). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia de Nossa Senhora da Candelária. Imagem 268 de 304. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8G-KCSS>.

BRASIL, Rio de Janeiro, *Registros da Igreja Católica, 1616-1980*. Data base com imagens, *FamilySearch*. Raphael Coelho Machado (registro de óbito, 15 de agosto de 1887). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Arquidiocese do Rio de Janeiro. Paróquia do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé. Imagem 29 de 95. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6X8L-GD9S>.

BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

COELHO MACHADO, Raphael Coelho. *Cantos religiosos para uso das casas de educação*. In: MARTINS, João Vicente. *Cartilha de leitura repentina ou plágio do método Castilho*. Rio de Janeiro, Tpographia da Viuva Viana Junior, 1854.

COELHO MACHADO, Raphael Coelho. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: Typ. Do Commercio de Brito e Braga – Travessa do Ouvidor n. 14, 1855.

COELHO MACHADO, Raphael Coelho. *Breve tratado d'harmonia* contendo o contraponto ou regras da composição musical e o baixo cifrado ou acompanhamento d'órgão. 4<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Narciso e Arthur Napoleão, s.d.

COELHO MACHADO, Raphael Coelho. *Acompanhamento de órgão do coro da Candelária*. Arranjado e oferecido por Raphael Coelho Machado, s.d. (b).

COLLEÇÃO DE MODINHAS BRASILEIRAS (1872)

CORREIO MERCANTIL (1851-1862)

DIARIO DO RIO DE JANEIRO (1878)

FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo contínuo no Brasil 1751-1851*: Os tratados em português. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2011.

FOLHINHA (1862)

FOLHINHA BIOGRAPHICA (1862)

FOLHINHA CIVIL E ECCLESIASTICA (1861)

FOLHINHA DO VOADOR (1872)

GAZETINHA (1882)

GAZETA DA TARDE (1883)

GAZETA DE NOTICIAS (1875)

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.249-279.

GINZBURG, Carlo. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*: Morfologia e história. Trad. Federico Carotti. 4<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

JORNAL DO COMMERCIO (1851-1872)

LEVI, Giovanni. Sobre a microhistória. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, 7<sup>a</sup> reimpressão. p.133-162.

O CORREIO DA TARDE (1851 a 1862)

O PAIZ (1889)

REVISTA MUSICAL E DE BELLAS ARTES (1879-1880)

REVISTA POPULAR (1859)

SILVA, Innocencio Francisco da Silva. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862, v.VII, p. 45 a 47.

TRILHA NETO, Mário M. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro, 2011. 410f. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses*. Editor Lambertini. Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

1<sup>a</sup> LEI (1875)

---

<sup>1</sup> A opção pela organização por décadas se deveu à disposição dos resultados oferecida pela própria Hemeroteca. Não há aqui a intenção de interpretar os acontecimentos por décadas, uma vez que não há marcos temporais que justifiquem esta opção.

## A música na pintura de Mestre Ataíde: transcrição da partitura do *Vanitas* da igreja de São Francisco de Ouro Preto para duo com acompanhamento de teclado

Pedro Zanatta Miranda Horn

Pesquisador independente

[pedrozmhorn@gmail.com](mailto:pedrozmhorn@gmail.com)

**Resumo:** O presente artigo investiga a relação entre Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), expoente da pintura mineira nas primeiras décadas do século XIX, e a música, pelo estudo de uma de suas obras, no forro do nártex da Igreja de São Francisco de Ouro Preto, em que é representada partitura com fragmentos melódicos legíveis. A pesquisa visa, a partir da análise do material musical, propor peça para duo com *solo* e acompanhamento de teclado *obbligato*. Para obter resultado estilisticamente coerente, foram abordados repertórios associados ao universo musical no qual o Ataíde se inseriu, realizando estudo de aspectos relativos à escrita musical do período. A peça proposta foi apresentada ao final do texto. Intenciona-se, com isso, contribuir para os estudos da música no contexto mineiro do início do século XIX e de sua relação com a importante figura de Mestre Ataíde.

**Palavras-chave:** Música nos séculos XVIII-XIX. Iconografia musical. Ataíde. Pintura no século XIX.

**The music in the painting of Mestre Ataíde: transcription of the score of *Vanitas* from Ouro Preto's church of São Francisco for duo with *obbligato* keyboard accompaniment**

**Abstract:** This paper investigates the relation between Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), an exponent of Minas Gerais painting from the first decades of the 19th century, and music, through the study of one of his works, in the ceiling of the narthex of the Church of São Francisco in Ouro Preto, in which a score with legible melodic fragments is represented. The research aims, based on the analysis of musical material, to propose a piece for a duo with solo and obbligato keyboard accompaniment. To obtain a stylistically coherent result, repertoires associated with the musical universe in which Ataíde was inserted were approached, studying aspects related to the musical writing of the period. The proposed piece is presented at the end of the text. The research aims to contribute to the studies of music from the beginning of the 19th century in Minas Gerais and its relationship with the important figure of Mestre Ataíde.

**Keywords:** Music in the 18th-19th centuries. Musical iconography. Ataíde. Painting in the 19th century.

### 1. Introdução

O artigo trata da relação entre o pintor Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) e a música, a partir da análise de fragmentos musicais representados em uma de suas pinturas e proposição de transcrição e adaptação da peça para *solo* e teclado *obbligato*. A pintura em questão trata-se da representação do “*Vanitas Vanitatum*”, “Vaidade das Vaidades” (Eclesiastes 1, 2), presente no forro do nártex da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Ouro Preto.

Para tanto, o texto que se segue foi estruturado de modo a trazer breve panorama biográfico de Mestre Ataíde, com enfoque para a relação com a música, seguido de apresentação da pintura do *Vanitas* no contexto do templo em que se insere. Posteriormente, os fragmentos musicais representados na obra foram transcritos e analisados, permitindo proposição de

complementações e forma musical, de modo a estruturar a linha que ficou a cargo do *solo* executado por instrumento melódico. Em sequência, foi realizada análise harmônica e proposta de acompanhamento *obbligato* de teclado. Durante toda a pesquisa, foram abordados repertórios associados ao ambiente musical em que o artista se inseria, que orientaram as decisões artísticas adotadas. A investigação se insere no contexto de estudos realizados pelo autor a respeito da relação entre o Ataíde e a música (Horn, 2023 e Horn; Monteiro, 2023), complementados e ampliados com a presente pesquisa.

## 2. Dados biográficos de Mestre Ataíde

Manoel da Costa Ataíde foi um dos mais importantes nomes da pintura em perspectiva no início do século XIX em Minas Gerais. Nasceu em 1762 na cidade de Mariana, onde também faleceu em 1830. Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003, p. 279), importante historiadora e pesquisadora da arte mineira dos séculos XVIII e XIX, Mestre Ataíde foi uma figura exponencial no panorama da pintura de seu tempo, que influenciou não apenas seus discípulos, na região da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, mas gerou um impacto sentido em áreas mais distantes, como no norte da antiga capitania.

Dentre as obras realizadas pelo artista e sua oficina, as de maior vulto são as pinturas de forro nas naves e capelas-mores de templos religiosos, com destaque para quatro exemplares de atribuição segura nas igrejas de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Nossa Senhora do Rosário em Mariana e nas Matrizes de Santa Bárbara e Itaverava (Oliveira, 2003, p. 279). Após análises das pinturas, fica evidente a importância dada por Ataíde ao tema da música, pois das quatro obras citadas, apenas uma, no Rosário marianense, não apresenta iconografia musical de anjos cantores e instrumentistas, fato que se torna ainda mais notável quando se reconhece que tais atributos musicais não eram comuns na pintura mineira do período, como apontou Adalgisa Arantes Campos (2007, p. 219).

Sendo assim, é possível observar uma proximidade especial entre o Mestre Ataíde e a música pela própria arte que ele produzia. No entanto, as relações vão mais além, pois no inventário de bens do pintor, realizado em decorrência da morte em 1830, constam três instrumentos musicais, sendo eles “Um piano forte”, ou seja, fortepiano, “Huma Rabeca fina com caixa”, em referência a um violino, e “Huma d(a) violeta com caixa uzada”, indicando a uma viola (Campos et al, 2007, p. 214-215).

Não foram localizadas, na pesquisa, referências diretas da atuação de Ataíde como músico, ainda que amador, mas a proximidade com instrumentos e a prática musical de seu tempo, inclusive no ambiente doméstico, evidenciam uma familiaridade com a música que culminou na representação acurada de instrumentos e partituras em suas obras. Importante pontuar que Ataíde possuía formação erudita e conhecimentos que abrangiam diversas áreas, como apresentado em petição enviada em 1818 ao rei D. João VI para estabelecer em Mariana “huma Aula de Desenho Architeturra”, onde seriam ensinadas não apenas a representação, em desenho e pintura, dos “productos da natureza”, como animais e plantas, como a confecção de cartas topográficas e geográficas, além de arquitetura civil e militar (CAMPOS et al, 2007, p.198).

### 3. A Igreja de São Francisco de Ouro Preto e a partitura do *Vanitas*

As obras de construção da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Ouro Preto se iniciaram em 1766. Depois de finalizadas fases relativas à arquitetura e escultura, nas quais Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, teve atuação (Oliveira; Campos, 2010, p. 71-72), Ataíde, à frente de sua oficina, realizou trabalhos de douramento e pintura no templo entre 1801 e 1812, dentre os quais destacamos dois forros pintados com presença de iconografia musical, o da nave do templo, considerado “a obra-prima do gênero no mundo luso-brasileiro” por Oliveira (2003, p. 280), e o do nártex<sup>1</sup> (Fig. 1), este último que será tratado em maiores detalhes no presente estudo.



Fig. 1: Detalhe da cena central da pintura com temática do Vanitas no forro do nártex da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. Fotografia de Gustavo Bastos e Mateus Rosada, 2021.

A iconografia presente no forro da nave é referente à Virgem da Porciúncula, posicionada na “visão celestial” ao centro da composição. Nesse contexto, a música é elemento que serve como louvor a Deus e a Nossa Senhora, uma vez que Maria está ladeada por mais de uma dezena de anjos cantores e instrumentistas. A temática presente no nártex é diferente, posto que esse local funciona como mediador entre a vida mundana e sagrada (Campos et al, 2007, p. 234), na passagem entre o exterior e interior do espaço sacro. Em consonância a isso, o forro é dedicado ao tema do *Vanitas*<sup>2</sup>, ou seja, à representação de símbolos dos prazeres e efemeridade mundanos com papel de “pedagogia edificante” (Campos et al, 2007, p. 234), para ser evitadas pelo fiel sob a compreensão da necessidade de salvação da alma frente à transitoriedade da vida, definida pela expressão “*Memento Mori*”<sup>3</sup>. Ambas os dizeres latinos estão presentes na pintura, que se enquadra no gênero artístico de ‘naturezas-mortas’ e apresenta atributos alegóricos das “vaidades” e da passagem do tempo, como a ampulheta, jarro de flores, vela acesa e crânio. Nesse contexto, a música se encaixa como um desses prazeres terrenos, representada por bandolim, instrumento associado ao repertório secular da época, e um livro de partituras (Fig. 2) com fragmento melódico instrumental de caráter “dançante” segundo Monteiro (Monteiro, 2018, p. 140).

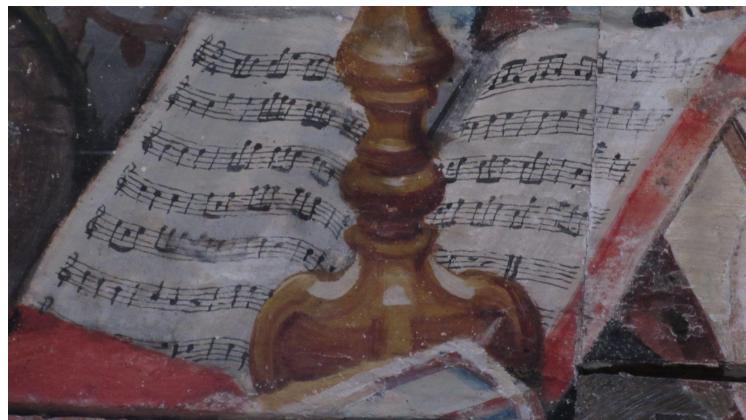


Fig. 2: Detalhe do livro de partituras presente na pintura da *Vanitas*. Fotografia de Gustavo Bastos, 2023.

Assim, a música se coloca como elemento iconográfico presente em representações distintas, porém que refletem a dualidade proposta por um mesmo discurso de fé: de um lado, o repertório secular como uma das “vaidades” do mundo terreno a ser evitadas e, por outro, a glorificação a Deus e aos santos, realizada pela música sacra, entoada por anjos na pintura, ao redor da Virgem Maria.

#### 4. Análise do conteúdo da partitura

Um ponto instigante no que concerne à riqueza das pinturas realizadas pelo Ataíde e sua oficina é referente à grande atenção empregada aos detalhes. No caso da pintura do “*Vanitas*”, um dos aspectos mais impressionantes consiste no reconhecimento de que a representação do livro aberto de partituras contém material musical real e legível, algo que passa despercebido da vista no nível do chão. Embora os fragmentos musicais tenham sido transcritos e estudados em pesquisas de Nogueira (2012, p. 10-12) e Monteiro (2018, figuras 4 e 5), com participação de outros pesquisadores, como Paulo Castagna, optamos por apresentar transcrição própria, já explorada em artigo anterior sobre o tema (Horn, 2023, p. 107), ampliando e detalhando aspectos não mencionados em investigações anteriores.

A transcrição, apresentada na Fig. 3 foi organizada de modo a evidenciar os trechos tampados, na pintura, por elementos compositivos que se colocam à frente do livro representado. Eles foram evidenciados por parênteses numerados de 1 a 3. O primeiro se refere a uma seção curta, de provavelmente um compasso segundo o espaçamento observado, tampado pela base do castiçal; a segunda, de número indefinido de compassos, abrange a última pauta da página da esquerda; enquanto que trecho de número 3, de leitura também obstruída pela base do castiçal, se refere provavelmente a trecho do penúltimo compasso da peça.

Página esquerda

I

II

Página direita

III

12 2

19

Legenda:

( ) Trechos tampados, numerados de 1 a 3.

◻ Trechos propostos a nível de aproximação devido à leitura dificultada pela condição da pintura, numerados de I a III.

Fig. 3: Transcrição da partitura do *Vanitas* proposta pela pesquisa. Produzido pelo autor, 2024.

Os compassos agrupados com chaves e numerados em algarismos romanos na Fig. 3 evidenciam trechos propostos a nível de aproximação na transcrição, uma vez que apresentam leitura comprometida pela condição de conservação do forro. Eles correspondem a passagens relativamente curtas se considerada a antiguidade da obra, de mais de duzentos anos, e o nível de detalhamento apresentado. O conjunto composto pelas duas páginas de fragmentos melódicos pode ser considerado como trechos inicial e final de uma única peça musical pela presença de fórmula de compasso no início da primeira pauta da página esquerda, indicando seu começo, e barra dupla na página direita, indicado o fim, além de coerência na escrita. Até o presente momento não foi reconhecida obra com características similares que poderia ter servido de base ao Ataíde, considerando as investigações realizadas sobre o tema conduzidas pelos pesquisadores anteriormente citados.

### **5. A partitura do *Vanitas* como duo com teclado *obbligato***

A fim de tornar os fragmentos da partitura do *Vanitas* uma peça instrumental com características do repertório circulante no contexto musical luso-brasileiro da época do Ataíde, é necessário, antes de tudo, a escolha da instrumentação. Uma vez que a própria pintura apresenta um livro de partitura com parte melódica de instrumento agudo, a abordagem proposta na pesquisa foi a de tratar essa parte como independente e adicionar a ela uma linha de acompanhamento. A extensão exigida pela linha não é grande, de um intervalo de nona de Sol a Lá, e sua interpretação pode ficar a cargo de instrumentos como o violino, o traverso ou mesmo o bandolim, representado ao lado da partitura na pintura do *Vanitas*.

A presença de repertório passível de execução pelos instrumentos melódicos citados é observada em obras circulantes em Portugal nos setecentos, como nas “Variações de Marlborough para Mandolino ou Flauta, com acompanhamento de Violino e Basso” ou no “Duetto a dous mandolinos ou violinos tirado das obras de Pleyel” (Silva, 2008, p. 282, 323), cujas partituras eram oferecidas pela Casa de Pedro Anselmo Marchal, Lisboa, em 1794. Vale ressaltar que o bandolim parece ter sido especialmente popular em Portugal, a julgar pelo repertório em circulação, como as sonatas de João da Mata Freitas para um e dois bandolins impressas em Lisboa em 1793 (Silva, 2008, p. 281), o manuscrito dos “Nº50 Tratimenti Pour 2 Mandolinos”, contendo cinquenta peças curtas, e a “Sonnatta per Mandolino Sollo, e Basso” de Aleixo Botelho de Ferreira, datada de cerca de 1780 a 1800, ambas na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP, s/d.).

A instrumentação proposta para a linha de acompanhamento foi a de teclado *obbligato*. Duetos com cravo obrigado estão presentes no repertório português entre fins do século XVIII e início do XIX, dos quais três obras sobreviveram até a atualidade, em manuscritos, de autoria de José Palomino (ca. 1753-1810), Frei António de São Joaquim Almeida (1805-1830), em material incompleto, somente com parte do cravo, e a “Sonata Prima” de Francisco Xavier Baptista (1741-1797) (Páscoa et al, 2020, p. 76). Vale ressaltar, no entanto, uma diferença entre a peça proposta e os repertórios de teclado *obbligato* citados: nas obras históricas, o tecladista executa a parte principal, e o violino tem papel de acompanhador, enquanto que, na pesquisa apresentada, deixou-se a linha melódica à cargo do solista, em respeito e coerência à representação presente na pintura, de modo que os papéis se invertem e o teclado ocupa posição de acompanhante. Entretanto, a escrita das peças citadas apresenta características que serão úteis à investigação proposta, como será demonstrado adiante.

No que diz respeito ao bandolim, presente na iconografia, é interessante notar também a presença de sonatas para esse instrumento com acompanhamento de forteípiano, como as obras presentes na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP, s/d.) copiadas por António Felizardo Porto (1793-1863). É possível que repertórios instrumentais de características similares aos citados faziam parte da prática de música no ciclo doméstico de Mestre Ataíde devido à já citada presença de instrumentos de posse do pintor (forteípiano, violino e viola), elencados em seu inventário de bens.

Uma vez escolhida a instrumentação, a fim de obter um resultado estilisticamente próximo de peça musical contemporânea ao Ataíde, foi necessária a definição de forma musical que promova unidade e coesão aos fragmentos transcritos, seguida de preenchimentos de compassos tampados pontualmente na composição da pintura e de adições mais livres e de acordo com características do repertório circulante à época do pintor. Após a estruturação da parte melódica, foi proposta linha de baixo, a ser realizada pela mão esquerda do tecladista segundo a prática da época de Ataíde e a harmonia sugerida pela melodia. Com ambas as partes desenvolvidas, seguiu-se com a proposta de acompanhamento *obbligato* para mão direita.

A forma binária foi escolhida para organizar os fragmentos melódicos, dado que os mesmos se ordenam em dois grupos referentes a cada uma das duas páginas do livro aberto, que passam, desse modo, a corresponder às seções A e B, respectivamente, com número de compassos próximos entre si (13 compassos legíveis na página da esquerda e 10 na da direita), o que auxilia

no equilíbrio entre as seções. Além de ser opção que se adequa bem ao material musical, a adoção da forma binária se sustenta pela relação com o repertório instrumental circulante à época de Ataíde, e nesse contexto podemos citar obras como a “Marcha” para trompas, flautas e baixo, cujo manuscrito está presente no Museu da Inconfidência, de autoria atribuída por musicólogos, como Monteiro (2018, imagem 115), a Francisco Gomes da Rocha (1746-1808), contemporâneo do pintor. A forma binária também marca presença em repertório instrumental de compositores europeus cuja circulação em Minas Gerais pode ser atestada por manuscritos que chegaram à atualidade e estão atualmente em acervos do Museu da Inconfidência (Museu, s/d.) e do Museu da Música de Mariana (Museu, 2007), como Franz Joseph Haydn (1732-1809), Luigi Boccherini (1743-1805) e Ignaz Josef Pleyel (1757-1831).

É possível, a partir da transcrição na Fig. 3, proceder com análise do material melódico. Assim, foram identificados conjuntos de frases formadas por grupos de dois a cinco compassos, como é demonstrado na Fig. 4. Não há repetição aparente de motivos, exceto o desenho em tercinas observado no compasso 1 da transcrição, que reaparece, ainda que modificado, nos compassos 16, 21 e 23, ao final do fragmento, o que colabora para criação se sentido de unidade na peça.

Legenda:

█ Frases identificadas na partitura.

Fig. 4: Frases melódicas identificadas na partitura. Produzido pelo autor, 2024.

A irregularidade no tamanho das frases é elemento conflitante com o caráter de dança do material observado por Monteiro (2018, p. 140), posto que a escrita para esse tipo de repertório, à época, prezava por regularidade métrica. Nesse sentido, é interessante realizar comparação com dança de extrema difusão entre o século XVIII e início do XIX em Portugal: o minueto (SILVA,

2008, p 266). Sua grande popularidade pode justificar a inclusão de descrição da “Prática para fazer *minuete*”, ou seja, indicações para sua composição, no “Compendio Musico ou Arte Abreviada” de Manuel de Moraes Pedroso, publicado em 1751 no Porto. Essa obra circulou em Minas Gerais à época do Ataíde, como comprovado pela existência de cópia parcial realizada por José Torres Franco em 1790 em Mariana, em manuscrito denominado “Arte de Acompanhar” (Fagerlande, 2011, p. 43).

No texto, descreve-se o minuete como dança de “Tempo Ternario”, com número de compassos pares em ambas as seções, A e B, da forma binária, e ainda esclarece que “nunca a *Segunda* parte terá menos compassos, que a *Primeira*, e pode ter os mesmos, ou mais (...) e não terá menos de oito compassos, assim na *Primeira*, como *Segunda parte*” (Moraes Pedroso, 1751, p. 45). Essa descrição clara aponta para a regularidade de frases que caracteriza o minueto à época, que não está presente na peça do *Vanitas*, apesar de afinidades no que tange ao caráter, compasso ternário e a forma binária proposta. Entretanto, fora do campo mais estrito da música de dança, irregularidades de frases foram observadas no repertório luso-brasileiro contemporâneo ao Ataíde, e inclusive é característica marcante nas obras para tecla solo de José Maurício Nunes Garcia, como aponta Fagerlande (1996, p. 41-44).

Em resumo, o material musical presente na partitura do *Vanitas* consiste em 21 compassos de leitura completa e 2 de leitura incompleta (referentes aos parênteses 2 e 3 na Fig. 3). Para realizar o exercício, proposto pela pesquisa, de transformá-lo em repertório tocável, é preciso proceder com as necessárias complementações, coerentes com o estilo em que se enquadra o próprio material existente. O compasso faltante representado pelo parêntesis 1 na Fig. 3 está no contexto de afirmação da tonalidade principal da obra, em Dó maior, e, portanto, pode ser complementado com a simples repetição da nota da tônica, à maneira do que ocorre no compasso 7 do fragmento. O resultado pode ser observado no compasso 2 da Fig. 6, ao final do artigo.

Já o parêntesis 2 da Fig. 3, que marca o final da página da esquerda, corresponde também ao fim da parte A na estrutura binária adotada. Assim, para encaminhar o fechamento da seção na tonalidade da dominante<sup>4</sup> (como era usado no repertório da época) e garantir a unidade com o material precedente, o preenchimento ocorreu com a continuação do desenho melódico à imitação dos compassos 12 e 13, resultando no exposto nos compassos 14 e 15 da Fig. 6.

Por sua vez, o terceiro parêntesis da Fig. 3 se refere ao penúltimo compasso da peça, no contexto da cadência final, sugerindo inclusive uma hemíola. Assim, a complementação ocorre

com a continuação das notas da escala, à maneira do repertório da época, inclusive composto em Minas Gerais. Como exemplo, é possível citar a comparação entre desenho melódico proposto e o presente nos compassos 4 e 5 do “Magnificat” em Ré maior de Manoel Dias de Oliveira (ca. 1735-1813), evidenciada na Fig. 5. O material complementado está presente no compasso 28 da Fig. 6.

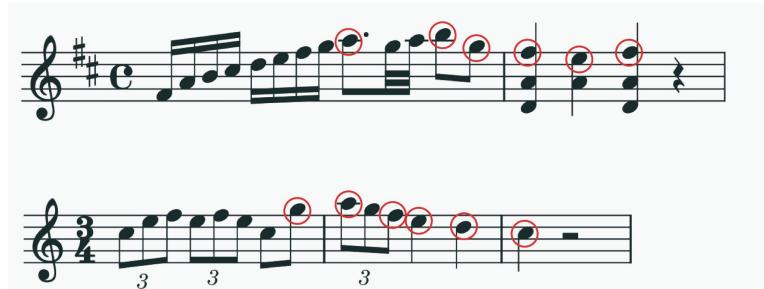


Fig. 5: Comparação entre os compassos 4-5 do “Magnificat” em Ré Maior de Manoel Dias de Oliveira (acima) com os compassos 27-29 (Figuras 5 e 6 do artigo) da linha de *solo* da peça do *Vanitas* (abaixo), evidenciando similaridades melódicas. Produzido pelo autor a partir de Oliveira, s/d, p. 1-2.

Associado ao processo de preenchimento de compassos faltantes, foram realizadas adições de elementos melódicos para garantir maior coerência estrutural. A adição presente nos compassos 16 e 17 da Fig. 6 constitui-se, em termos melódicos, como recapitulação de frase da abertura da peça (compassos 1 e 2), contribuindo, portanto, para criar sentido de unidade à obra, característica presente na música do período. Sob perspectiva harmônica, realiza retorno para a tonalidade principal, necessário uma vez que a parte A foi finalizada na dominante.

Nos compassos seguintes, 18 e 19, outra adição foi realizada, dessa vez pela repetição dos compassos 20 e 21 da Fig. 6, que correspondem ao início da página da direita na pintura (Fig. 3). Tal modificação colabora para maior exploração melódica do material musical apresentado. Por fim, foi proposta reafirmação do acorde da tônica no compasso 29, alongando a porção final da peça, o que contribui para regularizar, em número par, os compassos da frase final, que anteriormente contava com 5 compassos (Fig. 4), e passa a ter 6. A formulação melódica apresentada, intercalando as notas do primeiro e terceiro graus da escala, pode ser observada ao final de peças do período, como na Fantasia 6<sup>a</sup> e nas Lições 10 (1<sup>a</sup> parte) e 1 (2<sup>a</sup> parte) do “Methodo” de Nunes Garcia, além de estar presente no Rondó da “Sonata Nº2”, de compositor anônimo, repertórios que serão mais explorados adiante.

Ao todo, as adições apresentadas promoveram também a simetria entre as seções A e B, ambas com 15 compassos. Esse equilíbrio se constitui como característica importante para peças

em forma binária, como apresentado na referência já citada de Moraes Pedroso (1751, p. 45), e evidenciado na “Marcha” do Museu da Inconfidência<sup>5</sup>.

Uma vez estruturada a linha melódica, procede-se com a análise harmônica e proposta de acompanhamento, apresentada também na Fig. 6, sob a forma de baixo cifrado. A partir das notas fundamentais dessa linha simplificada, e considerando as harmonias representadas, foram aplicadas fórmulas de acompanhamento características do repertório para tecla contemporâneo ao Ataíde.

Para tanto, foram analisadas obras de dois importantes compositores atuantes no Brasil à época do pintor: José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Marcos Portugal (1762-1830)<sup>6</sup>. É importante ressaltar que, embora ambos tenham trajetórias profissionais atreladas ao Rio de Janeiro, suas composições circularam em Minas Gerais, como é demonstrado pela presença em arquivos mineiros como no Museu da Inconfidência (Museu, s/d) e no Museu da Música de Mariana (MUSEU, 2007). Outra obra importante nesse contexto, de autor anônimo, é a “Sonata Nº 2”, também chamada de “Sonata Sabará” por ter sido encontrada no acervo da Sociedade Musical Santa Cecília da cidade. O manuscrito se destaca por ser o único remanescente de repertório para tecla solo encontrado em arquivos mineiros que remonta ao século XVIII ou início do XIX (Brandão; Magalhães, 2013, p. 283).

Após a análise dos dez “Motivos” de Marcos Portugal, considerados as peças mais antigas de autor identificado para teclado solo compostas no Brasil, entre 1811 e 1816, segundo Trilha (2019, p. 2), das peças contidas no “Compendio de Musica & Methodo de Pianoforte” (1821), de Nunes Garcia, e da referida “Sonata Nº 2”, é possível observar ampla utilização de figuras de acompanhamento características do classicismo europeu segundo Ratner (1980, p. 135): os baixos de Alberti e o *murky*. O primeiro diz respeito ao acompanhamento em acordes quebrados que raramente excedem a oitava, enquanto que o segundo consiste em oitavas quebradas tocadas em rápida sucessão. A presença de ambos já foi localizada e analisada nos repertórios de Nunes Garcia (Trilha et al, 2023, p. 44, 46), Marcos Portugal (Trilha et al, 2023, p. 125, 130, 132), bem como na “Sonata Nº 2” (Borém; Castelo; Freccia, 2020, p. 6,8).

No acompanhamento proposto para a mão esquerda do tecladista, o baixo de Alberti foi utilizado nos compassos 3 e de 18 a 21, como é observado na Fig. 7, presente ao final do artigo, que apresenta a peça do *Vanitas* em sua versão final, com melodia e acompanhamento já estruturados. Quanto ao baixo *murky*, seu uso ocorre nos compassos 12, 13 e 14. Tais figuras de

acompanhamento, no entanto, não foram as únicas presentes na peça. No início tanto da seção A, compassos 1-2, quanto B, compassos 16-17, foram utilizadas oitavas paralelas, artifício observado, por exemplo, no primeiro movimento da “Sonata Nº 2”, e nos motivos em Dó maior, P–Ln FCR 168.43 (Trilha et al, 2023, p. 130, 224) e Si bemol maior, P–Ln FCR 168.48 (Trilha et al, 2023, p. 133, 235).

Outra técnica usada na proposta de acompanhamento foi a da imitação, no baixo, de material exposto anteriormente na linha superior, o que ocorre especificamente nos compassos 4 e 5 (Fig. 7). Essa imitação foi sugerida pela própria linha melódica, que apresenta grande contraste entre a escrita do compasso 4, em semicolcheias, e o compasso posterior, em semínimas. Dentre as obras instrumentais que utilizam procedimentos de imitação similares, podemos citar as Lições 5 e 6 da 1<sup>a</sup> parte do “*Methodo*” de Nunes Garcia.

Por fim, nas seções em que não foram usados os modelos de acompanhamento anteriormente apresentados, foram propostas linhas de baixo a partir da harmonia de cada tempo do compasso em mínimas, semínimas ou colcheias, cuja escrita se aproxima à do baixo contínuo, muito presente no repertório mineiro da época<sup>7</sup>. O acompanhamento proposto para os compassos 22 a 24 (Fig. 7) merece atenção especial, pois nele a linha de baixo, em colcheias, tem suas notas principais (primeira de cada tempo) em movimento contrário em relação à linha do *solo*, em semínimas. Tal desenho foi inspirado em relação similar entre linha melódica e baixo presente na Lição 8 da 1<sup>a</sup> parte do “*Methodo*” de Nunes Garcia, compasso 9, repetindo nos compassos 56 e 114.

Uma vez explicado o processo de construção da linha de baixo para o acompanhamento da melodia do *Vanitas* a partir de repertório instrumental próximo ao contexto do Ataíde, é importante abordar a proposta do presente trabalho para a mão direita da parte de teclado *obbligato*. Para tanto, é necessário compreender as características estilísticas da escrita de linhas de acompanhamento intermediárias no repertório instrumental do período. Nesse sentido, Newman (1963, p. 104), ao tratar das sonatas com teclado *obbligato* do classicismo, descreve alguns dos procedimentos mais comuns, como oitavas ou uníssonos, terças e sextas paralelas acima ou abaixo da linha principal (criando, por vezes, suspensões e resoluções), preenchimento da harmonia com notas sustentadas ou curtas e pequenos trechos imitativos, sem quebra de continuidade com a linha principal. No contexto de repertório português, um exemplo de obra com tais características é a já

citada *Sonata Prima* para cravo e violino, de Francisco Xavier Baptista (1741–1797), como analisado de Nejmeddine (2020, p. 10-11).

No caso da peça do *Vanitas* (Fig. 7), a linha de acompanhamento da mão direita inicia tanto a parte A (compassos 1-2) quanto a B (compassos 16-17) seguindo a mesma estratégia de acompanhamento adotado pelo baixo, com oitavas paralelas ou uníssono. As terças paralelas, por sua vez, estão presentes na primeira seção, compassos 6 a 10, e na segunda, compassos 22 a 24 e 27 a 30. Escrita imitativa foi utilizada nos compassos 18 ao 1º tempo de 22, favorecida pela própria condução da linha melódica, que apresenta material contrastante pelo entremeio entre compassos mais movimentados e em graus conjuntos, com colcheias em tercinas (18 e 20 na parte do *solo*), e outros menos ativos e com saltos de oitava, com semínimas e colcheias (19 e 21 na linha solista). Nos compassos 3 a 6 (1º tempo), e 25 a 27 (1º tempo), a escrita adotada para a mão direita do tecladista se baseia em preenchimento com acordes, geralmente com duas ou três notas simultâneas, similar à realização de baixo contínuo, o que move, juntamente à esquerda, textura a três ou quatro partes. Uma situação interessante ocorre a partir do 2º tempo do compasso 12 ao compasso 15, pois a linha da mão direita do teclado coloca-se mais aguda do que a parte do *solo*, baseada no movimento em terças ou sextas paralelas. Desse modo, completa-se a análise sobre a peça proposta a partir da pintura do Ataíde.

## 6. Conclusão

Manoel da Costa Ataíde foi um dos maiores nomes da pintura no contexto mineiro do início do século XIX. Figura erudita e de formação ampla, o mestre foi responsável por realizar diversas representações musicais em seus forros com grande acurácia. A presente pesquisa apresentou análise e proposta de adaptação e transcrição de material melódico presente na obra do nártex da Igreja de São Francisco de Ouro Preto para duo com *solo* e teclado *obbligato*, amparada pela análise de repertórios contemporâneos e próximos à realidade em que Ataíde se inseriu. A peça observada na Fig. 7, portanto, não se confunde com obra histórica, mas sim uma proposta de exploração artística do conteúdo da partitura do *Vanitas*, na qual se buscou proximidade estilística com o ambiente musical do contexto de sua produção.

## Peça do *Vanitas*

Análise harmônica com proposta de baixo contínuo

Anônimo / Pesquisa e transcrição: Pedro Zanatta

Solo

Baixo contínuo

6

6

$\frac{6}{5}$        $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$        $\frac{7}{4} \frac{8}{2}$        $\frac{8}{5} \frac{3}{2}$

12

$\frac{6}{4} \frac{7}{4} \frac{6}{4}$        $\frac{6}{4} \frac{5}{4}$        $\frac{7}{4} \frac{2}{2}$        $\frac{7}{4} \frac{8}{3}$

19

6      6      6      6      6

25

$\frac{6}{5}$        $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$

Fig. 6: peça com material melódico estruturado em forma binária presente na linha do *solo* e baixo contínuo proposto a partir da harmonia, com acordes cifrados. Produzido pelo autor, 2024.

## Peça do *Vanitas*

Proposta a partir de pintura de Manoel da Costa Ataíde (1762-1830)

Anônimo / Pesquisa e transcrição: Pedro Zanatta

Solo

Teclado

Fig. 7: peça do *Vanitas* com transcrição e adaptação para solo e teclado *obbligato*. Produzido pelo autor, 2024.

**Referências:**

- ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. 3a. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos Culturais, 1996.
- BNP. Biblioteca Nacional de Portugal. *Catálogo da BNP*. S/d. Disponível em: <https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=1>. Acesso em 28 nov. 2024.
- BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; MAGALHÃES, Antônio Carlos. *Sonata N°2 - "Sabará" - Anônimo*. Revista Barroco nº 20. 2013.
- BORÉM, Fausto. CASTELO, David; FRECCIA, Gustavo Weiss. Adaptando a Sonata Sabará do teclado para o duo de traverso barroco e viola da gamba baixo. In: XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020, Manaus - AM. Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2020. v. 30. p. 1-13.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes, et al. *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo contínuo no Brasil: 1751-1851*; os tratados em português. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- FAGERLANDE, Marcelo. *O Método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- HORN, Pedro Zanatta Miranda. Ataíde e a Música: composição a partir da partitura do Vanitas da Igreja de São Francisco de Ouro Preto. *Revista Barroco Digital*, Belo Horizonte, nº 3, p. 102-119, 2023. Disponível em: [https://www.revistabarroco.com.br/pdfviewer/pedro-zanatta/?auto\\_viewer=true#page=&zoom=auto&pagemode=none](https://www.revistabarroco.com.br/pdfviewer/pedro-zanatta/?auto_viewer=true#page=&zoom=auto&pagemode=none). Acesso em 28 nov. 2024.
- HORN, Pedro Zanatta Miranda; MONTEIRO, Cenise. Iconografia musical: os anjos músicos nos céus do Mestre Athaíde. 2023. Trabalho apresentado ao *Colóquio Internacional de História da Arte: A Grande Decoração Barroca - Uma experiência ilusionista entre a Europa e a América colonial*, realizado pela FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2023.
- NEJMEDDINE, Mafalda. Accompanied Keyboard Music in Portugal: The case of Francisco Xavier Baptista's Sonata Prima. *Early Music Performer*, Journal of the National Early Music Association, N.47, 3-13, 2020.
- MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais*. Manuscrito do livro publicado pela Editora Castro Lobo, 2018, gentilmente cedido pelo autor.
- NOGUEIRA, Silvia. *Música e Imagem: o discurso musical na pintura de Manoel da Costa Athaíde*. Monografia (especialização em Cultura e Arte Barroca) - Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.
- MORAES PEDROSO. Manoel de. *Compendio Musico, ou Arte Abreviada, em que se contém as regras mais necessárias da Cantoria, Acompanhamento e Contraponto*. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. *MIMUS*: Base de Dados de Musicologia do Museu da Inconfidência. S/d. Disponível em: [http://musicologia.museus.gov.br/busca\\_novo.php](http://musicologia.museus.gov.br/busca_novo.php). Acesso em 28 nov. 2024.
- MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA. *Inventário da Coleção Dom Oscar de Oliveira do Museu da Música de Mariana*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação da catalogação André Henrique Guerra Cotta; pesquisa Maria Teresa Gonçalves Pereira, Maria José Ferro de Sousa, Vladimir Agostini de Cerqueira, Francisco de Assis Gonzaga da Silva (Chiquinho de Assis). Mariana: Museu da Música, 2007.

NEWMAN, William S. *The sonata in the classic era*. Durham: University of North Carolina Press, 1963.

OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Magnificat*. Coro e orquestra. S/d. Edição de Rafael Sales Arantes. 1 partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Magnificat\\_in\\_D\\_major\\_\(Oliveira%2C\\_Manoel\\_Dias\\_de\)](https://imslp.org/wiki/Magnificat_in_D_major_(Oliveira%2C_Manoel_Dias_de)). Acesso em 28 nov. 2024.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana* - Vol. 2. Coleção Roteiros do Patrimônio, vol. 10. Brasília, DF: IPHAN, 2010.

PÁSCOA, Márcio; TRILHA, M. M. (Org.); Lima, G. (Org.); MEDINA, G.J. (Org.); SOUTO, L. H. A. (Org.); SBAFFI, E. (Org.). *José Palomino e João Cordeiro da Silva*: obra completa para tecla. Manaus: Editora UEA, 2020.

RATNER, Leonard. G. *Classic Music: expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

SILVA, Vanda de Sá Martins da. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. 412 f. Tese de Doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, Évora, 2008.

TRILHA, Mário Marques. 2019. A música para tecla do Padre José Maurício (1667-1830). *Per Musi*, UFMG, Belo Horizonte, no. 39, Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5306/12073>. Acesso em: 28 nov. 2024.

TRILHA, Mário (Org); PÁSCOA, Márcio (Org.); MONTEIRO, Guilherme (Org.). *Música para tecla solo de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal*. Manaus: Editora UEA, 2023.

---

<sup>1</sup> Cômodo de entrada da igreja, que precede a nave, geralmente separado dela por colunas gradil ou parede (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1996, p.65).

<sup>2</sup> “Vanitas Vanitatum” é uma expressão retirada do livro do Eclesiastes (1, 2), traduzida por “Vaidade das Vaidades”.

<sup>3</sup> “Memento Mori”, máxima em latim que, em tradução livre, significa “lembra-te de que morrerás”.

<sup>4</sup> A título de exemplo, podemos citar a “Marcha” presente no acervo do Museu da Inconfidência, cuja parte A é finalizada, após modulação, na dominante (no caso, Ré maior) da tonalidade principal (Sol maior).

<sup>5</sup> A peça em questão apresenta seções A e B simétricas, com oito compassos cada.

<sup>6</sup> É interessante salientar que ambos os compositores são exatos contemporâneos de Ataíde, e morreram no mesmo ano do pintor, 1830. No caso de Marcos Portugal, a coincidência é ainda maior, posto que também nasceu no mesmo ano do artista marianense.

<sup>7</sup> A presença do baixo contínuo em Minas Gerais à época do Ataíde é evidenciada não apenas pelo abundante repertório que apresenta tal escrita, mas também pela circulação de material teórico a esse respeito, como no citado “Arte de Acompanhar”, cópia parcial de Moraes Pedroso (1751), que trata do tema.



ISBN: 978-65-01-48087-9



A standard 1D barcode representing the ISBN 978-65-01-48087-9. The barcode is composed of vertical black lines of varying widths on a white background.

Q1

9 786501 480879