

MÚSICA PARA TECLAS DO PERÍODO BARROCO: REALIZAÇÃO INTERPRETATIVA DA ALLEMANDE DE JEAN-PHILLIPPE RAMEAU.

Sabrina Laurelee Schulz*

RESUMO: A música para teclas do período Barroco caracteriza-se pela necessidade de que o instrumentista contribuía com alta carga de ornamentação e improvisação, aspectos geralmente desconsiderados pelos músicos atuais. Esta pesquisa pretende investigar os padrões de improvisação e de ornamentação barrocas segundo a abordagem autenticista de Harnoncourt (1985 e 1988) e Dart (2002). Tais autores postulam que importantes fenômenos estruturais da música da Idade Média, da Renascença e do Barroco ficam prejudicados quando não são incluídas na interpretação os procedimentos improvisativos e ornamentações necessárias. Desse modo escolhemos a Allemande do livro *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1731) de Rameau, para uma possível realização dos aspectos improvisativos, utilizando como base o livro *Pequeno guia para a ornamentação da música do Barroco* (1979) de Linde.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco; interpretação autenticista; Jean-Phillippe Rameau; piano.

ABSTRACT: The Baroque keyboard music is characterized by the necessity that the player contributes with a high level of ornamentation and improvisation, aspects usually disconsidered by the nowadays musicians. This research aims to investigate the baroque improvisation and ornamentation patterns supported by the Harnoncourt (1985 e 1988) and Dart's (2002) authentic performance ideals. These writers postulated that important structural phenomena are prejudicated when those improvisation and ornamentation patterns are not included in the nowadays musical performance of early music. Therefore, we choose a Allemande from Rameau's *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1731) to found possible realization of ornaments and improvisation, supported by Linde's (1979) *Pequeno guia para a ornamentação da música do Barroco*.

KEYWORDS: Baroque; authentic performance; Jean-Phillippe Rameau; piano.

INTRODUÇÃO

A música do período Barroco e a denominada atualmente de Música Antiga (Idade Média, nas suas várias estéticas, e Renascença) apresentam uma grande carga de improvisação e ornamentação realizadas no momento da execução. Segundo Candé (2001), essa característica justifica-se pela função do músico daquela época que era na grande maioria dos casos, compositor e interprete. Tal visão unificada da atividade musical propiciava ao compositor a possibilidade de recriar a sua obra a cada execução, ornamentando as linhas melódicas, realizando modificações rítmicas, utilizando diferentes instrumentações, entre outros processos. “Os bons músicos dominavam as regras da composição e improvisação, o que naturalmente fazia com que a forma final de uma obra se definisse sempre durante a sua execução” (HARNONCOURT, 1993, p.13).

Esse tipo de postura contribuiu para o desenvolvimento de inúmeros escritos teóricos que normatizavam as formas de improvisação e ornamentação do repertório, variando de acordo com o instrumental utilizado, a região geográfica e a função social a qual a música pertencia, sendo ela para o culto religioso, para o evento social palaciano, para a manifestação de rua ou taverna, ou para o sarau doméstico (DART, 2002).

* Especialista em Arte-Educação pela Univalle/PR e graduada em bacharelado em piano pela Unesp. Endereço eletrônico: sa.laureli@gmail.com

Com as inúmeras transformações sociais ocorridas ao longo da história, o compositor deixa de ser um funcionário da corte (ou da igreja), onde era subordinado ao julgo e gosto de seus superiores e compunha para ocasiões específicas, passando assim a compor de forma independente. Essa transformação tem seu ápice no século XIX com o surgimento dos conceitos de obra de arte e artista, e com o desenvolvimento da Estética de Baugarten (ROSEN, 2000). Nos séculos anteriores, o compositor criava para uma ocasião pré-determinada e após a apresentação da obra, ela era geralmente arquivada, muitas vezes destruída, e raramente executada uma segunda vez. No século XIX, com o advento das estradas de ferro, o artista visa a possibilidade de apresentar suas obras para platéias mais distantes, o que aumenta o tempo de vida útil de uma obra de arte. Além disso, torna-se mais comum a execução de obras por outros instrumentistas que não o próprio compositor. Decorre desses fatos uma profunda transformação na escrita musical, já que o compositor necessita indicar de forma clara e precisa todos os elementos para a performance, eliminando qualquer possibilidade de improvisação e ornamentação.

Ainda no século XIX surge, de forma embrionária, a musicologia histórica através do resgate de obras e das execuções dos compositores dos séculos anteriores, através da *Biografia universal dos músicos* de Fétis, datada de 1844.

Compositores como Mendelssohn, principal entusiasta da música de Bach, passa a realizar concertos das obras do compositor Barroco, executando-as, ingenuamente, com características interpretativas do século XIX. Tais interpretações apresentavam, excessos nas variações dinâmicas; formações instrumentais excessivamente maiores do que o necessário, o que prejudicavam o entendimento da polifonia típica de Bach; excesso de vibrato instrumental e vocal, prejudicando o entendimento das linhas melódicas simultâneas; entre outros maneirismos excessivos (HARNONCOURT, 1993).

No início do século XX, em oposição a esse tipo de postura interpretativa, desenvolve-se uma linha de pesquisa visando uma interpretação autenticista apoiada em partituras manuscritas. Numa tentativa de eliminar os excessos sentimentistas românticos da interpretação desse repertório, os primeiros músicos dessa linha autenticista, passam a executar somente o que se encontrava grafado nos manuscritos originais. Para a segunda vertente autenticista, na década de 1950, essa primeira vertente também foi tão ingênua quanto os músicos do século XIX, pois desconsiderou todos os aspectos improvisativos essenciais desse tipo de repertório, já que estavam centrados somente na análise das partituras. A segunda vertente autenticista, passa a investigar nos escritos teóricos, filosóficos e demais documentos de época, as formas e codificações típicas para reconstituir a sonoridade mais fidedigna possível desse repertório. Desenvolve-se a partir desses estudos, uma área de interpretação musical de época, a construção e resgate de instrumentos musicais de época, escolas de música especializadas nesse repertório e uma musicologia específica para tal atividade (DART, 2002).

Dessa forma, nosso trabalho encontra-se dentro dessa segunda vertente autenticista, visando buscar as formas mais adequadas de interpretação do repertório para teclas do período Barroco, levando em consideração aspectos improvisativos, articulatórios e ornamentais de época. Como exemplificação didática de uma possível interpretação mais próxima daquela realizada em sua época, escolhemos a *Allemande* retirada do livro *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1731) de Jean-Philippe Rameau, o qual, segundo Gillespie (1972), desenvolve o que ele chama de germe da forma sonata.

Antes do século XVIII as obras compostas para teclas poderiam ser executadas tanto no cravo quanto no clavicórdio ou no órgão, pois não era costume especificar a que instrumento a execução da composição era destinada (Henrique, 2004). A prática pianística data a partir deste momento com características que permitem maior potência de intensidade sonora, além da diferenciação do toque nas teclas por possuir um avançado mecanismo de cordas

percutidas. No entanto devemos considerar que, o piano conhecido pelos compositores barrocos possuía um mecanismo ainda precário se comparado com o atual, portanto é preciso deixar de lado alguns recursos sonoros exclusivos do piano moderno na interpretação da música barroca.

A ORNAMENTAÇÃO E A ARTICULAÇÃO

Os ornamentos melódicos, atrasos e apojaturas, e irregularidades nos valores rítmicos, conduzem o instrumentista a uma prática não escrita, a qual, não se fixa apenas na partitura, mas também na tradição que se passava oralmente do mestre para os alunos, que improvisavam até nos sinais musicais convencionalmente notados. “A improvisação era tão apreciada no século XVI quanto no século XVII, e os tratados sobre o assunto que foram conservados sugerem que essa arte era altamente desenvolvida” (DART, 2000, p. 71).

Os franceses embora notassem seus ornamentos através de símbolos, requeriam o aspecto de improvisação justamente através da ornamentação. “A compreensão da notação se assenta sobre uma convenção não escrita, um tipo de acordo entre compositores e intérpretes, que é a chave-mestra em suas relações recíprocas” (HARNONCOURT, 1993, p. 35).

Para Linde (1979), na escola francesa os ornamentos são notados e chamados de essenciais. A boa execução de uma obra depende da compreensão do intérprete do que está escrito e o como deveria soar aproximadamente, escolhendo o melhor improvisado para as ornamentações escritas. Para tanto são consideradas algumas características que serão tratadas a seguir.

A ornamentação está intimamente ligada ao andamento; em um andamento rápido a ornamentação tenderá a ser menos diminuída¹ que em um andamento lento, onde haverá maior tempo para um improvisado mais fragmentado. Já as “apojaturas e trilos têm forte influência sobre o desenvolvimento melódico, harmônico e rítmico da obra” (HARNONCOURT, 1993, p. 139).

Os franceses colocavam na partitura símbolos para a ornamentação essencial em locais determinados. Linde afirma ainda que “para sua execução e aplicação [da ornamentação] havia certas regras que, contudo, divergiam entre si, uma vez que se tratava de uma prática em constante evolução” (LINDE, 1979, p. 06).

Os ornamentos são requeridos em caso de cadência, incisões na melodia, pontos culminantes ou de importância harmônica ou melódica, e eventualmente as notas mais graves de uma melodia. Em cada caso a acentuação poderá ser forte, com ornamento forte ou longo, ou fraco, com ornamento fraco ou breve.

O trinado, representado por sinais como tr, t e +, ou pelas expressões vibrato e tremolo, são também conhecidos pelos franceses como *cadence* por ser empregado em passagens de cadências. Sua finalidade é a de destacar determinados sons dando mais brilho a estas passagens ou dando vida às notas de valor longo. Havia o trinado longo, também chamado trillo, e o trinado breve, também chamado tremolo. Tais sinais podem ser tocados de maneira simples, com grupeto ou com nota superior ou inferior, ou apoiado na nota secundária superior, (quando indicada por uma pequena nota como uma apojatura). Nesse último caso, podemos executar tal trinado iniciando-o pela nota secundária no tempo em que foi marcado o tillo.

Nos “trinados de execução difícil em trechos muito rápidos e aplicados sobre notas curtas podem ser às vezes substituídos por breves apojaturas antecipadas” (LINDE, 1979, p. 09). Isto acontece quando há trinados sobre grupos de semicolcheias.

¹ Entende-se por diminuição a fragmentação de um valor maior em outros menores, prática comum quanto à ornamentação (LINDE, 1979, P. 05).

Quanto ao final do trinado, este pode ser: aberto – sem terminação; ou fechado – com terminação, a qual, possui o mesmo valor que o trinado. Em outros casos, no lugar do trinado com terminação, pode-se aplicar o grupeto quando a nota seguinte à nota trinada for conclusiva a esta.

O mordente é análogo ao trinado, começando com a nota real e com rapidez, trazendo à nota brilho e preenchimento. Esse ornamento é dissonante e por isso destaca os diferentes sons, como na cadência de engano, sendo usado na execução da linha do baixo.

A apojatura é um dos mais importantes ornamentos da música do século XVII. Pode ser longa, quando recai no tempo, ou breve, quando recai na parte fraca da nota anterior. No século XVIII especificamente, sua execução passa a ser incorporada ao valor da nota real, “(...) a apojatura é o mais pessoal de todos os ornamentos essenciais e, seguramente, há mais de uma maneira de sua representação, (...) tendo em vista a expressão” (LINDE, 1979, p. 10). Portanto, em se tratando de apojatura breve, pode ser ou não acentuada, antes ou no tempo da nota real. No caso de apojaturas longas são necessariamente acentuadas, no tempo da nota real que passa a ser reduzida. Sua principal importância é a de destacar a dissonância harmônica.

O grupeto é um ornamento que soa particularmente agradável e também de belíssimo efeito de canto. Pode ser notado através de um símbolo ou notado em pequeníssimas notas. Sua execução dá-se na nota vizinha superior, passando pela nota real, nota inferior e retornando à nota real. É muito semelhante ao trinado breve com terminação, sendo executado em peças rápidas ou em notas de execução rápida com valores pequenos.

O arpejo é um ornamento concebido para instrumentos como cravo ou clavicórdio, e produz o efeito de tocar à maneira de harpa, ou seja, não tocar as notas do acorde simultaneamente. Rameau nota o arpejo com um traço na diagonal, na haste da nota que deve ser a primeira a se tocar, ou seja, se o arpejo será descendente ou ascendente. Além disso, ainda pode-se acrescentar apojaturas ao arpejo, onde serão tocadas, mas não sustentadas.

A barra de compasso, a partir do século XVII, nos dá indicações muito importantes a respeito da acentuação da música, tornando visível à hierarquia dos tempos. Na música antiga há notas nobres e notas comuns. De acordo com os autores de tratados dos séculos XVII e XVIII, Harnoncourt aponta que em um compasso 4/4, por exemplo, o primeiro tempo é nobre e o segundo, comum; o terceiro não tão nobre e o quarto, menos que o comum.

Esta hierarquia de acentuação é regida por hierarquias superiores como a harmonia. Toda dissonância deve ser acentuada e sua resolução deve ser a ela ligada. Além da harmonia há o ritmo e a ênfase. Uma nota curta que seja seguida de uma mais longa, mesmo que caia num tempo comum, será acentuada, realçando os ritmos sincopados e saltados. A ênfase recai sobre notas que constituam culminâncias melódicas. A aplicação da regra de acentuação dos tempos em forte e fraco é também utilizada na subdivisão dos valores agregados a ele.

A ligação ou separação das notas isoladas, ou pequenos grupos e figuras, são os meios de expressão da articulação. Encontramos em algumas partituras, pontos, arcadas, ligaduras, e até mesmo um traço vertical, indicando qual a articulação adequada. Estes sinais entretanto eram pouco utilizados, pois sua utilização era óbvia demais para os músicos da época.

“Diferentes articulações podem transformar uma mesma passagem a ponto de torná-la irreconhecível; do mesmo modo a estrutura melódica de um trecho pode tanto parecer mais clara através da articulação, como inteiramente obscura” (Harnoncourt, 1990, p. 59).

Este é, portanto, o principal instrumento para a interpretação da música antiga. A dinâmica assume papel secundário.

Segundo Dart (2000), nos instrumentos de cordas, grupos de notas iguais com uma ligadura, pediam uma articulação onde a primeira nota é mais forte e um pouco mais longa

que as demais, portanto a ligadura significa a acentuação da primeira nota, e não a execução ligada desse grupo de notas.

Há também passagens em que as ligaduras não estavam presentes, mas pequenos pontos sobre a nota indicariam o final de colcheias ligadas e não notas a serem tocadas em staccato, isso porque o staccato é uma articulação moderna. Tais notas podem ser tocadas com regularidade rítmica ou não.

O ritmo pontuado assume grande importância na música antiga, como sendo mais um recurso de improvisação. A notação é proporcional, mas sua execução não o é; notas de mesmo valor em geral, são executadas aumentando-se o valor da primeira em detrimento da segunda.

Entende-se então que a articulação desempenha papel fundamental na execução e interpretação da música. Ela também ajuda a precisar o andamento da música antiga, uma vez que nesta época, os fatores que indicavam o andamento eram além da articulação, o tamanho do conjunto de instrumentos e a sala. Isto significa que se a sala tiver uma capacidade grande de reverberação, o andamento será menor. Se a música for executada com uma articulação rica, dará a impressão de um andamento mais rápido.

Na execução da música antiga, a tradição é um fator tão determinante quanto à própria notação da obra. Toda peça musical é submetida, através de repetidas execuções no curso dos decênios e de séculos, a uma elaboração formal que acaba por adquirir um caráter quase definitivo (Harnoncourt, 1993, p. 51).

Na citação acima podemos notar que o estudo destas características busca saber realmente qual a real sonoridade da época o mais próximo possível ou, qual a melhor maneira de interpretarmos essa música nos dias atuais. Todas as questões relativas à articulação e ornamentação estão subentendidas na partitura através da cultura da época. A escrita não exprime todo o significado da prática, apenas fornece pontos de referência para a execução e interpretação.

A SUÍTE DE RAMEAU

Conforme afirma Candé (2001), a emancipação da música instrumental, a partir do século XV, se tornará totalmente plena nos séculos XVII e XVIII. Os instrumentos descobrem sua individualidade e concertam livremente. Surgem, portanto, algumas formas musicais que caracterizam esse processo. Tais formas tornam-se as preferidas de determinados instrumentos ou grupo de instrumentos, como exemplo, destacamos a forma suíte que foi a preferida dos alaudistas e cravistas.

Esta forma possui várias denominações conforme regiões diferentes: na Itália chama-se sonata de câmara, na França, é proveniente das seqüências e na Alemanha, como partita. Surgiu no século XVII proveniente de danças populares antigas de várias regiões tocadas por conjuntos orquestrais no mesmo tom, variando às vezes o modo. A suíte é uma justaposição de danças contrastantes que tem sua origem nos “*puncta* sucessivos da estampida medieval e no par pavana-galharda da Renascença” (CANDÉ, 2001, p. 505). Perde a função coreográfica no século XVI.

A Allemande é uma dança (pertencente a suíte) de origem alemã, que nada mais era, no século XVIII, do que um andamento lento, de caráter sério e grave. Valle (1986) cita como características gerais de tempo da Allemande o compasso quaternário simples, o andamento moderato, o ritmo inicial geralmente anacrúzico no último tempo do compasso e o modo maior empregado. Geralmente em modo maior possui duas seções, cada uma delas cortada por um ritornello, caracterizando a forma binária. A primeira seção A possui a exposição da

idéia musical; a segunda seção B o desenvolvimento. É pontuada de maneira incisiva ou escrita normalmente num movimento regular de semicolcheias.

No caso dessa Allemande de Rameau, que foi composta em tonalidade lá menor, encontramos duas seções com repetições nas duas; a primeira seção termina na dominante Mi Maior e a segunda, na tônica Lá Menor. Está escrita em compasso quaternário simples sem anacruse. O andamento é moderato e apesar de escrita em semicolcheias, pode ser tocada pontuada conforme dito por Harnoncourt (1990) e afirmado anteriormente. Possui ornamentos tanto na mão direita quanto na mão esquerda em semicolcheias, colcheias pontuadas, colcheias e semínimas e seus tipos são grafados como trinados ou trilos, o mordente, a apojatura, o grupeto e o arpejo.

A seguir, exemplificaremos possíveis realizações dos ornamentos que aparecem na Allemande retirada do livro *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* (1731) de Rameau. Em tais exemplos os compassos da direita representam a partitura original e os compassos da esquerda, a realização do ornamento.

Figura 1 - Trinado breve - segundo tempo da mão direita



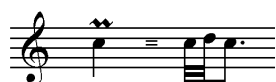
Como podemos ver nesse exemplo, o trinado começava geralmente na nota superior, ou seja, nota vizinha diatônica superior, com três ou quatro repetições, terminando na nota real, que segundo Linde (1979) é o chamado de trinado breve.

O mordente superior por vezes é escrito com notas menores por extenso e do trino imperfeito usa-se o símbolo. O trilo imperfeito ou *shneller* é parecido com o *praller* (figura 2), começa com a nota real seguindo-se da nota superior e voltando à nota real. A diferença está no número de repetições e na grafia.. Usa-se esse ornamento em passagens rápidas descendentes por graus conjuntos.

Figura 2 -

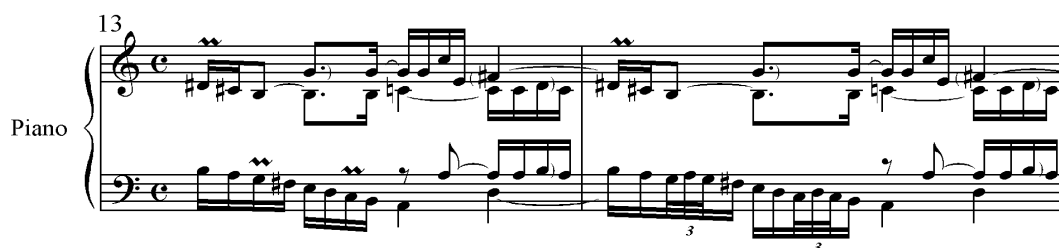
Shneller

Praller



Linde (1979), destaca que até a segunda metade do século XVIII, não havia distinção entre *praller* e *schneller*. Na notação de Rameau (figura 2) símbolo é o mesmo do trilo. Isto acontece nos compassos 13 no primeiro e segundo tempo da mão esquerda como podemos ver na figura 3. Devido a esta grafia acreditamos que a execução seja como um trino imperfeito, ou seja, nota real, bordadura superior e nota real.

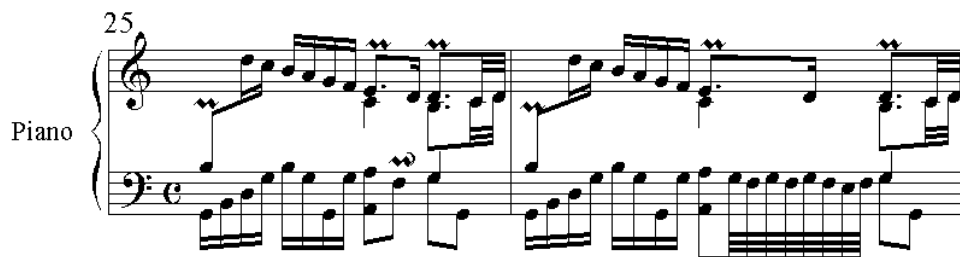
Figura 3 - Realização de trilo em passagens rápidas



The image shows a musical score for Piano, measures 13 and 14. The music is in C major and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a bass line with eighth notes and quarter notes. A trill is indicated in the left hand in measure 14, starting on the note G4 and ending on the note F4. The trill is marked with a vertical line and a wavy line above the notes.

Na Allemande há apenas um caso em que aparece um trinado conclusivo, ou seja, com notas de terminação. Tal trinado está no terceiro tempo do compasso 25 na mão esquerda. Este ornamento pode ser tocado como um trilo, começando pela nota superior com terminação ascendente, ou seja, nota superior e nota real, passando da nota inferior até a nota superior onde termina.

Figura 4 - Trillo com terminação – mão esquerda

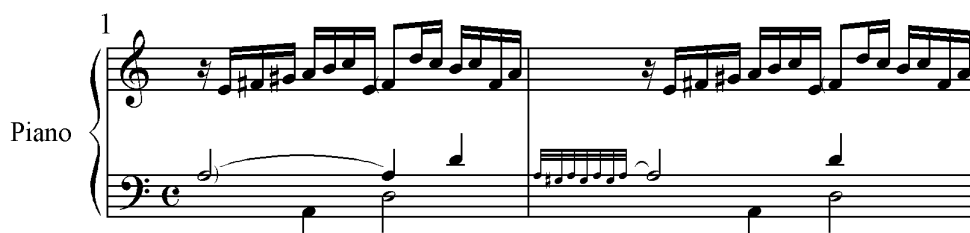


The image shows a musical score for Piano, measures 25 and 26. The music is in C major and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a bass line with eighth notes and quarter notes. A trill with termination is indicated in the left hand in measure 25, starting on the note G4 and ending on the note F4. The trill is marked with a vertical line and a wavy line above the notes.

O mordente, como na cadência de engano, evidencia importantes dissonâncias e é usado na execução da linha do baixo. Conforme já descrito acima, o mordente superior inicia-se pela nota principal passa pela nota superior e retorna à nota principal. Entretanto no mordente inferior acontece o contrário: inicia-se pela nota principal passa pela nota inferior e retorna à principal. Este ornamento é notado com o mesmo símbolo do trilo no caso de mordente superior e no mordente inferior é acrescentado a ele um traço vertical.

Entretanto, Linde (1979) nos mostra que a notação de Rameau é diferenciada quanto ao mordente inferior, usando uma linha curva, como um parêntese, à direita da nota. Neste caso a execução é do mordente inferior com três repetições. Podemos encontra-lo nos seguintes compassos: primeiro tempo do compasso 01 na mão esquerda, terceiro tempo do compasso 03 da mão esquerda, no primeiro tempo do compasso 08 e 09 em ambas as mãos.

Figura 5 - Mordente inferior – primeiro tempo da mão esquerda



The image shows a musical score for Piano, measures 1 and 2. The music is in C major and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a bass line with eighth notes and quarter notes. An inferior mordent is indicated in the left hand in measure 1, starting on the note G4 and ending on the note F4. The mordent is marked with a vertical line and a wavy line below the notes.

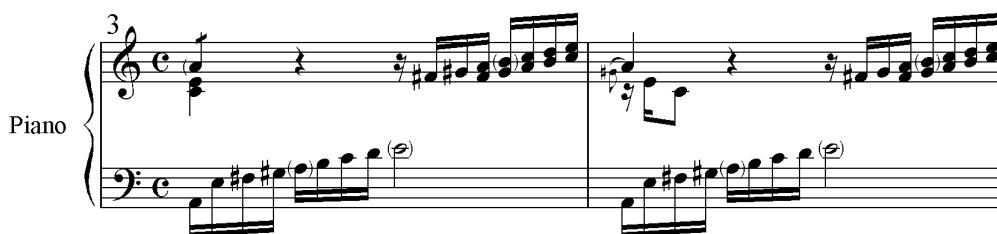
No segundo caso, Rameau utiliza as linhas como um parêntese na nota, ou seja, uma linha à direita e à esquerda da nota, indicando que este mordente começará na nota inferior com maior valor, passando pela nota real e sua inferior. É denominado de mordente *pincé et port de voix*. Este caso aparece nos compassos 04, 07, 11, 12, nos primeiros tempos da mão direita.

Figura 6 - Pincé et port de voix



Há apenas um caso na Allemande que trata do arpejo. Ele acontece no primeiro tempo da mão direita do compasso 03 (figura 7). Este é um caso de arpejo descendente com nota de passagem, a qual, está escrita com uma linha curva à esquerda da nota. Trata-se de uma apojatura, que é a nota vizinha superior ou inferior, mais acentuada que a nota principal, podendo ser longa ou breve.

Figura 7 - Arpejo descendente com nota de passagem



O último ornamento observado nesta dança é o grupeto que acontece nos compassos 04, 05 e 32. Segundo Linde (1979), Rameau escreve o grupeto como uma passagem da nota superior, nota real até a inferior, retornando à nota real. Tal ornamento é realizado ainda hoje desse mesmo modo, não sendo necessária à sua ilustração. Este ornamento é a junção da apojatura com o mordente inferior e possui um efeito brilhante quando associado ao trilo.

Em se tratando de articulação observamos que é mais coerente ligar as seqüências de semicolcheias criando frases melódicas e desligando-as quando há uma respiração, ou seja, quando ocorre pausas ou notas de maior valor, indicando término da frase musical. Observamos pela partitura que é uma Allemande predominantemente a três vozes e que ela não apresenta sinais de articulações.

Podemos então conceber uma respiração na metade do terceiro tempo da mão direita, separando a colcheia das demais semicolcheias no compasso 01 (figura 8). Estas articulações sugeridas devem levar em consideração se na condução melódica das vozes, há graus conjuntos, saltos, cadências (que necessitam ser evidenciadas) e as repetições das vozes, além das condições do piano e da sala em que será tocada a obra. É preciso conhecer bem o ataque e a ressonância do piano para poder articular mais ou menos vezes, criando uma interpretação diferenciada dos legatos exagerados do período romântico. Se o interprete optar por repetir as

seções, aconselha-se que ele faça articulações diferentes em cada repetição, improvisando como se fazia na época. Já no caso das vozes, acreditamos que a obra será mais bem entendida se tocarmos cada voz com suas respectivas repetições da mesma maneira.

Figura 8 - Articulação, separando a colcheia das demais semicolcheias



Esse breve estudo de possíveis realizações dos ornamentos e maneiras de articular a frase musical nesta obra, é apenas uma introdução à performance instrumental barroca, pois “só quando se aplicam os ornamentos não mais de maneira esquemática, mas por intuição, é que se está no caminho certo” (LINDE 1979, p. 5).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDÉ, R. *História universal da música* (vol I). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DART, T. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GILLESPIE, J. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1972.

GROUT, D. J. e PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental* Lisboa: Gradiva, 2001.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

_____. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

LINDE, H.M. *Pequeno Guia para a Ornamentação da Música do Barroco* (Séc. XVI-XVIII). São Paulo: Musicália, 1979.

RAMEAU, J. P. *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*. New York: Barenreiter Kassel, 1959. (Partitura).

ROSEN, C. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp. 2000.

VALLE, J. N. e GUIMARÃES ADAM, J. N. *Linguagem e Estruturação Musical*. Curitiba: Ed. Beija Flor, 1986.