



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# **Cravo para pianistas**

## **Guia básico de adaptação**

**Ciclo de Estudos: Mestrado em Ensino de Música (Cravo)**

**Aluno: António Carlos de Miranda Hipólito, nº 20171382**

**Orientadores: Professor Doutor David Wyn Lloyd**

**Mestre João Paulo Janeiro dos Santos**

**Fevereiro de 2024**



## Agradecimentos

Quero expressar o meu sincero agradecimento:

- ao Professor Mestre João Paulo Janeiro, co-orientador desta dissertação, pela dedicação, paciência, empenho e, sobretudo, a transmissão do seu profundo saber teórico e prático sobre cravo, ao longo não apenas da elaboração deste estudo, mas também da minha formação académica superior;

- à Escola Superior das Artes Aplicadas (ESART) do Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB), ao seu Diretor, Professor Doutor José Francisco Pinho e restantes Professores, e também aos funcionários: cada qual ao seu nível, todos contribuíram decisivamente para o amadurecimento da minha formação artística e pedagógica;

- ao Conservatório de Música de Coimbra (CMC), que na pessoa do Senhor Professor António Devesa me garantiu o acesso a diversos materiais bibliográficos e musicais, naquela que foi a Escola onde adquiri a formação musical de nível básico e médio;

- alargo, naturalmente, os agradecimentos pessoais à maravilhosa família que tenho e aos amigos, pelos preciosos conselhos, discussões e mesmo indicações em diversas matérias ao longo de toda esta fase de formação profissional.

## Cravo para Pianistas: Guia Básico de Adaptação

### Resumo

Este estudo explora o crescente interesse no cravo, especialmente entre músicos com formação em piano, abordando questões cruciais de coexistência de técnicas no quadro da transição de um instrumento para outro. Após a Introdução, a obra integra três capítulos. O primeiro analisa publicações sobre elementos intrínsecos ao piano, destacando perspectivas pedagógicas enriquecedoras de autores como Heinrich Neuhaus. O segundo capítulo aborda a especificidade mecânica e sonora do cravo, explorando diferenças fundamentais no mecanismo de ativação das teclas. O terceiro foca a integração de técnicas cravísticas por músicos com *background* em piano, destacando a importância do sentido tátil. Por fim, a análise pedagógica enfatiza a escuta atenta, treino muscular específico e compreensão das diferenças mecânicas, propondo uma abordagem que inclui aprendizagem sólida, com foco na articulação cravística e na exploração tímbrica.

**Palavras-chave:** piano; cravo; transição; pedagogia; mecânica.

*Harpsichord for Pianists: Basic Adaptation Guide*

### Abstract

This study explores the growing interest in the harpsichord, especially among musicians with piano training, addressing crucial issues of coexistence of techniques and transition between instruments. After the Introduction, the work includes three chapters. In the first chapter publications on elements intrinsic to the piano are examined, highlighting the enriching pedagogical perspectives from authors such as Heinrich Neuhaus. The second chapter addresses the mechanical and sound specificity of the harpsichord, exploring fundamental differences in the mechanism of key activation. The third focuses on the integration of harpsichord techniques by musicians with a piano background, highlighting the importance of tactile sense. Finally, pedagogical analysis emphasizes attentive listening, specific muscle training, and understanding of mechanical differences, proposing an approach that includes solid learning, with a focus on harpsichord-articulation and timbral exploration.

**Keywords** piano; harpsichord; transition; pedagogy; mechanics.

# Índice Geral

## Sumário

Índice de figuras.....	7
Abreviaturas.....	8
Introdução.....	9
1. Pedagogia do Piano: Elementos Intrínsecos.....	11
1.1. John Thompson: Uma iniciação (gradual) ao piano.....	11
1.2. Thomas Knott: Um manual de escalas e arpejos.....	13
1.3. Schinichi Suzuki: Princípios de postura.....	16
1.4. Heinrich Neuhaus: A arte de tocar piano.....	17
1.4.1. Toque.....	18
1.4.2. Articulação de notas seguidas.....	18
1.4.3. Escalas.....	19
1.4.4. Arpejo de acordes.....	19
1.4.5. Notas duplas.....	20
1.4.6. Acordes.....	21
1.4.7. Execução de saltos.....	22
1.4.8. Polifonia.....	22
1.5. John Burrowes: Uma introdução teórica ao piano.....	23
1.5.1. Diretrizes para um estudo metódico.....	23
1.5.2. Acerca da técnica.....	24
1.5.3. Parecer sobre o manual.....	25
2. Pedagogia do Cravo: Elementos Intrínsecos.....	26
2.1. Maria Boxall: Um método (prático) de cravo.....	26
2.1.1. Mecânica manual: conselhos.....	26
2.1.2. Técnica instrumental: fraseado.....	27
2.1.3. Execução de acordes e ornamentação.....	29
2.2. Kees Rosenhart: <i>The Amsterdam Harpsichord Tutor</i> .....	31
2.2.1. Ornamentação e dedilhação.....	32
2.2.2. Articulação e decoração rítmica.....	35
2.2.3. Dedilhação.....	37
2.2.4. Articulação e polifonia.....	38
2.2.5. Fraseado.....	40
2.3. Joana S. Bagulho: Em torno da pedagogia de iniciação ao cravo.....	42

2.3.1. Tratados antigos: Apreciação pedagógica.....	42
2.3.2. Improvisação.....	42
2.4. E. Baiano: Guia prático de cravo para pianistas .....	43
2.4.1. Posição e Toque.....	43
2.4.2. Articulação <i>staccato</i> : dedos, mão, antebraço e pulso .....	44
2.4.3. Toque solto, não ligado, brilhante .....	45
2.4.4. Outros aspetos técnicos .....	45
2.4.5. Reportório .....	46
2.5. Catherine Zimmer-Grollemund, <i>Des Lys Naissants</i> .....	47
2.5.1. Movimento de mãos .....	48
2.5.2. Géneros musicais .....	50
2.5.3. Acerca da dedilhação .....	50
2.6. Jean Nandi: Pedagogia e didática da iniciação ao cravo.....	53
2.6.1. Sobreligado .....	53
2.6.2. Tipologias de articulação.....	54
2.6.3. Acordes: técnica de arpejar .....	54
3. Do Piano ao Cravo .....	58
3.1. Transição piano-cravo: problemas técnicos .....	58
3.2. Diferenças instrumentais.....	59
3.3. Técnicas de execução: análise comparativa.....	60
3.3.1. Expressividade do cravo em perspetiva pianística .....	62
3.4. Adequação técnica .....	65
3.4.1. O <i>toucher</i> cravístico na base das dinâmicas .....	66
3.4.2. Execução de saltos.....	67
3.4.3. Controlo de peso .....	67
3.4.4. Dedilhação .....	68
3.5. Interpretação no piano da literatura musical de cravo.....	68
3.5.1. Edições escritas para diferentes fins de execução .....	68
3.5.2. Que programa de cravo para pianistas? Breve apontamento .....	68
Conclusão.....	79
Bibliografia.....	82

## Índice de figuras

Figura 1 - Exercício sobre o tema “Mary had a Little Lamb”	11
Figura 2 - Exercício sobre o tema “The Train”	12
Figura 3 - Teclado de piano	14
Figura 4 - Movimento do polegar	14
Figura 5 - Ordem sistemática de aprendizagem de arpejos	15
Figura 6 - Escala de terceiras	16
Figura 7 - Exercício de arpejo: Padrão de acordes	19
Figura 8 - Uso do polegar para notas duplas	20
Figura 9 - Guindaste de cais sobre trilhos	26
Figura 10 - Sequência de dedos 3-4, 3-4, 3-2	28
Figura 11 - Händel, “Gavotte”, c. 13 - Inclinação da mão	29
Figura 12 - Execução de acordes arpejados	30
Figura 13 - F. Couperin, “La Belle Javotte, Cc. 6 e 7	31
Figura 14 - Tábua de ornamentos	33
Figura 15 - Símbolos da Ornamentação Barroca de Inglaterra e dos P. Baixos	34
Figura 16 - Sinal de indicação meramente decorativa	34
Figura 17 - Exercício n.º 41 (Rosenhart, 2001)	35
Figura 18 - Exercício 54a para a mão direita (Rosenhart, 2001)	36
Figura 19 - Hemíola bipartida	36
Figura 20 - Hemíola	37
Figura 21 - Le Bègue, “Double - Pièces en G”	38
Figura 22 - Modelo rítmico de articulação	38
Figura 23 - Maaghdalena Dakkert, “Rigaudon”, de 1716	38
Figura 24 - Thomas Morley, “Lesson”	39
Figura 25 - Processo de definição de ligaduras	41
Figura 26 - Músculo flexor profundo do antebraço esquerdo (Jones, 2023)	44
Figura 27 - Dedilhação para notas repetidas	46
Figura 28 - Exercício sobre o tema “The Train”	47
Figura 29 - Exercícios baseados no Dó central	48
Figura 30 - Suspensão, ascensão e descida	49
Figura 31 - Indicações agógicas	49
Figura 32 - Passagem de polegar.	51
Figura 33 - Exemplo polifônico	51
Figura 34 - “Prélude non mesuré”	52
Figura 35 - Sobreligado	53
Figura 36 - Quatro progressões harmônicas e respetivas realizações	55
Figura 37 - J.S. Bach, “Prelúdio e Fantasia”, BWV 921	56
Figura 38 - Comparação da extensão de teclados	59
Figura 39 - Dois tipos de cravos	59
Figura 40 - Anatomia da mão	60
Figura 41 - Falanges da mão direita	61
Figura 42 - Mecanismo do cravo	65
Figura 43 - Dedilhação empregue até meados do séc. XVIII	68
Figura 44 - J.S. Bach, Invenção n.º 9, c. 16-34 (Casella, 1981)	70
Figura 45 - J.S. Bach, Invenção n.º 9 (Cataldi, 2003)	74
Figura 46 - Realizações Ornamentais (Cataldi, 2003)	76

## Abreviaturas

J.S. Bach	Johann Sebastian Bach
c./cc	compasso(s)
E. Baiano	Enrico Baiano
ed.	edição
F. Couperin	François Couperin
Fig./fig.	Figura / figura
i.e.	<i>id est</i> (isto é)
M. D. Martinez	Maria Dolores Martinez
p.	página
p.e.	por exemplo
pp.	páginas
S. Stranger	Sarah Stranger
trad.	traduzido

## Introdução

“Since people often begin to study the harpsichord after spending years learning the piano (...) and playing music of the 19th and 20th centuries, they invariably come up against all sorts of technical problems.”

(Baiano, 2010)

Nas últimas décadas tem-se registado um interesse crescente pelo cravo como instrumento de *performance*, refletindo-se no número de estudantes do ensino superior, e mesmo outros intérpretes, que o adotam como seu segundo ou terceiro instrumento. Muitos desses recém-chegados são portadores de uma formação em piano<sup>1</sup>.

Esta situação convida a refletir, de modo particular, sobre (i) a conveniência de técnicas coexistentes, (ii) sobre métodos de compreensão da transferência de um instrumento para outro, e (iii) sobre técnicas recomendadas para superar os eventuais problemas técnicos de intérpretes que tocam os dois instrumentos (Martinez, 1990, p. 1).

Em plena sintonia com o diagnóstico apresentado em epígrafe sobre os desafios enfrentados pelo(s) estudante(s) de cravo ali especificado(s)<sup>2</sup>, propomo-nos nesta dissertação identificar tais problemas técnicos e as suas causas, no intuito de em seguida concebermos caminhos adequados à respetiva solução. Teremos sempre presente o quadro das especificidades deste instrumento, da sua literatura cravística, e da sua pedagogia, muito particularmente marcada pelo desenvolvimento da capacidade de escutar<sup>3</sup>.

Daqui nasceu a necessidade de um exercício preliminar de apresentação comparativa dos dois instrumentos, de onde se toma o de partida (piano) e o ponto de chegada (cravo), das respetivas pedagogias teóricas e práticas e das correspondentes literaturas instrumentais, escolhendo para esse efeito uma bibliografia denotativa de perspetivas complementares, por vezes antagónicas, mas que por isso mesmo, mutuamente enriquecedoras.

---

<sup>1</sup> Dando conta deste fenómeno no contexto do ensino em Portugal, Mafalda Nejmeddine constatava já em 2005 que «existem onze escolas de música com o Curso Básico de Cravo em funcionamento e quatro programas para o ensino deste instrumento» (Nejmeddine, 2005, p. 39). Mas o fenómeno tem-se verificado a nível internacional, conforme indicam, por um lado, a dissertação de M. D. Martinez, cingindo-se à década de 1980-90 e ao quadro do Ensino Superior da Música nos EUA, e, por outro lado, a ampla disponibilização - acessível via internet - de cursos de formação em cravo para pianistas nos mais diferentes quadrantes geográficos.

<sup>2</sup> Uma vez que o estudo do órgão não será indispensável, a citação foi encurtada em vista do tema desta dissertação.

<sup>3</sup> "harpsichord helps all pianists to become much more aware of how hand movement affects sound. It ultimately trains them to be better listeners." (Cf. Martinez p. 43).

Nesse sentido, este projeto parte de questões pragmáticas com as quais pianistas e cravistas se podem deparar, designadamente: 1. O estudo de reportório para teclas é independente do instrumento em cujo teclado estamos a estudar (piano, cravo)? 2. Se para o estudo de cravo bastar o teclado de um piano moderno, haverá ou não questões adaptativas a considerar? 3. Quais?

Em segundo lugar, tendo em conta a já referida procura crescente do cravo por pianistas, dá-se o caso também de que na realidade concreta de certos conservatórios portugueses o piano é muito mais procurado e ensinado do que o cravo (Bagulho, 2015, p. 9), sendo frequente um cravista em formação ter de recorrer ao piano (se não mesmo a teclados eletrónicos) para querer estudar. No recurso ao piano, o estudante de cravo precisa de estar ciente das implicações desta transição de um instrumento para outro. Surge, pois, a necessidade de recolher bibliografia pedagógica para melhor conhecer elementos acerca do piano ou do cravo.

Assim, através de uma metodologia assente em pesquisa bibliográfica, recolha de conteúdos, posterior recensão e extração de conclusões e observações relevantes, procederemos à construção de um caminho de conhecimento, aprendizagem e prática, adequado ao cravo, pressupondo, claro, um percurso musical iniciado no piano. A construção deste caminho baseia-se na comparação do que está fundamentalmente em causa aquando da execução em piano ou em cravo, nomeadamente: as características físicas de ambos os instrumentos, a respetiva técnica no *toucher*, e a correspondente adequação pedagógica.

A dissertação divide-se em três capítulos.

No Capítulo 1 analisam-se publicações de John Burrowes<sup>4</sup>, Thomas Knott, Heinrich Neuhaus e John Thompson, focando os elementos intrínsecos ao piano.

No Capítulo 2, recorreremos a obras de autores como Jean Nandi, Richard Siegel, Sarah Stranger, Maria Boxall e Kees Rosenhart, para analisar a especificidade mecânica e sonora do cravo.

No Capítulo 3, cruzamos os elementos das duas partes, na mira de encontrar um caminho integrador de ambas as técnicas instrumentais, e de superar os eventuais problemas técnicos de intérpretes pianistas que queiram aprender cravo.

Seguir-se-á um conjunto de conclusões a sintetizarem este estudo, salientando o contributo efetivo desta dissertação para a aprendizagem do cravo, e conjugando, adicionalmente, o âmbito da experiência pessoal.

---

<sup>4</sup> Autor do séc. XVIII.

# 1. Pedagogia do Piano: Elementos Intrínsecos

Exploramos de seguida os elementos e características acerca da técnica, da mecânica e da pedagogia do piano, tendo como foco métodos de estudo utilizados por pianistas, exercícios de aquecimento típicos do piano e bibliografia acerca da pedagogia deste instrumento.

## 1.1. John Thompson: Uma iniciação (gradual) ao piano

Entre algumas referências mais importantes no universo da iniciação ao piano, o método de John Thompson, com os seus quatro volumes intitulados *Easiest Piano Course*, faz uma introdução ao teclado de modo bastante gradual, partindo de um progressivo ensinar das notas musicais, tecla por tecla, a começar pelo Dó central. Graças a uma constante apresentação da notação musical ao aprendiz em paralelo com as notas da pauta, John Thompson constrói assim a ferramenta-chave para um pianista e qualquer aluno de teclas começar a treinar a leitura de partituras.

Figura 1 - Exercício sobre o tema “Mary had a Little Lamb” (Thompson, S/ano, p. 18).

Efetivamente, as peças de J. Thompson ajudam a desenvolver uma familiarização inicial com o teclado, incentivando a repetição de notas em torno do dó central, prosseguindo para peças de maior **âmbito sonoro**<sup>5</sup>, para finalmente conjugar outros parâmetros musicais. Esta forma de ensinar piano é bastante gradual, e,

<sup>5</sup> Âmbito - parâmetro que tem em conta a nota mais grave e mais aguda, neste contexto, de uma peça.

inicialmente, restringe o repertório a um intervalo de notas muito específico no instrumento, de um modo geral localizados ao centro do teclado.

Em segundo lugar, outro critério cujo grau de exigência é progressivamente aumentado à medida que se avança no estudo dos quatro volumes, é a **figuração rítmica/ritmo**. Ao começar pela leitura de semibreves e notas de duração mais longa, só muito depois é que o autor dá a conhecer ao aluno colcheias e semicolcheias escritas na pauta, outro parâmetro em crescente dificuldade. O parâmetro do ritmo nas peças, por sua vez, requererá gradualmente maior precisão, uma vez que o constante encontro de novas métricas (bem como de figuras rítmicas) fará com que o leitor procure desenvolver reflexos e autonomia perante a partitura.

Em terceiro lugar, neste método, o autor salienta a acentuação dos primeiros tempos de cada compasso, um critério com relativa importância para o presente estudo. No Volume I das *Easiest Piano Pieces*, Thompson refere uma indicação que introduz o pianista à hierarquia rítmica. Observe-se a fig. 2, tendo como destaque a nota ao professor que nos é deixada:

Figura 2 - Exercício sobre o tema "The Train" (Thompson, S/ano, p. 13)

Como indicação interpretativa, J. Thompson realça a acentuação que se deve dar aos primeiros tempos – também chamados tempos fortes – de cada compasso, dando a entender que estes devem receber maior volume sonoro do que os restantes. Assim sendo, numa leitura sem indicações de articulação, esta **hierarquia** estabelecida nos **tempos** do compasso baseia-se numa separação entre tempos fortes e fracos, e numa acentuação das notas de tempos fortes.<sup>6</sup>

Desde uma perspetiva analítica, perante a necessidade de desenvolver novas capacidades pianísticas – além das que foram mencionadas –, através do estudo das peças de Thompson por ordem de dificuldade e disposição:

- pela associação de números a cada nota, ensina-se como atribuir a cada tecla, um dedo específico, para que depois o iniciante adquira uma melhor **noção técnico-melódica**;

<sup>6</sup> Os tempos fortes (ou partes fortes do compasso (Peixoto, 2014, p. 41)) são convencionalmente os primeiros, e os tempos fracos (ou partes débeis do compasso (Peixoto, 2014, p. 41)) antecedem-nos/sucedem-nos. Para o ensino de cravo, este critério será outra vez analisado posteriormente.

- pelo aumento do âmbito de notas, e respetiva **dedilhação** sugerida pelo autor, ensinam-se mais e maiores fórmulas de dedilhação -que, entretanto, compreendem a passagem do polegar -;
- pela utilização simultânea de ambas as mãos nas peças, e pelo surgir de dedilhações mais e mais complexas, o aluno treina não só a **independência de mãos** como, respetivamente, a **dos dedos**;
- pelas diferentes formas de, na partitura, quebrar graus conjuntos<sup>7</sup> – o que origina saltos –, ensina-se a adequar a disposição da(s) mão(s) e respetivo(s) dedo(s) às notas pretendidas, o que desenvolve a **destreza**.

Por último, outro critério cuja exigência se vai acumulando de peça para peça é a sua **extensão**, isto é, a duração da música. Para haver correspondência com esta crescente duração das peças, deve o aluno criteriosamente treinar: ora a capacidade de leitura, no caso de demonstrar facilidade em **ler partituras**; ora a **memória**, se tiver maior facilidade em decorar<sup>8</sup>. Não obstante, podendo ambas as estratégias ser desenvolvidas em simultâneo, uma vez que uma potencia a outra, pois a memória é estimulada em conjunto com a capacidade de leitura.

Concluído o estudo destes quatro volumes, o aluno pode avançar na sua aprendizagem para manuais mais avançados, como o *Scale and Arpeggio Manual*, de Thomas Knott, ou *A Guide to Practice on the Piano Forte*, de Burrowes, entre outros.

## 1.2. Thomas Knott: Um manual de escalas e arpejos

O método *Scale and Arpeggio Manual*, de Thomas Knott, faculta diversas técnicas no âmbito das escalas e arpejos, as quais requerem um nível básico de competência em leitura de partituras.

O autor começa por dar a entender que, para executar qualquer escala, existe uma regra muito importante a respeitar: a regra do polegar. Esta regra especifica que, ao tocar uma escala, deve-se colocar o polegar numa nota natural antes de uma nota **acidental** (no sentido ascendente), e colocar o polegar numa nota natural depois de uma nota **acidental** (no sentido descendente da escala). A observação do teclado da fig. 3 permitirá compreender melhor a aplicabilidade desta regra à execução de escalas:

<sup>7</sup> Contexto melódico no qual determinadas teclas adjacentes entre si são executadas, tendo em conta a sequência Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó.

<sup>8</sup> A escolha pode ser feita pelo tutor, tendo em conta a resposta do aluno ao seu processo de ensino-aprendizagem.

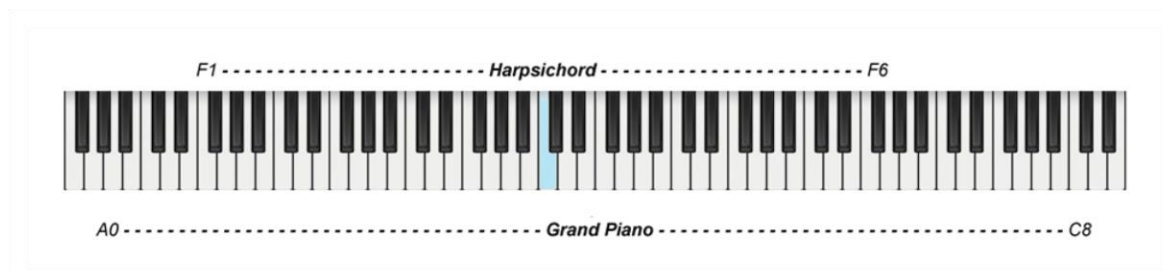


Figura 3 - Teclado de piano (PianoLIT, 2019)

Após alguns exercícios (fig. 4), o autor mostra fórmulas aplicáveis a cada tonalidade, verificando-se que existem diversas fórmulas de dedilhação. O exercício a seguir serve para treinar a passagem do polegar, quando esta é solicitada, mais concretamente com as notas escritas na pauta por baixo de um grupo de números, entre os quais se destaca o nº 1, correspondente ao polegar.

**PHYSICAL GROUPING WITH FINGER MOVEMENT.**

Place and retain the  $\frac{3}{2}$  or  $\frac{4}{3}$  fingers of each group on the surface of their respective notes and practise the thumb movement (i.e. first finger in Continental fingering) from the first note of this group to the first of the succeeding one.

This must be with stationary hand and the thumb movement in unbroken continuity.

Ex: Right Hand.

Ex: Left Hand.

Now play the two fragments of the scale just learnt in unbroken succession, thus:-

Figura 4 - Movimento do polegar (Knott, 1907, p. 6).

Seguidamente, o autor apresenta formas alternativas de executar escalas, de modo a adquirir um aperfeiçoamento técnico. São apresentadas escalas numa partitura composta de maneiras diferentes, como uma escala em colcheias na mão esquerda, em simultâneo com uma escala em semínimas na mão direita, seguida de uma escala de 4 oitavas tocadas com a dedilhação 1-2-3-4. De facto, qualquer um dos exercícios apresentados são muito úteis à aquisição de independência de dedos e de mãos, aprofundando a familiaridade do pianista com o teclado, e a segurança de cada mão.

Indo ainda mais longe no parâmetro da técnica, o autor apresenta a dedilhação das escalas cromáticas, com mais de uma fórmula ou diferentes sequências de dedos a utilizar.

Acerca dos arpejos, tendo em conta as suas diferentes posições e as notas nas quais cada um deles começa, o autor deixa uma observação útil:

“The hand in playing an arpeggio and its inversions has the same number of physical shapes as there are white notes in the triad.” (Knott T., 1907, p. 22)

Esta observação sugere uma prática de arpejos cujos acordes tenham três notas, e cuja execução se faça com três diferentes inversões, e com o cuidado de não levantar o pulso. Aliás, tanto nos arpejos como nas escalas, segundo este método, não deve ser subestimada pelo intérprete a correta aplicação da passagem do polegar, seja numa escala ascendente, seja numa escala descendente, evitando mover o pulso.

Não obstante, é de reconhecer que quando o polegar é executado num dos respetivos arpejos, o seu encadeamento com a nota seguinte (ou, se aplicável, a nota anterior) compromete a necessária condição estática do pulso. Melhor dizendo, ao executar uma passagem do polegar nos arpejos não tão bem encadeada ou um pouco precipitada, não só o tendão do polegar é contraído como o sentido tátil do intérprete fica condicionado. Como solução para o problema, é útil p.e. antecipar as teclas seguintes, antecipar o iminente movimento da mão bem como a informação contida na partitura, permitindo automatizar decisões deste tipo.

Posteriormente, aos arpejos de acordes no estado fundamental, o autor acrescenta arpejos de sétimas da dominante e de sétimas diminutas nas suas diferentes tonalidades e vertentes, e sugere uma sequência de estudo útil à progressiva prática destes exercícios:

- The most systematic order for arpeggios to be learnt is as follows:-
- 1 C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor
  - 2 D major, E major, A major
  - 3 C minor, F minor, G minor
  - 4 B major, B minor
  - 5 C sharp major, E flat major, A flat major
  - 6 C sharp minor, F sharp minor, A flat minor
  - 7 B flat major, B flat minor
  - 8 F sharp major, E flat minor.

Figura 5 - Ordem sistemática de aprendizagem de arpejos (Knott T. B., 1907, p. 23)

De seguida, na 3ª parte do manual, o autor apresenta uma fórmula muito útil de dedilhação de terceiras executadas numa só mão, para as quais propõe dois grupos de dedilhações (um de três dedos, e outro de quatro), dada a sua plausível complexidade, como na fig. 6 se ilustra:

**ANOTHER METHOD OF FINGERING.**

Use two groups in each octave thus:-

R.H.	3 4 5	2 3 4 5
L.H.	3 2 1	3 2 1 1

In all scales, major and minor, as far as E use the group of three followed by the group of four the others begin with the group of four and follow with the group of three.

Commence the practice of double thirds in the following manner in order to acquire freedom and equality in passing the fingers over each other:-

Figura 6 - Escala de terceiras - (Knott T. , 1907, p. 32)

A numeração das notas do exercício anterior permite constatar que estes exercícios para piano se centram no treino de um tipo de dedilhações, nomeadamente, as pares (1-3, 2-4, 3-5). Certamente, no reportório de piano não será fácil encontrar peças cujas notas/dedos/melodias correspondam às apresentadas no exercício referido, contendo ao invés várias figurações melódicas que exigem uma dedilhação formulável. Logo, um treino persistente destes exercícios pode constituir uma prova de aquisição de agilidade, dentro da técnica pianística, embora não garanta necessariamente uma evolução em todos os seus parâmetros.

### 1.3. Schinichi Suzuki: Princípios de postura

Na sua pedagogia, Suzuki salienta aspetos relevantes no domínio da **postura corporal** mais adequada a adotar por pianistas iniciantes, como p.e. crianças com idades entre os 3 e os 5 anos. Acerca da disposição das pernas, destaca o autor as seguintes orientações:

- uma boa postura a adotar no piano é aquela na qual se ergue a parte inferior das costas e a cabeça, devendo os ombros e os braços ficar soltos e relaxados;
- a altura do banco ou cadeira ajustável deve ser tal que o antebraço se estenda a partir do corpo até ao teclado ao nível paralelo ao chão. Será necessária uma atenção especial para que os cotovelos não fiquem abaixo ou acima do teclado, mas sim ao nível do mesmo;
- no cotovelo, o braço dobra-se de modo a formar um ângulo reto (90 graus);

- numa idade precoce, as pernas da criança não alcançarão o chão. Um simples apoio para os pés seria indispensável.
- a distância ideal entre a cadeira e o piano é aquela que permite liberdade de movimento. Quando a cadeira está muito próxima, o corpo embaraça os cotovelos. Se a cadeira estiver muito distante, o tronco inclinar-se-á muito para a frente, prejudicando a postura correta.

Quando, pela constituição do aluno, as suas pernas são suficientemente longas para alcançar o chão, aplicam-se os seguintes princípios:

- o peso do corpo superior é suportado pelos pés, pela parte inferior das costas e pela pélvis. O tronco inclina-se em direção ao piano, a cabeça deve estar erguida, e os ombros e os braços soltos e relaxados;
- a altura da cadeira permite que o antebraço se estenda até ao teclado, paralelo ao chão;
- no cotovelo, o braço dobra-se formando um ângulo ligeiramente maior do que 90 graus;
- os pés são colocados firmemente no chão, com o pé direito para a frente em direção aos pedais, e o pé esquerdo a meio caminho entre os pedais e a cadeira. (Suzuki, 2003-2004)

Tendo salientado aspetos básicos de acomodação física ao instrumento acerca da iniciação ao piano, prossegue-se para o conhecimento da sua aprendizagem.

#### **1.4. Heinrich Neuhaus: A arte de tocar piano**

No que diz respeito à técnica do piano, Heinrich Neuhaus<sup>9</sup> observa de forma lapidar:

"Do ponto de vista das estatísticas ou (...) da fenomenologia, existem exatamente tantos problemas técnicos como existe música para piano." (Neuhaus, 1973, p. 112)

Por isso, nessa linha de pensamento, após reforçar como é vasto o universo de parâmetros a ter em conta ao tocar piano, o autor salienta oito elementos da respetiva técnica.

---

<sup>9</sup> Um pianista cuja obra é referida no Relatório de Paula Peixoto (Peixoto, 2014, p. 14).

### 1.4.1. Toque<sup>10</sup>

O toque de uma nota é, por si só, um gesto simples. Contudo, tomado como um exercício de repetição, é possível pressionar a mesma tecla para estudar diferentes expressividades que se podem obter do piano.

Já numa analogia com a comunicação, este exercício é comparável às diferentes entoações com as quais é possível dizer a interjeição “ah!” (com surpresa, como sinal de entendimento, ou como sinal de desaprovação, p.e. (Neuhaus, 1973, p. 115)).

Do mesmo modo, uma tecla do piano pode ser tocada com pouco/muito peso ou com curta/longa duração, o que conseqüentemente se traduz em sonoridades/expressividades diferentes (Neuhaus, 1973, p. 115, trad.). A prática deste exercício é, portanto, uma estratégia de obtenção de um *toucher* pianístico.

### 1.4.2. Articulação de notas seguidas

São várias as possíveis articulações empregáveis ao piano: *legato*, *nonlegato*, *staccato* – as últimas duas formas preveem diversos graus (Martinez, 1990, p. 31).

Este elemento é importante, p. e., no aperfeiçoamento de ornamentos como os trilos. Em primeiro lugar, este aperfeiçoamento começa pelo treino de trilos com duas notas, a começar em notas brancas, pretas, ou na alternância entre brancas e pretas. Em segundo lugar, é possível treinar os trilos com uma vasta combinação de dedilhações<sup>11</sup>, começando devagar e atingindo a máxima velocidade de execução possível. Se quisermos ir mais além, podemos executar o trilo sem sequer separar os dedos do teclado, adquirindo uma qualidade sonora aprimorada<sup>12</sup> (Neuhaus, 1973, pp. 116, 117). Relativamente à independência de dedos, Neuhaus afirma que esta se reflete num aspeto de particular relevo, designadamente:

“(...) atenção que o [pianista] deve prestar para garantir que o braço, calmo, relaxado e praticamente imóvel, seja sustentado pelos dedos, os quais atuam como apoios (...)” (Neuhaus, 1973, p. 116)

Além do mais, alerta:

“(...) se as [dedilhações] forem tocadas com uma mão rígida e contraída, os dedos não obtêm nenhuma vantagem<sup>13</sup>, os músculos entre os ossos não se podem desenvolver

---

<sup>10</sup> De formas - ou com expressividades - diferentes.

<sup>11</sup> De acordo com Neuhaus, será viável experimentar todas as dedilhações possíveis para executar um trilo (Neuhaus, 1973, p. 117).

<sup>12</sup> Este método de execução dos trilos é especialmente útil, p. e., na interpretação de noturnos de Chopin, nomeadamente, no seu material ornamentado.

<sup>13</sup> Para demonstrar como é mais confortável tocar piano com as mãos e o braço relaxados, como foi referido anteriormente.

e, como resultado, a mão e todos os seus músculos ficarão cansados e fracos” (Neuhaus, 1973, p. 118)

### 1.4.3. Escalas

Dentro das escalas de piano, estuda-se a respetiva dedilhação, os movimentos necessários evitando os desnecessários e a passagem do polegar/transposição do pulso. Dadas as possibilidades do instrumento, é possível fazer as escalas com pouco ou muito volume, de forma rápida ou lenta, em *legato* ou em *staccato*.

A respeito de saltos inerentes às escalas, como estratégia de antecipação, o autor acrescenta ainda que, antes de pressionar a tecla necessária, o dedo tem de alcançar a nota certa com o mesmo posicionado sob a respetiva tecla<sup>14</sup> (Neuhaus, 1973, p. 118).

### 1.4.4. Arpejo de acordes

Os **arpejos** são abordados pelo autor tendo em conta a sua execução, estudo e técnica. Relativamente a acordes, Neuhaus explorava acordes cuidadosamente combinados entre si como exercício de aperfeiçoamento técnico. Observe-se a fig. 7:



Figura 7 - Exercício de arpejo: Padrão de acordes (Neuhaus, 1973, p. 120)

Como método de aperfeiçoamento de arpejos de todos os acordes ilustrados *supra*, o exercício anterior consiste na construção e posterior arpejo de acordes com 7<sup>a</sup>, tendo por preferência do autor o Dó como nota base do acorde (baixo). Depois parte-se para a alteração progressiva dos acidentes das restantes vozes<sup>15</sup> (tenor, alto e soprano), até que todas as diferentes combinações de quatro notas tenham sido

<sup>14</sup> Este procedimento de alcançar uma nota com o dedo “no ar” implica que o ataque da mesma seja vertical, já que, uma vez largada a mão do teclado, precisará de peso para que o martelo acionado pela tecla pretendida tenha velocidade suficiente para a percutir.

<sup>15</sup> De modo a formar acordes sem os repetir.

executadas. Tendo o Dó como base, uma vez mais, e procedendo como explicado, o autor construiu 16 harmonias diferentes, as quais o pianista pode praticar<sup>16</sup>.

#### 1.4.5. Notas duplas<sup>17</sup>

Uma vez que notas duplas podem formar os mais variados intervalos, Neuhaus aborda sobretudo oitavas e segundas. Para uma mão, o desafio deste elemento técnico pode ter a sua dificuldade agravada, caso o tamanho das mãos seja desproporcionado relativamente ao teclado do piano (Neuhaus, 1973, p. 122). Consoante o tamanho do polegar, certas passagens com notas duplas têm a sua execução dificultada, p. e., se o dedo 1 tocar duas notas em simultâneo. A fig. 8 demonstra o problema descrito:

together.

For a pianist who is a “materialist” this is sufficient reason not to seek “to apply his efforts” to a pianistic career; I myself frequently thought so. And chords such as

I can play together only by using the thumb for the two lower notes

To play such chords with a

Figura 8 - Uso do polegar para notas duplas (Neuhaus, 1973, p. 122)

Relativamente à execução de oitavas, esta também estaria condicionada pelo tamanho das mãos, nomeadamente, a distância compreendida entre o mindinho e o polegar<sup>18</sup>. Caso esta distância não permita a execução de oitavas, a mão poderá ter dificuldade em executar intervalos maiores (p.e., nonas, décimas, etc.).

Por outro lado, perante notas duplas internas a um acorde, pode ser necessário arpejar as mesmas, se não for possível executar todas em simultâneo<sup>19</sup>. Outra solução proposta é aplicar o polegar a duas teclas internas ao acorde, como consta na figura, no acorde de Ré 7<sup>a</sup> Maior na 3<sup>a</sup> inversão, ou Ré bemol 7<sup>a</sup> Maior [também] na 3<sup>a</sup> inversão.

<sup>16</sup> O exercício pode ser executado pelas duas mãos numa diferente zona (oitava) do teclado.

<sup>17</sup> Um grupo de pelo menos duas notas tocadas ao mesmo tempo por uma só mão.

<sup>18</sup> É um aspeto variável consoante o sexo, idade ou constituição física do pianista. Refere o autor que muitos pianistas se veem impedidos de executar peças de longo alcance manual, como a Sonata em Si menor para piano de Franz Liszt (Neuhaus, 1973, p. 124).

<sup>19</sup> Para exemplificar, Neuhaus confessava ter dificuldades em executar o 1<sup>o</sup> acorde presente na fig. 8 (Dó 7<sup>a</sup> da dominante na 3<sup>a</sup> inversão).

Como metodologia de estudo para o aperfeiçoamento de passagens menos acessíveis, com acordes difíceis ou perante outras dificuldades, o autor propõe que se fracione uma passagem consideravelmente “complexa” em pequenos problemas de acessível resolução. Posteriormente, o pianista pode resolvê-las uma a uma, o que possibilitará o encontro de uma solução global para a dita passagem complexa (Neuhaus, 1973, p. 125).

#### 1.4.6. Acordes<sup>20</sup>

A execução – não arpejada – de acordes requer toda uma técnica de tensão e distensão das mãos, ou de diástole e sístole (Neuhaus, 1973, p. 129). Resumidamente, numa aplicação prática da anterior descrição, a execução de acordes começa pela seleção das teclas das notas do acorde, no seu ataque (tensão) e termina no posterior relaxamento (distensão) da(s) mão(s) utilizada(s)<sup>21</sup>.

Posteriormente, o autor preconiza o desenvolvimento de um certo sentido melódico ao encadear acordes (procedimento necessário para interpretar, p.e., Chopin ou Beethoven, recorrendo à articulação *staccato/legato*, à dinâmica *forte/piano* ou à leitura vertical dos acordes tendo em conta que são arpejados convencionalmente da nota mais grave para a mais aguda. A aplicação do estilo *cantabile* favorecerá a aquisição do aludido sentido melódico.

É também de mencionar o desenvolvimento do sentido tátil do quinto dedo (*fifth-finger sense*), o qual sucintamente consiste em escutar previamente o acorde, para depois orientar a sua execução tendo o mindinho como dedo de referência. (Neuhaus, 1973, p. 130)

Outra estratégia de execução de acordes ao piano, cuja notação careça de indicação agógica, consiste no encostar dos dedos à extremidade interior das teclas, antes da sua execução, recorrendo ao sentido tátil das mãos para que as teclas sejam previamente percebidas pelo intérprete.

Maria Dolores Martinez acrescenta, acerca da execução de acordes, que:

“A key element of piano performance is that of voicing chords. This can be accomplished by transferring weight from one finger to the next by rotating the back of the hand toward the weaker finger (especially the fourth, sometimes the fifth), or away from the stronger fingers (especially the thumb, sometimes the third finger)” (Martinez, 1990, p. 32)

Em contrapartida, uma possível alternativa, apresentada não só pelo autor, como por Franz Liszt, refuta uma queda leve das mãos sobre o teclado, e favorece o

<sup>20</sup> Combinados pelo autor num conjunto mínimo de 3 e um máximo de 5 notas. (Neuhaus, 1973, p. 129)

<sup>21</sup> Neuhaus compara pertinentemente o exercício ao “sentar-se numa cadeira” (Neuhaus, 1973, p. 129), presumidamente depois de a escolher.

peso das mesmas, tendo a palma da mão como apoio no momento de ataque (Neuhaus, 1973, p. 131).

Mesmo tendo em conta estes dois métodos, sugere o autor que, caso as harmonias não apresentem qualquer indicação interpretativa, o pianista lhes aplique o referido estilo *cantabile* (Neuhaus, 1973, p. 131).

Em resumo, deste método extraem-se, pois, três possíveis conselhos para execução de acordes: seleccionar as teclas do acorde, atacá-las e relaxar a mão; ter o mindinho como dedo de referência na execução de acordes; ter a palma da mão como apoio no momento de ataque.

#### 1.4.7. Execução de saltos<sup>22</sup>

Este elemento técnico do piano pressupõe muita agilidade e bastante prática, se se pretende alcançar velocidade para p.e. respeitar indicações rítmicas *presto* –um andamento consideravelmente veloz – dadas pelo compositor. Assim, para a execução de saltos, Neuhaus serve-se de uma citação de Franz Liszt:

“The hands should hover over the keyboard rather than stick to the keys” (Neuhaus, 1973, p. 133).

O verbo *hover*, em português “pairar”, é então associado ao movimento descrito pelas mãos ao tocar piano, não só na opinião piano-técnica de H. Neuhaus como – uma vez mais – de Franz Liszt (Neuhaus, 1973, p. 133).

#### 1.4.8. Polifonia<sup>23</sup>

A presença deste elemento na música dependerá da clara existência de texturas melódicas (mais do que uma) na partitura, sem as quais não será possível afirmar que determinada peça musical seja polifónica. A polifonia é, pois, um conjunto de melodias, compostas pelo compositor, que têm necessariamente uma relação entre si.

Para exemplificar esta relação, a polifonia pode resumidamente traduzir-se na imitação de linhas melódicas, como em géneros musicais denominados fugas/cânones, ou na sua simples harmonização em acordes consecutivos, como no género musical “coral”.

Na perspetiva do autor, há uma determinada preocupação por desenvolver o já mencionado estilo *cantabile*, ao interpretar música tida como polifónica:

---

<sup>22</sup> Por outras palavras, a execução de movimentos que obriguem a mão a ser levantada do teclado para tocar noutra área do mesmo.

<sup>23</sup> Implícita na música, se aplicável.

“A couple of considerations on polyphony on the pianoforte. As we know, Bach wrote his Inventions as a means of teaching singing note. But, however hard you try, the piano does not sing as we would like it to sing; the piano is short of breath, the piano suffers from pulmonary emphysema. What can we do?” (Neuhaus, 1973, p. 135)

A preocupação de Neuhaus é, pois, aplicar o estilo *cantabile* às diferentes vozes, se for aplicável, e serve-se de reportório de J. S. Bach para ilustrar uma aplicação prática da sua opinião. Como podemos observar na citação *supra*, as referidas invenções a duas vozes tinham como objetivo o ensino do “canto instrumental”, nomeadamente, a aproximação da sonoridade do instrumento à sonoridade vocal. Esta busca pela sonoridade vocal advém da autenticidade da voz, da sua capacidade única para ser um vínculo de expressão musical, aspeto que também é tido em conta pelo autor.

Portanto, reconhecidos os elementos técnicos do piano, é possível ter já uma noção da pedagogia de piano, dos desafios a superar ao estudar piano e de quais serão os parâmetros intrínsecos à sua pedagogia (o toque de uma nota, o encadeamento de uma nota com outra, as notas duplas, os saltos e a polifonia).

## 1.5. John Burrowes: Uma introdução teórica ao piano

J. Burrowes, pianista e pedagogo do século dezoito, apresenta um clássico guia teórico para a aprendizagem do piano, com caráter reflexivo e metódico, útil além do mais ao estabelecimento de uma rotina de estudo.

### 1.5.1. Diretrizes para um estudo metódico

Ao tratar de questões preliminares, como a da **forma de estudo instrumental**, John Burrowes defende a importância da prática de escalas e arpejos, recomendando que o estudo tenha a duração de duas horas por dia (Burrowes, 1841, p. 13), com 15 minutos de exercícios. Relativamente ao estudo do piano, os alunos não o devem dar por concluído enquanto não atingirem algumas metas, a seguir esclarecidas:

“Nenhuma nota errada seja tocada; nenhum dedo errado tenha sido usado; não poisar os dedos quando devem estar levantados, nem os levantar quando devem estar poisados”<sup>24</sup> (Burrowes, 1841, p. 17).

Se se analisar a obra de John Burrowes de um ponto de vista crítico, tais regras metódicas consistem, essencialmente, numa constante **rejeição do erro**. Nesse

<sup>24</sup> Esta regra refere-se à precisão com que o aluno está a ler a partitura, no que diz respeito à duração das notas. Dois dos possíveis erros ao tocar o piano podem ser notas prolongadas para além da sua duração real, e notas encurtadas numa duração mais curta.

sentido, o autor afirma que um pianista deve, se necessário, estudar com mãos separadas e aperfeiçoar compassos difíceis, repetindo-os sucessivas vezes, mas deve fazê-lo com sentido crítico e seletividade, consoante os compassos que queira aperfeiçoar.

### 1.5.2. Acerca da técnica

Como estratégia de seletividade de dados, dentro da técnica do piano inerente a este manual, foram escolhidos parâmetros como o movimento das mãos, a procura da independência e a transposição e execução de exercícios como estratégia para aprofundar o aquecimento.

Portanto, a execução de numerosos e diversificados exercícios é pelo autor estabelecida periodicamente, em cada dia da semana, em diferentes séries hierarquizadas em seis divisões. Estas incluem escalas (na tonalidade maior, e sua relativa menor), trilos<sup>25</sup>, arpejos, entre outros.

No que diz respeito ao **movimento das mãos**, o autor esclarece a importância de rigor relativamente à duração objetiva das notas; por outras palavras, o valor rítmico das notas que estão na partitura deve ser absolutamente respeitado, e deve refletir-se numa devida independência de dedos. Nas palavras do próprio, “nem estes devem estar levantados quando deviam estar pressionados, nem pressionados quando deviam estar levantados” (Burrowes, 1841, p. 17)

Uma vez mais, o autor favorece a **independência** do aluno, afirmando que este deve estudar até deixar de ser necessário olhar para as mãos. Portanto, a possibilidade de tocar com segurança deve advir de uma prática dos exercícios ou peças, partindo de um ritmo lento, até gradualmente se adquirir um ritmo ligeiramente mais rápido.

Relativamente à **transposição de exercícios**, como escalas, Burrowes estabelece uma proposta de estudo semanal, para que em cada dia o estudante se dedique a uma escala ciclicamente nova, até que todas sejam praticadas. A escala deve ser descrita com a correta posição das mãos, assegurando que a passagem do polegar seja feita com o mínimo movimento possível<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Em inglês “shakes”.

<sup>26</sup> Este aspeto sobressai p.e. na dedilhação da escala em Dó maior, na qual a mão direita, p.e., descreve a dedilhação 1-2-3-1-2-3-4-5 (a passagem do polegar é, pois, do dedo 3 para o dedo 1, convencionalmente tomado como o polegar).

### 1.5.3. Parecer sobre o manual

A escolha deste manual clássico preenche uma lacuna no âmbito do material pedagógico de piano até aqui apresentado, nomeadamente o estabelecimento de uma **rotina de estudo**. Com efeito, o aperfeiçoamento técnico do instrumento piano pressupõe não só a execução reiterada de escalas, como também o treino sistemático das dedilhações das peças.

Por sua vez, as escalas e arpejos, nas suas diferentes tonalidades, bem como os padrões melódicos transponíveis, partilham a característica de uma dedilhação específica, a ser assimilada mediante execução assídua. Portanto, uma importante mensagem a extrair de *A Guide to Practice on the Piano Forte*, é a de adquirir toda uma rotina e persistência no estudo do instrumento.

## 2. Pedagogia do Cravo: Elementos Intrínsecos

Tal como fizemos em relação à pedagogia do piano, nesta parte vamos proceder à apresentação da pedagogia do cravo, baseando-nos em diversos autores e, quando for pertinente para o estudo, cruzando as suas diferentes perspetivas.

Como a metodologia escolhida assentou em pesquisa bibliográfica, os subcapítulos seguintes recebem algumas observações que me pareceram relevantes para uma adaptação do piano ao cravo, mas também se centram na contribuição específica de cada autor escolhido para toda a pedagogia do cravo.

### 2.1. Maria Boxall: Um método (prático) de cravo

Na introdução ao cravo com que Maria Boxall inaugura o seu *Harpsichord Method*, a autora inglesa evidencia a estratégia pedagógica para o nível de iniciação, aplicável também, como se pretende neste projeto, a pianistas interessados em cravo. A informação fornecida sobre a **mecânica do instrumento**, conciliada com o **movimento de mãos** necessário, é preciosa para aprofundar os elementos intrínsecos à pedagogia do cravo.

#### 2.1.1. Mecânica manual: conselhos

Salientamos alguns conselhos de Maria Boxall, pertinentes para bem preparar uma abordagem inicial ao cravo:

1 - "The movement of the arms must remain strictly horizontal, and that of the fingers vertical, involving an action not unlike that of a dockside crane on rails."<sup>27</sup> (Boxall, 1977, p. 9)

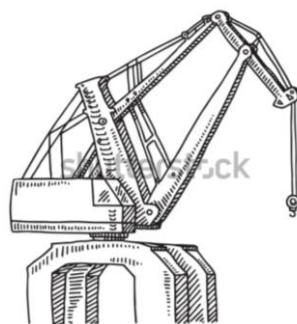


Figura 9 - Guindaste de cais sobre trilhos - Alusão a uma posição manual para tocar cravo (*Hand-drawn vector drawing of a Dockside Crane, 2003-2024*).

<sup>27</sup> A posição da mão é aqui discretamente comparada à de um guindaste de cais sobre trilhos.

A par do movimento horizontal do braço, os dedos devem descrever movimentos verticais para acionar as teclas.

2 - *“The weight of the arm must never be allowed to assist in depressing the keys.”* Para pressionar as teclas do cravo, o movimento de braço não pode interferir na pressão que as mãos exercem sobre o teclado, pois seria desnecessário e contraproducente.

3 - *“The hand must be turned slightly in the direction of play.”*<sup>28</sup> Ao longo da leitura da partitura, consoante uma direção melódica ascendente ou descendente, a mão deve inclinar-se, respetivamente, um pouco para a direita ou para a esquerda.

4 - *“The shorter of the two fingers involved should strike the very edge of its key, which must not be released before its proper time.”* Assim, nas passagens de polegar, se os dedos estiverem agrupados, o mais curto deve acionar a tecla na sua extremidade exterior (não na proximidade do tampo harmónico) e a tecla não deve ser levantada antes do tempo.

5 - *“The longer finger, which ‘crosses’ over the other, must be lifted high, and strike its key well forward, away from the edge.”* (Boxall, 1977, p. 9). No mesmo contexto em que os dedos são agrupados, o dedo mais longo, posicionado no interior das teclas, deve ser erguido ao alto, e pressionar a tecla respetiva perto do tampo harmónico<sup>29</sup>.

### 2.1.2. Técnica instrumental: fraseado

De seguida, dentro do parâmetro da **técnica**, M. Boxall problematiza a prática de escalas cuja execução recorra ao cruzamento de dedos. O recurso a esta prática pode dificultar o *legato continuo*<sup>30</sup>, uma tipologia de *toucher* inerente à prática cravística. Este *legato* proporciona uma continuidade sonora ao beliscar das cordas, e não só aprimora a qualidade do som, como facilita a identificação de frases pelo ouvinte.

Portanto, na leitura de partituras em cravo, o uso supostamente excessivo/desajustado do cruzamento de dedos acaba por prejudicar as delicadas frases presentes na partitura. Um exemplo demonstrativo da vantagem em evitar o cruzamento de dedos seria, p.e., o “Minueto em Ré menor”, peça nº 9 no manual de M. Boxall. A dedilhação ali proposta pela autora evidencia, entre os cc. 5-8, uma escala de seis notas em grau conjunto<sup>31</sup> na mão esquerda a começar no polegar (o dedo 1). Embora exista a possibilidade de cruzar dedos, esta dedilhação recebe de Boxall uma sequência de dedos agrupados em pares, nomeadamente os dedos 3 e 4, ou 3 e 2.

<sup>28</sup> Consoante a deslocação necessária às mãos, estas podem ser inclinadas ligeiramente para a esquerda, ou para a direita, caso a notação na partitura desça ou suba, respetivamente.

<sup>29</sup> Como na regra 4, também se aplica à utilização da passagem do polegar.

<sup>30</sup> (Boxall, 1977, p. 9)

<sup>31</sup> Também denominada como progressão de sextas.

99 181

**Menuet d-Moll**  
HWV 462

Figura 10 - Sequência de dedos 3-4, 3-4, 3-2 (Händel, 1988, p. 181)<sup>32</sup>

Na fig. 10, as ligaduras remetem para este preciso agrupamento de dedos, e no c. 6, da nota fá para a nota mi da mão esquerda poder-se-ia utilizar um cruzamento de dedos; no entanto, a alternativa sugerida pela autora refletiu-se numa transposição dos mesmos. O fenómeno descrito reaparece do c. 12 para o 13 na mão direita, e do c. 13 para o c. 14 na mão direita, assumindo uma diferente dedilhação.

No exercício 8, um outro aspeto relevante sobre dedilhação é que, como a autora refere, na mão direita, os dedos extremos da mão (o mindinho e o polegar) habitualmente não devem ser atribuídos a teclas acidentais; porém, na mão esquerda podem ser aplicados em último recurso (Boxall, 1977, p. 10). Esta regra, se aplicada especificamente à peça denominada “Burry”, de H. Purcell, permite ao intérprete uma melhor gestão de movimentos enquanto toca.

Além disso, para a referida **gestão de movimentos** pode também ser necessário inclinar ligeiramente a mão na direção da nota seguinte<sup>33</sup>, para que o efeito do *legato continuo* não seja interrompido. A dedilhação atribuída à “Gavotte” em Sol maior, de G. F. Händel (fig. 11), enquadrada neste manual não só evidencia uma cuidada gestão de movimentos, como pressupõe que as mãos sejam inclinadas para que a numeração da autora seja fácil de executar. É o caso da transição do 4º para o 1º tempo do baixo<sup>34</sup> que se segue:

<sup>32</sup> As ligaduras e indicações de dedilhação (Boxall, 1977, p. 15) foram extraídas de acordo com a necessidade do presente estudo.

<sup>33</sup> Uma técnica também presente no manual de K. Rosenhart.

<sup>34</sup> A parte correspondente à mão esquerda.



Figura 11 - G. F. Händel, “Gavotte”, c. 13 - Inclinação da mão (Boxall, 1977, p. 18)<sup>35</sup>

Numa tentativa de adquirir sentido tátil com o teclado, a autora recomenda uma leitura musical desprovida de interrupções ou de qualquer tendência a olhar para as mãos/teclado, no intuito de desenvolver alguma autonomia.

Na figura acima, é também possível identificar uma **vírgula** – um importante sinal de fraseado<sup>36</sup> que aparece entre o 3º e o 4º tempo do c. 14 da figura 11 – que se traduz numa respiração entre frases musicais. Esta vírgula é, pois, um sinal de caráter rítmico-melódico, porque diz respeito a um pequeno atraso do ritmo específico da peça, e torna as linhas melódicas mais seccionadas, distintas e articuladas entre si. A respeito desta vírgula, a autora adianta que o aprendiz deve contrariar alguma tendência em aplicar/imitar esse sinal onde este não é pedido.

### 2.1.3. Execução de acordes e ornamentação

Relativamente à execução de acordes, Boxall inclui no seu livro um modo específico para os executar, quando na partitura a haste das notas se encontra visivelmente quebrada, o que significa que as notas não devem ser tocadas em simultâneo. Consequentemente, a **execução de acordes arpejados** dependerá diretamente da notação dos mesmos, da métrica da peça e da unidade de tempo.

Para exemplificar, segue um compasso extraído de um “Rondeau” de Joseph-François Dandrieu, no qual se pode observar o acorde de Ré Maior no estado fundamental, e o seu respetivo modo de arpejar.

<sup>35</sup> Como a peça não precisa de aqui constar na sua totalidade, apenas se expõem os compassos mencionados.

<sup>36</sup> Em princípio, o sinal foi acrescentado por Maria Boxall à *Gavotte* de Händel para efeitos de aprendizagem.

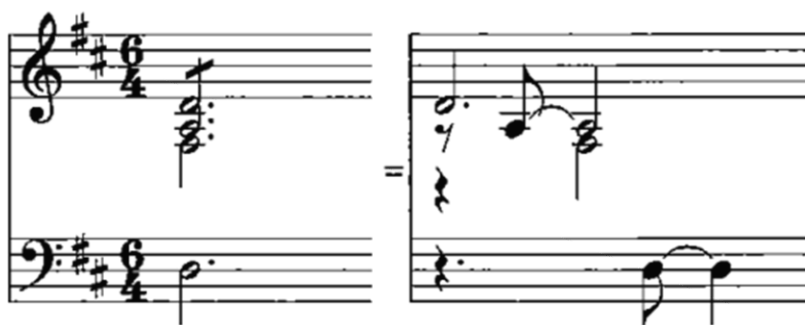


Figura 12 - Execução de acordes arpejados<sup>37</sup> (Boxall, 1977, p. 27)

Posteriormente, acerca da **execução dos trilos** ao cravo, é de destacar que Maria Boxall prefere uma dedilhação característica para cada mão, resultante da diferente constituição da mão esquerda e da mão direita:

“L. H. trills are generally played with the thumb and 2<sup>nd</sup> finger. R.H. trills are generally played with the 4<sup>th</sup> and 3<sup>rd</sup> or 3<sup>rd</sup> and 2<sup>nd</sup> fingers.” (Boxall, 1977, p. 16)<sup>38</sup>

Ainda acerca da ornamentação, já no estilo barroco francês este é abordado com maior complexidade por Maria Boxall, que introduz o leitor à técnica de **ornamentação múltipla**. Uma vez que o intérprete veja a necessidade de executar mais que um ornamento em simultâneo, não só ele treina a leitura dos respetivos símbolos, como desenvolve independência de mãos e de dedos.

Entre os que até aqui foram especificados, pela inclusão no seu manual da peça “La Belle Javotte”, de François Couperin, M. Boxall dá a conhecer o ornamento atualmente denominada *acciacatura*, uma pequena figura executada antes do seu tempo, como se pode verificar na seguinte figura:

<sup>37</sup> Esta técnica não se deve confundir com o *arpeggiato*.

<sup>38</sup> Pela análise desta afirmação, conclui-se que a preferência de M. Boxall sobre as dedilhações de trilos prioriza o uso alternado de dedos fracos com dedos fortes.

Figura 13 - F. Couperin, “La Belle Javotte”, cc. 6 e 7 - Partitura c/ornamentação subentendida (em baixo) vs. Partitura com ornamentação escrita por extenso (em cima) (Boxall, 1977, pp. 39 e 27)

Para exemplificar, no c. 7, pode-se notar no 3º tempo a dita ornamentação múltipla, a acontecer em simultâneo nas 2 mãos. Já no c. 6, se observarmos a partitura com ornamentação subentendida (fig. 13, em baixo), pode-se reparar num pequeno Lá no 2º tempo (na clave superior), cuja haste não se encontra quebrada. Como sabemos, habitualmente, a *appoggiatura* é denotada com uma haste não quebrada e a *acciaccatura* é denotada com uma haste quebrada. Porém, se observarmos a partitura com ornamentação escrita por extenso (fig. 13, em cima), podemos verificar que Maria Boxall opta pela execução característica de uma *acciaccatura*, na qual a nota Lá é colocada antes do 2º tempo.

Em último lugar, acerca da ornamentação, Maria Boxall recomenda deixar os ornamentos escritos por extenso, no papel que o aluno tem em estudo (Boxall, 1977, p. 27). O método de Maria Boxall destaca-se nesta tese, pelo seu ênfase sobre a mecânica manual, sobre o fraseado, leitura de acordes e estudo de ornamentos – tópicos relevantes para a pedagogia do cravo.

## 2.2. Kees Rosenhart: *The Amsterdam Harpsichord Tutor*

No método de Kees Rosenhart, este autor procurou providenciar informação com precisão histórica, uma orientação verbal contínua, aliada a exercícios

cuidadosamente elaborados e transcritos por ordem crescente de dificuldade, apropriados a um público de cravistas, como de pianistas.

Analiticamente, a **experimentalidade** é um dos traços típicos dos primeiros exercícios. Através do seu estudo, o autor incentiva a experimentação de diferentes dedilhações, articulações, transposições musicais e tipos de fraseado, começando com o uso das notas Si central e Dó central (Rosenhart, 2001, pp. 1-4).

Pela transposição dos exercícios, o aprendiz não só desenvolve o sentido espacial do teclado, como se familiariza melhor com o *toucher* necessário para cada tecla, designadamente, o peso de dedo necessário a aplicar consoante as notas.

### 2.2.1. Ornamentação e dedilhação

A **ornamentação** é introduzida pela referência ao tratado *L'art de Toucher le Clavecin*, de François Couperin, com uma técnica de execução muito intrínseca ao repertório de cravo:

“(...) although trills consist of notes of equal length, you should play the beginning slower than the ending; however, this gradation must be imperceptible.” (Rosenhart, 2001, p. 13).

Apesar de François Couperin ditar ao pormenor, no seu tratado, o modo como determinados ornamentos devem ser feitos, cada qual pode ter diferentes sinais<sup>39</sup>, execuções ou nomenclaturas, o que reflete a rica diversidade existente na ornamentação.

No campo da **dedilhação** no estilo barroco francês, os dedos **fortes** são associados aos tempos **fracos**<sup>40</sup> e os dedos **fracos** aos tempos **fortes**. Contudo, dá-se o caso de, noutro tipo de literatura, a dedilhação receber o critério inverso, ou seja, os tempos **fortes** solicitarem dedos **fortes** e os tempos **fracos** solicitarem dedos **fracos** (Rosenhart, 2001, p. 34). A paridade entre o ritmo e as dedilhações e a diversidade com que se manifesta no repertório de cravo constitui, por conseguinte, um outro elemento intrínseco à pedagogia do cravo.

Mais à frente, esclarecida a ornamentação dentro do estilo barroco-francês, Rosenhart debruça-se sobre a inglesa e sobre a dos Países Baixos, cujos símbolos podem diferir consoante a respetiva localização geográfica. Compare-se uma lista de

---

<sup>39</sup> Um trilo, p.e., pode assumir não só o sinal convencional de “tr” como de “+”.

<sup>40</sup> Consultar nota de rodapé nº 6 1.1. e cap. 2.2.3., para uma melhor compreensão dos conceitos: tempos fracos/fortes; dedos fracos/fortes.

ornamentação da autoria de Richard Siegel<sup>41</sup> (fig. 14) com o lista de ornamentos<sup>42</sup> de Rosenhart, referente à ornamentação de Inglaterra e dos Países Baixos (figs. 15 e 16):

The chart displays ten types of ornaments, each with its name in multiple languages and a musical example on a treble clef staff. The ornaments are:

- Trille ou Cadence** / *Trill or Shake* / Triller oder Cadence / *Trino o Cadencia*
- Trille appuyé** / *Prepared trill* / Accent und Triller / *Trino apoyado*
- Trille avec terminaison** / *Trill with turned ending* / Triller mit Nachschlag / *Trino con terminación*
- Trille lié** / *Slurred trill* / Gebundener Triller / *Trino liado*
- Tour ou Gruppetto** / *Turn* / Doppelschlag (gruppetto) / *Giro o Gruppetto*
- Mordant ou Pincé** / *Mordent* / Mordent („Beißer“) / *Mordiente o Pincé*
- Mordant ou Pincé** / *Mordent* / Mordent („Beißer“) / *Mordiente o Pincé*
- Port de voix** / *Lower appoggiatura* / Steigender Accent / *Portamento*
- Port de voix et pincé** / *Appoggiatura and mordent* / Steigender Accent und Mordent / *Portamento y pincé*
- Port de voix et mordant** / *Appoggiatura and mordent* / Accent und Mordent / *Portamento y mordiente*
- Son coupé ou aspiration** / *Truncated note* / Vorzeitiges Abbrechen des Tons / *Sonido cortado*

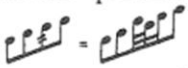
— HE 33874 —

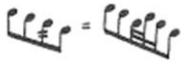
Figura 14 - Tábua de ornamentos (Siegel, 2007, p. 8)<sup>43</sup>


<sup>41</sup> O autor apresenta uma tábua do que qualifica como “Les Ornaments les plus utilisés”, a qual plausivelmente reflete o estilo barroco «não inglês».

<sup>42</sup> Tanto a figura 15 como a figura 16 diz respeito à ornamentação inglesa.


<sup>43</sup> Esta tábua de ornamentos serve para a consulta, e a execução por extenso que nos é apresentada varia consoante o compositor.

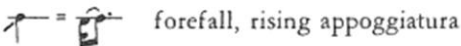
♯ means an embellishment (but only in England and the Low Countries at this time). Which embellishments is another question. Some suggestions: in case of an ascending run: a mordent 

In case of a descending run: a "Schneller" 

An embellishment on the beat starting from the note above has a heavier accent than one starting on the principal note. The choice depends on good taste. The articulations in the second half of bars 3 and 11: two by two 

Later, for Purcell and his contemporaries:

 shake

 forefall, rising appoggiatura

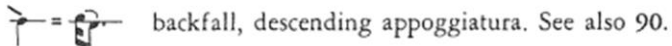
 backfall, descending appoggiatura. See also 90.

Figura 15 - Símbolos da Ornamentação Barroca de Inglaterra e dos P. Baixos (Rosenhart, 2001, p. 68)

≡ : In this case a trill is a good choice, but in general it is merely an indication of embellishment. See 130.




Figura 16 - Sinal de indicação meramente decorativa (Rosenhart, 2001, p. 69)<sup>44</sup>

Observando, pois, as fig. 15 e 16, verificam-se formas distintas de assinalar a ornamentação segundo a corrente barroca dos Países Baixos e de Inglaterra. Por outro lado, a realização do denominado *shake* (fig. 14), se comparada com a realização do primeiro trilo de Purcell na fig. 15, permite concluir que na fig. 14 o *shake* se realiza em



<sup>44</sup> Nesta figura, ressalta-se a importância do ornamento colocado na haste das mínimas (notas brancas).

semicolcheias, ao passo que na fig. 15, à maneira do estilo inglês, o *shake* é transformado e aumentado – ou seja, as notas que formam o *shake* decompõem uma semínima em fusas, não começando pela nota real, mas sim pela nota superior. Em contraste, o trilo ilustrado na tábua de Siegel tende a uma realização mais breve e ritmicamente menos agitada.

### 2.2.2. Articulação e decoração rítmica

No que respeita à **articulação** abordada o manual estimula bastante a criatividade do estudante se este aplicar as indicações dadas por Rosenhart, como se pode observar no seguinte exercício:

41 Menuet  
Maaghdalena Dakkert 1716

"danse fort gaye" S. de Brossard, Dictionaire de Musique, Paris, 1703.  
See also 16. Bars 13, 14: The articulation is contrary to the rhythm:   
Embellishments should be played in bars 2 and 6: 




Figura 17 - Exercício n.º 41 (Rosenhart, 2001, p. 16)

Portanto, na fig. 17, a novidade da articulação do exercício é evidenciada se no compasso 13 e 14 o intérprete agrupar as colcheias 3 a 3, o que dá a ilusão de que a métrica passou de ternária a binária. Esta subentendida **decoração rítmica** é outro aspeto intrínseco à escrita musical até – aproximadamente - finais de século dezoito que é, além do mais, aplicável a mais exercícios do manual. Além do exemplo anterior, a *inégalité*<sup>45</sup>, na música francesa, é outro aspeto importante de decoração rítmica a referir, e também vem explícito no manual (Rosenhart, 2001, p. 47).

<sup>45</sup> Esta técnica transforma uma linha melódica de colcheias (nas semicolcheias também pode ocorrer). Tipicamente, as notas do tempo fraco passam a ter metade do seu valor rítmico, dando uma sensação análoga de “galope”.

Posteriormente, Rosenhart apresenta as primeiras **progressões intervalares**<sup>46</sup> no seu livro. Embora saliente que a dedilhação é facultativa, o autor aconselha que se use a mesma fórmula de dedilhação cada vez que o padrão se repita. O caso seguinte (extraído do tratado de F. Couperin) permite, p.e., o uso da dedilhação **1-2-3-4** para executar “quartas”<sup>47</sup> na mão direita, simultaneamente exercitando a sua transposição:

Figura 18 - Exercício 54a para a mão direita (Rosenhart, 2001, p. 22)

Dentro da **decoreção rítmica**, é importante destacar a hemíola. Executada convencionalmente pela mão esquerda, ela aplica-se frequentemente a andamentos ternários (ora simples ora compostos), p.e. a quatro notas que antecedem uma cadência. Estas, deliberadamente articuladas duas a duas, contrariam a sensação ternária que é de esperar de, p.e., uma métrica de 3/8, de 6/8, 3/4 ou 3/2 (cf. Rosenhart, 2001, pp. 4, 17 e 27, exercícios 9, 34 e 65). Para melhor compreender este exemplo descrito, observe-se a seguinte cadência, retirada de um “Double” de Nicolas Le Bègue:

Figura 19 - Hemíola bipartida (Le Bègue, 1677, p. 6)<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Padrões de notas que se vão repetindo.

<sup>47</sup> O termo “quartas” remete para o agrupamento das notas em grupos de quatro; porém, podemos encontrar no manual exercícios com “terceiras”, “quintas” ou “sextas”.

<sup>48</sup> A métrica deste *Double* é 3/2, ou seja, cada compasso tem a duração de três mínimas.

Para efeitos de articulação, as hemíolas também podem tomar lugar em andamentos binários ou quaternários. Observe-se outro excerto da seguinte *Gavotte* do mesmo autor:



Figura 20 - Hemíola (Le Bègue, 1677, p. 18)

### 2.2.3. Dedilhação

Ao nível da **dedilhação**, no exemplo 78 (Rosenhart, 2001, p. 34) o autor ilustra um critério especialmente importante a aplicar na música francesa, que enriquece o tão procurado rigor interpretativo. Este critério<sup>49</sup> pode ser subdividido nos seguintes passos:

- estabelecer os tempos fortes e fracos da peça (cf. nota de rodapé número 6);
- definir os dedos fortes (1<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup>) e os dedos fracos (2<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 5<sup>o</sup>) (cf. Rosenhart, 2001, p. 34 ex. 78);
- se a interpretação que se pretende é ao estilo francês, associar aos tempos fortes os dedos fracos, e aos tempos fracos os dedos fortes (cf. idem).

Note-se que, em reportório para além da música francesa, o reverso da associação feita neste terceiro passo também pode acontecer, ou seja, os tempos fortes serem associados aos dedos fortes e os tempos fracos aos dedos fracos (cf. idem).

Portanto, na perspetiva de uma adequada interpretação francesa, podemos aplicar pontualmente o critério de dedilhação proposto por Rosenhart, em simultâneo com o ritmo galopado da *inégalité* (Rosenhart, 2001, p. 34). No seguinte *Double* em Sol maior de Nicolas Le Bègue, seguindo o critério de K. Rosenhart, a dedilhação da mão direita, nos primeiros três compassos, teria o seguinte aspeto:

<sup>49</sup> Jon Laukvik, autor que se destaca na pedagogia do órgão, também se serve do duplo conceito de dedos “fracos” e “fortes”, embora para efeitos de articulação. (Laukvik, 1996, p. 35)

## Double



Figura 21 - Le Bègue, "Double - Pièces en G" (Le Bègue, 1677, p. 35)<sup>50</sup>

### 2.2.4. Articulação e polifonia

No âmbito da articulação, o manual destaca a técnica de adequar a execução de indicações *staccati*, caso estas apareçam.

Para uma expressividade amplificada da mão direita, o exercício 82, como apresentado na fig. 22, pode receber uma articulação *staccato*; porém, o autor logo clarifica que, no cravo, este nunca deve ser executado na sua literalidade:

"Never play a real *staccato* on the harpsichord. If one does, there is too little time for the tone to sound. One will only hear the noise of the plectrum as it plucks the string and returns again past it." (Rosenhart, 2001, p. 36)



Figura 22 - Modelo rítmico de articulação (Rosenhart, 2001, p. 36)



Figura 23 - Maaghdalena Dakkert, "Rigaudon", de 1716 (Rosenhart, 2001, p. 36)

<sup>50</sup> O 3º compasso da figura (sem contar com a anacrusa) tem números que estão subentendidos no 3º Lá devido ao trilo. Antes do dedo 2, no 3º Lá do 3º compasso, viriam os dedos 3-2-3 (respetivamente associados às notas Si-Lá-Si).

Este aspeto do *toucher*, aqui qualificado como intrínseco ao cravo, prende-se com o facto de que largar as teclas demasiado cedo acaba por ser prejudicial ao som e, num extremo oposto, uma ligação exagerada das melodias acabaria por prejudicar a clareza das mesmas. Posto isto, Rosenhart propõe na fig. 22 um modelo rítmico de articulação aplicável à melodia presente na fig. 23.

Em seguida, os exercícios no âmbito do **contraponto** dão a entender, de modo subtil, que certas notações, como poderemos reparar, tendem a receber uma articulação específica por parte do executante (Cf. Rosenhart, 2001, p. 45). Esta depende do contexto aplicável, da experiência e da subjetividade do intérprete. O exemplo seguinte pretende salientar a **articulação de uma síncopa**<sup>51</sup>, a qual, dentro de um só compasso, é tendencialmente realizada com:

- maior acentuação no primeiro tempo do que no segundo;
- uma ligeira separação entre a nota do tempo forte da nota do tempo fraco.

Como estratégia para contrariar esta tendência, Rosenhart serve-se de uma pequena composição de Thomas Morley na qual se deve priorizar a vertente polifónica em detrimento da articulação convencional de uma síncopa. E indica:

“This piece is not syncopated even though it seems so. It is only that the upper voice begins one quarter later.” (Rosenhart, 2001, p. 45)

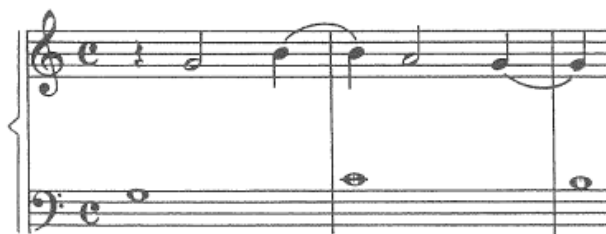


Figura 24 - Thomas Morley, “Lesson” (Rosenhart, 2001, p. 45)

Por outro lado, percebe-se como a articulação de uma **síncopa** tende a ser aplicada a uma síncopa, que na verdade é uma simples transposição melódica. No entanto, embora a colocação de notas influencie a articulação desejada pelo intérprete, nem sempre quer isso dizer que este aplique indiscriminadamente à polifonia a articulação convencional de síncopa. Em alternativa, no caso da “Lesson” de Thomas Morley, o intérprete pode pensar em duas linhas melódicas ritmicamente desfasadas – uma que começa no 1º tempo e outra que começa no 2º – o que traduzirá a articulação pretendida por Rosenhart. (Rosenhart, 2001, p. 45).

<sup>51</sup> Um gesto rítmico a começar por uma nota de duração curta (num tempo forte) seguida de uma nota de longa duração (num tempo fraco). No *Amsterdam Harpsichord Tutor*, este é o exercício 96b.

Este sentido crítico na interpretação da síncopa pode ser, portanto, outro elemento intrínseco à pedagogia do ensino da música antiga e, por extensão, do cravo.

Ainda a respeito da **polifonia**, perante obras com escrita ritmicamente menos movimentada, ou, desde outra perspetiva, com notação menos agitada, é possível **enriquecê-la** pontualmente **com ornamentos** ao longo da partitura<sup>52</sup>. Esta técnica é útil para que a música seja mais densa e rica, mercê da ténue introdução de ornamentos, em cuja execução o aprendiz não só desenvolve capacidades de improvisação, como diminui a monotonia sonora resultante das notas longas (Peixoto, 2014, p. 73).

### 2.2.5. Fraseado

Relativamente ao **fraseado**, foi demonstrado, anteriormente, o funcionamento de hemíolas, através da exemplificação de contextos onde estas ocorram. Porém, a identificação de hemíolas, se não estiver evidenciada na partitura por ligaduras, terá de ser efetuada pelo intérprete. Do mesmo modo, a definição de ligaduras de fraseado (*slurs*) pode ser outra tarefa a cargo do intérprete.

Por sua vez, as ligaduras de frase podem ultrapassar linhas de compasso, p.e., para efeitos de contraste ou de articulação, o que dá outra proporção à tarefa de as colocar. Um critério útil ao seu estabelecimento pode ser o contraste melódico, através do qual nos guiamos para analisar a componente horizontal da música. Assim, as ligaduras de frase podem ser escritas na partitura, à medida que as melodias adquiram novas texturas ou diferentes contornos, respeitando o critério do contraste melódico.

Com efeito, no reportório escrito para cravo<sup>53</sup>, e não só, de um compasso para o subsequente, este contraste melódico<sup>54</sup> surge do último tempo **fraco** do primeiro para o 1º tempo **forte** do segundo. Todavia, como poderemos observar, numa perspetiva mais abrangente, é possível em dois ou mais compassos ter uma só melodia destacada de outra, sem necessariamente ter em conta as linhas de compasso ou os tempos fortes e fracos. É o caso do compasso 20 e 21 do exemplo nº 106 (fig. 25):

---

<sup>52</sup> P.e., como exercício, sempre que possível, acrescentar mordentes numa Sarabanda, na mão esquerda, em todos os segundos tempos. Esta ideia de ornamentação seletiva foi imitada do exemplo nº 100 (Rosenhart, 2001, p. 47). A estratégia aqui é a de executar um mordente em todas as mínimas.

<sup>53</sup> Para uma exemplificação mais exata e precisa, considere-se reportório para cravo compreendido entre os séc. XVI e XVIII.

<sup>54</sup> Uma diferença de notas implícita.



Figura 25 - Processo de definição de ligaduras: “(...) sometimes ... two bars are played as one.”  
(Rosenhart, 2001, p. 51)<sup>55</sup>

Partindo do princípio de que as notas dentro de uma ligadura, por definição, não se possam separar, a fig. 25 evidencia que:

- nos c. 21 e 22 há uma ligadura de frase aplicada a mais de um compasso, o que acaba por distorcer a noção de tempos fortes e fracos na mão direita;
- nos c. 22 e 23 há uma hemíola, na mão esquerda;
- os meios tons na peça tendem a ser ligados, sobretudo quando a primeira nota é uma sensível diatónica;
- do c. 18 para o c. 19, se for descartado o 1º tempo, as notas abrangidas pela ligadura têm, simultaneamente, um compasso de duração;
- se apenas a partitura for tomada em conta, e se esta carecer de indicações do compositor, e se nenhuma das ligaduras acrescentadas se evidenciar na partitura, a dedução das ligaduras de frase é, como foi salientado, uma tarefa que cabe totalmente ao intérprete (cf. § 3.5.1.).

Concluído o estudo da inicial pedagogia de cravo<sup>56</sup> proposta por Rosenhart, conhecemos aspetos importantes acerca da dedilhação e da ornamentação, e de um modo geral o autor proporciona informações enriquecedoras para a interpretação. Apesar da relativa atenção ao detalhe como método de abordagem, Rosenhart dispõe o seu manual mediante uma sequência de exercícios simples e exequíveis por um pianista que se queira introduzir no cravo.

<sup>55</sup> Algumas ligaduras da figura são meramente sugestivas, podendo não estar de acordo com o critério de Rosenhart.

<sup>56</sup> Não se ignora aqui o citado manual de Richard Siegel, *Apprendre à toucher le clavecin*, que enquadra a aprendizagem cravística num contexto histórico, com citações de obras de compositores de música antiga (como Jean-Philippe Rameau), e, como tal, tem em conta as opiniões do compositor. A obra requer algum prévio conhecimento teórico-musical, uma vez que todas as suas peças pedem ambas as mãos, ao contrário do manual de Catherine Zimmer-Grollemund, *Des Lys Naissants*. No entanto, uma análise desta obra de Siegel não entra no âmbito do nosso estudo por se afigurar já utilizado no nosso projeto.

## 2.3. Joana S. Bagulho: Em torno da pedagogia de iniciação ao cravo

### 2.3.1. Tratados antigos: Apreciação pedagógica

Uma perspetiva histórica sobre a iniciação ao cravo revela que, nos séculos XVII e XVIII, o material tido como pedagógico consistia em tratados sobre baixo contínuo e sobre o próprio instrumento<sup>57</sup> (como “Regras de acompanhar para cravo e órgão” de Alberto José Gomes da Silva, em Portugal, ou ‘L’art de toucher le clavecin” de François Couperin, em França (Bagulho, 2015, pp. 39 e 41). Estes materiais eram manuscritos com utilidade formativa para os alunos, se tivermos em conta, p.e., a teoria musical neles veiculada<sup>58</sup>. No entanto, se atendermos ao reportório que contêm, podem ser tomados como coleções de peças enriquecidas pelo conteúdo teórico que o respetivo autor decidiu acrescentar.

Um levantamento dos tratados da época referida foi realizado entre nós por Joana Bagulho<sup>59</sup>. A autora destaca no reportório destinado aos alunos de iniciação o seu elevado grau de exigência (Bagulho, 2015, p. 42), bem como os diversos aspetos relevantes para a pedagogia do cravo de que temos tratado, como ornamentação, dedilhação, transposição, contraponto, notação, execução e postura (Bagulho, 2015, pp. 42-43).

### 2.3.2. Improvisação

Um âmbito particular que a autora destaca no seu estudo é o da **improvisação**<sup>60</sup>, enquanto busca da criatividade musical do momento (Bagulho, 2015, p. 26). Na iniciação ao cravo, a autora sustenta a importância decisiva da memorização das peças, em detrimento da leitura das mesmas. Considera, no entanto, que a execução de reportório memorizado será grandemente enriquecida com um adequado recurso à improvisação:

“Se um aluno nunca foi incentivado a improvisar, a tarefa de tocar algo sem o recurso da leitura é extremamente difícil.” (Bagulho, 2015, p. 26)

---

<sup>57</sup> Para uma excelente síntese sobre a história do cravo, que inclui indicações fundamentais sobre construtores e compositores, bem como sobre a história do instrumento em Portugal, cf. (Nejmeddine, 2005, pp. 5-8).

<sup>58</sup> A aprendizagem de raiz da notação musical pode ser facilitada se, como exemplifica Joana Bagulho, o aluno começar por estudar peças cuja unidade de tempo seja a mínima (Bagulho, 2015, p. 91).

<sup>59</sup> A autora iniciou os seus estudos de cravo aos 28 anos de idade, tendo obtido formação no piano. A sua opinião reveste-se de uma utilidade indispensável para descobrir o caminho de adaptação dos pianistas ao cravo.

<sup>60</sup> Como define a autora: “[a improvisação] é, por definição, qualquer música criada no momento da performance e que não é totalmente fixada numa partitura ou notação musical.” (Bagulho, 2015, p. 46).

Com efeito, François Couperin apostava num ensino um tanto independente das partituras<sup>61</sup>, como tentativa de fomentar nos alunos capacidades de improvisação. Joana Bagulho articula neste contexto a ornamentação e a improvisação, salientando alguns dos seus níveis de execução, entre os quais:

“- a ornamentação/diminuição que trata da arte de preencher intervalos de valores mais longos por figurações melódicas com valores mais curtos;<sup>62</sup>

- a improvisação de melodias sobre baixos ostinatos com harmonias [*standard*] ou variações de melodias conhecidas;

- improvisação de peças como os prelúdios, fugas ou fantasias.” (Bagulho, 2015, p. 49)

Não é esquecida a necessidade do estudo de partimentos<sup>63</sup>, por forma a proporcionar ao aprendiz um aperfeiçoamento da improvisação sobre baixo contínuo, pressupondo uma prévia iniciação a essa prática.

## 2.4. E. Baiano: Guia prático de cravo para pianistas

Enrico Baiano proporciona uma aprofundada contribuição à pedagogia de cravo, para não falar do repertório e da restante abordagem que faz a outros critérios cravístico-pedagógicos: postura, ornamentação, *toucher*, exercitação, agilidade, interpretação e técnica. Dada a extensão do manual, limitamo-nos neste estudo a extrair os conteúdos até agora menos considerados nos restantes autores e suscetíveis de fortalecerem os critérios cravístico-pedagógicos propriamente ditos. Por outro lado, dado o caráter básico do guia que pretendemos organizar, não serão aqui abordados tópicos como a ornamentação, escalas, arpejos, alternância de mãos, também explorados por E. Baiano.

### 2.4.1. Posição e Toque

O autor ressalta desde o início do método a característica típica da execução em cravo:

“(…) ‘playing in a relaxed manner’ means only tensing the specific muscles needed to perform the required movement, leaving the other muscles unsolicited.” (Baiano, 2010, p. 9)

<sup>61</sup> Em *L’Art de toucher le clavecin* (1717), p. 12, Couperin usa a expressão “[tablaturas]” em vez de “partituras”.

<sup>62</sup> Comparável à Arte de Glosar, inerente à música Ibérica-Renascentista.

<sup>63</sup> Partimento: “(...) guia de improvisação e composição para teclado escrito sobre baixos cifrados ou não cifrados.” (Bagulho, 2015, p. 50).

Referida a característica da seletividade óssea (da falange distal), E. Baiano salienta duas diferentes **posições técnico-manuais**, a frontal e a normal. Enquanto a posição normal implica uma elevação da mão, a posição frontal traduz-se num encostar das falanges medial e proximal ao teclado<sup>64</sup>. Portanto, como o autor pontualmente relembra ao longo do seu manual, posto o relaxamento da mão, do pulso e do antebraço, a posição normal, por sua vez, é útil ao treino da agilidade das mãos, à execução de saltos ou à realização do *staccato*, para exemplificar.

No que concerne ao **toque**, E. Baiano, para além de recomendar simplesmente o uso das pontas, insiste particularmente em que os dedos definam uma curva, posto que a ação sobre as teclas derive da contração do flexor longo, depois ajudada pelo flexor curto, conforme indicado na fig. 26:

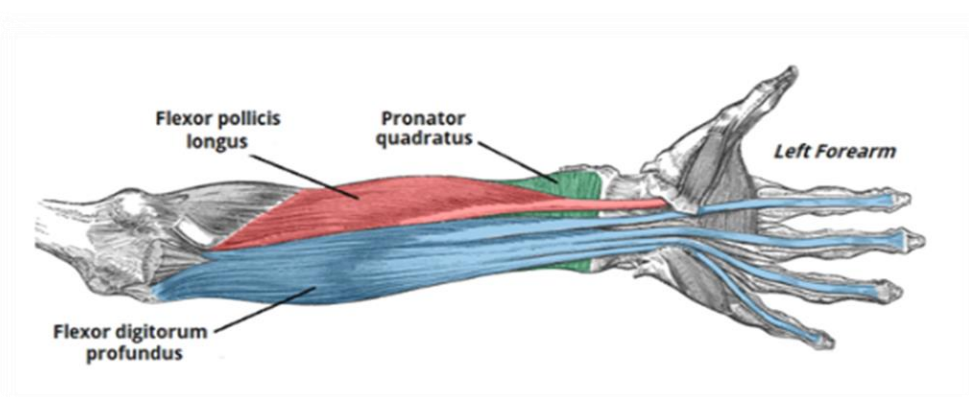


Figura 26 - Músculo flexor profundo do antebraço esquerdo (Jones, 2023)

Como especifica o autor, e como se pode observar na figura, a ação do flexor curto (*Flexor digitorum profundus*) sucede à do flexor longo (*Flexor pollicis longus*), pressupondo que a mão esteja relaxada, e assim é descrita a ação do braço ao tocar.

#### 2.4.2. Articulação *staccato*: dedos, mão, antebraço e pulso

No âmbito da articulação, Baiano subdivide o *staccato* em quatro categorias: quanto aos **dedos**, à **mão**, ao **antebraço** e ao **pulso**.

O *staccato* relativo aos **dedos**, que implica que o antebraço, a palma e o pulso estejam relaxados, incorre num processo manual de descanso-contração-descanso, permitindo realçar não só o movimento a ser percecionado como também a consciência de o executar (Baiano, 2010, p. 16).

O *staccato* relativo à **mão** ocorre quando o executante vê a necessidade de tocar mais de uma nota, verticalmente (repetida ou não repetida), em sucessão rápida,

<sup>64</sup> Sem que os dedos se levantem (Baiano, 2010, p. 10).

o que uma vez mais implica evitar quaisquer movimentos rebuscados e isolar a ação (Baiano, 2010, p. 20).

O *staccato* do **antebraço** pode definir-se como a separação de um encadeamento de notas cuja duração é reduzida para metade (Baiano, 2010, p. 22). Por último, o *staccato* do **pulso** corresponde, como denomina Baiano, ao *portato* (Baiano, 2010, p. 24), também usado no piano.

#### 2.4.3. Toque solto, não ligado, brilhante

Numa preocupação com o fraseado melódico, o **toque solto**, assim denominado pelo autor, baseia-se numa extirpação das notas da partitura. Por analogia com a linguística, se se pensar nas notas como uma série de sílabas entre si encadeadas, estas receberiam uma separação mínima (Baiano, 2010, p. 26). Nessa definição, o **toque não ligado** consiste numa vertente do toque solto, distinguível pelo acentuar da mesma separação, ainda num pensamento de fraseado melódico (Baiano, 2010, p. 27).

O **toque brilhante**, por sua vez, é uma técnica articulativa de dedos, cujo caráter, à exceção da mão, é notoriamente percussivo; ou seja, enquanto a mão intui que está a fazer *legato*, os dedos, na realidade, produzem um som auditivamente separado (Baiano, 2010, p. 28).

#### 2.4.4. Outros aspetos técnicos

No que concerne à **repetição de notas**, Baiano esclarece a dedilhação que lhe é atribuível, designadamente, na sequência 4-3-2-1, e na facultativa opção de usar todos os dedos, mas numa ordem oposta, ou seja, 1-2-3-4-5, como se pode a seguir ver (fig. 27):



Figura 27 - Dedilhação para notas repetidas<sup>65</sup> (Baiano, 2010, p. 65)

Sobre a **polifonia**, Baiano aconselha a estudar cada melodia em separado, nas obras de teor polifônico, com dedilhação não casual mas criteriosa, conferindo especial realce às possíveis vozes interiores, auxiliando com o canto (Baiano, 2010, p. 68).

Reiterando o referido relaxamento muscular, os **saltos** ou **cruzamentos** manuais requerem não um peso ativo, mas, numa posição manual frontal, uma rápida antecipação das notas a tocar.

Citando o autor: “It can be helpful to pause on the note of arrival, touching the key without depressing it” (Baiano, 2010, p. 79)<sup>66</sup>, num movimento de antebraço convenientemente paralelo ao teclado (cf. Baiano, 2010, p. 79).

Para o mesmo efeito, o autor também destaca o uso dos dedos 2, 3, 4 e 5 na mão direita, e na mão esquerda sugere os dedos 2 e 5.

Ainda nos **cruzamentos**, se a mão descrever a posição de arco, recorre-se a um movimento de peito e a uma inclinação da mão ora para a esquerda, ora para a direita, consoante o que na partitura estiver escrito.

#### 2.4.5. Reportório

Finalmente, o autor elege como reportório cravístico obras de vários autores articuladas com o ensino do cravo, o que torna particularmente recomendável a utilização deste manual, em vista não só do convívio com um leque amplo de autores, mas também com a teoria, mecânica manual e profundidade técnica a serem adquiridas por essa via.

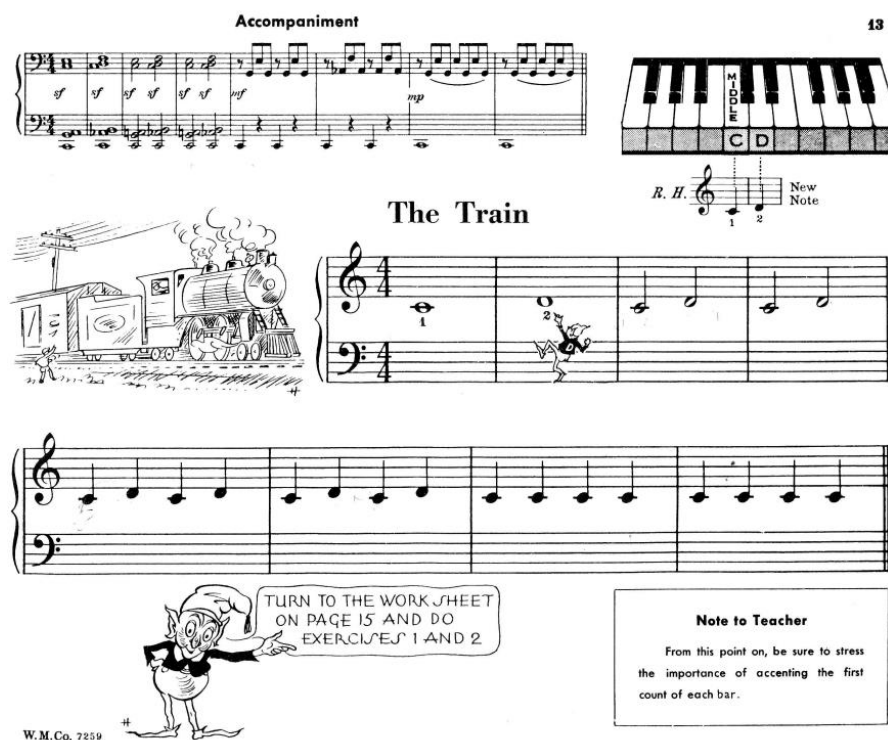
<sup>65</sup> Curiosamente, logo no primeiro compasso, os números atribuídos aos dedos da mão direita fazem com que esta descreva um movimento circulatório a começar no mindinho e a acabar no polegar, como na figura 27 se destaca.

<sup>66</sup> Como estratégia de aperfeiçoamento técnico.

## 2.5. Catherine Zimmer-Grollemund, *Des Lys Naissants*

O manual *Des Lys Naissants* é tripartido em capítulos de crescente dificuldade, se formos a comparar a sua respetiva exigência por ordem de paginação. Com música que é inicialmente composta numa pauta de onze linhas (i.e. a linha do Dó central, mais os sistemas das claves de Sol e de Fá conjugados numa só pauta), a autora aposta numa aprendizagem da leitura e numa familiarização com o teclado: ao ponto de partida, o Dó central, serão gradualmente acrescentadas mais notas para uma complementaridade das peças. Semelhantemente, esta estratégia anteriormente descrita é também aplicada no manual de iniciação ao piano de J. Thompson, se formos a comparar um dos seus exercícios com a p. 6 de *Des Lys Naissants*:

**Accompaniment** 13



**The Train**

R. H. New Note

1 2

TURN TO THE WORK SHEET ON PAGE 15 AND DO EXERCISES 1 AND 2

**Note to Teacher**

From this point on, be sure to stress the importance of accenting the first count of each bar.

W.M.Co. 7259

Figura 28 - Exercício sobre o tema “The Train” (Thompson, S/ano, p. 13)

*Jouons en rythme*

o =

**Main droite (MD):**

**Main gauche (MG):**

Figura 29 - Exercícios baseados no Dó central (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 6)<sup>67</sup>

### 2.5.1. Movimento de mãos

Como método de adaptação ao teclado, a autora recorre a sinais didáticos não convencionais (*beyond-score*) que ajudam a criança-aprendiz a fazer uma associação entre movimentos físicos concretos e contornos melódicos descritos pelas notas. A analogia propriamente dita estabelece, respetivamente, uma ponte entre deslocações manuais descendentes ou ascendentes. Explicando: ao padrão melódico **descendente** a autora associa a imaginária queda de um paraquedista; e ao padrão melódico **ascendente** associa a ascensão de um *surfista* a fazer *water skiing*, seguida de uma definição simplificada (da figura musical da suspensão  $\cap$ ) e das restantes figuras:

<sup>67</sup> O tamanho reduzido da imagem serve para uma melhor visualização dos semelhantes contornos melódicos entre cada peça.



Figura 30 - Suspensão, ascensão e descida (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 30)

Suspensão – “[...] indica que é preciso tocar a nota durante mais tempo.” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 30)

Ascensão – “[deslocar] o dedo [já pousado sobre] uma tecla para [uma zona do teclado mais aguda].” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 30)

Descida – “[reposicionar] o dedo [de volta a uma] nota [anterior na melodia].” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 30)

Assim, ao aplicar os ditos sinais a um exercício concreto, a autora indica sinais agógicos, conforme ilustrado na fig. 31:



Figura 31 - Indicações agógicas: uma aplicação (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 34)

Na aprendizagem destes sinais (musicalmente não convencionais), pretende-se que a criança-aprendiz associe diferentes faculdades –desporto e música, no caso – na sua iniciação ao instrumento e à leitura da pauta.

### 2.5.2. Géneros musicais

Prosseguindo para a segunda parte, intitulada “Technique du Clavecin et Approche de différents Styles” (p. 45-84), a autora cinge a sua abordagem ao ensino técnico e ao conhecimento de diferentes géneros musicais interpretados em cravo. A seguinte seleção e definição dos respetivos géneros reflete a sequência dos mesmos que encontramos nesta parte do manual:

*Pavane* – Dança de métrica quaternária/binária, passível de receber ornamentação, preenchimento ou acompanhamento melódico, podendo este último obedecer a um padrão rítmico por compasso (como sugere a “Pavane” da autora, se observarmos a “Partie 2” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 49).

*Menuet* – “Dança a 3 tempos, vinda [da região francesa] de Poitou, em vigor na corte de Luís XIV” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 54); as indicações na partitura dizem principalmente respeito à articulação (através de ligaduras, sinais *détaché*<sup>68</sup> e ligaduras-*détaché*) e à dedilhação de duas melodias compostas em oitavas paralelas.

*Passacaille* – Dança oriunda de Espanha, cujo termo significa “passar a rua” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 54). Nesta dança, existe um padrão de notas (ora evidente na partitura, ora subentendido) repetido ao longo da dança. O exercício exemplificado é acompanhado por dedilhações com frequente passagem do polegar, permitindo treinar esta técnica (p. 52-53).

*Tambourin* – Género musical de carácter percussivo no qual uma mão está reduzida a um acorde por compasso: “A mão esquerda efetua um *bourdon*, não esquecendo que [esta] executa sempre o mesmo acorde.” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 58). Visualmente, a parte da mão direita reflete maior liberdade melódica, pelo que o estudo deste género pode ser útil no desenvolvimento da independência de dedos.

*Invention* – Pressupondo a existência de mais de uma melodia, a *invention* é uma peça de carácter imitativo. Em *Des Lys Naissants*, este género é propício, não apenas à independência de dedos, mas sobretudo ao treino da articulação, dedilhação e – dada a simultaneidade de melodias – à noção polifónica.

*Gavotte* – “Dança a dois tempos na qual o movimento é ora lento ora alegre” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 64).

### 2.5.3. Acerca da dedilhação

Inicialmente, graças ao treino proporcionado pela invenção de Catherine Zimmer-Grollemund, a criança-aprendiz conhecerá novas notas com acidentes (p. e.,

---

<sup>68</sup> No contexto da música francesa, poder-se-á analogamente associar ao *détaché* do violino, ou seja, uma simples mudança de arco a cada nota. (Michels, 1977, p. 73).

Conforme salienta (Nejmeddine, 2005, p. 19), na grande produção musical para instrumentos de tecla, Carlos Seixas privilegia o minueto como forma musical de composição.

Lá#), desenvolverá independência ao nível do ritmo (pelo contraste entre o movimento lento e o alegre) e independência ao nível da leitura, em virtude da variedade de notação aqui presente e do contraste interno entre as melodias.

Por outro lado, quanto à dedilhação, embora a autora previamente clarifique algumas fórmulas de dedilhação antiga, bem como progressões de quartas, havendo em ambas toda uma supressão de passagens do polegar, tal não se verifica de modo absoluto na dita “Gavotte”<sup>69</sup>, conforme se observa no c. 3:



Figura 32 - Passagem de polegar (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 64)

Após o ensino estilístico inerente aos exercícios desta Parte II, Catherine Zimmer-Grollemund apresenta um exercício de preparação (p. 74)<sup>70</sup> para o “Prélude de la Suite Française” em Ré menor, p. 76-77, uma peça com relativa exigência para alguém em iniciação.

*Préparation au Prélude de la Suite française.*

Respecter les doigtés car ces notes seront des “appuis” importants dans le *Prélude*.

Figura 33 - Exemplo polifónico (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 74)

<sup>69</sup> E de outras peças do manual anteriormente constadas. A passagem do polegar é, aliás, destacada com um asterisco (\*) e mais avante utilizada pela autora nos seguintes exercícios de dedilhação moderna. (Zimmer-Grollemund, 2002, pp. 50,56,62,68,72)

<sup>70</sup> Onde a criança-aprendiz pode treinar novas dedilhações, notas duplas e o parâmetro da articulação.

O referido exercício preparatório (fig. 33), cujas notas longas descrevem toda uma síntese polifónica do prelúdio, é marcado por saltos melódicos, e no treino da dedilhação proposta pela autora transparece uma aprendizagem de antecipação da qual a criança-aprendiz pode beneficiar.

Verifica-se que as fórmulas de dedilhação anteriormente ensinadas não são aplicadas pela autora no referido exercício preparatório da *Suite*, pois o que agora se pretende, com uma série de saltos plausíveis da mão, é exercitar novos patamares de dificuldade técnica inerentes à execução do “Prélude non mesuré” da *Suite Française*. Assim, estudar a dedilhação destes saltos (como consta na fig. 28) serve o propósito de aperfeiçoar e assegurar a sua execução.

Ao analisar a p. 74 do manual, na mão direita, numa sequência de Lá-Ré-Mi, em vez de constar a fórmula 5-1-2, de execução relativamente mais fácil, é associada a fórmula 5-3-2<sup>71</sup>, menos intuitiva.

*Prélude non mesuré*

Au 17<sup>e</sup> siècle, les altérations accidentelles ne sont valables que pour la note devant laquelle elles figurent. C. X.

Figura 34 - “Prélude non mesuré” (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 76)

Esta fórmula de dedos, não imediatamente intuitiva para a criança-aprendiz, é concebida pela autora em função dos contornos melódicos que efetivamente constam no “Prélude non mesuré” da *Suite Française*. Por sua vez, o “Prélude non mesuré” e andamentos subsequentes, se estudados pela criança-aprendiz, abrem-lhe caminho ao domínio simultâneo de vários parâmetros, a um incentivo à autonomia, e previsivelmente a uma consolidação da iniciação ao cravo.

<sup>71</sup> Mindinho-médio-indicador, respetivamente.

## 2.6. Jean Nandi: Pedagogia e didática da iniciação ao cravo

No manual de iniciação ao cravo de J. Nandi, *Starting on the Harpsichord: A First Book for the Beginner*, o autor abre com considerações de mecânica manual e rítmico-pedagógicas, prosseguindo depois para o ensino progressivo de estruturas melódicas, passo a passo, dedo a dedo, figura por figura, parâmetro por parâmetro<sup>72</sup>.

Se o objetivo do estudo for pura e simplesmente a familiarização com um teclado, em abstrato, um aluno de iniciação, em piano ou em cravo, poderia usar com proveito este recurso de apoio, em particular a proposta de introdução à notação musical através de exercícios ilustrados.

Destacamos nesta análise novos aspetos da técnica cravística, como o sobreligado, as tipologias de articulação, o arpejo de acordes.

### 2.6.1. Sobreligado

Uma técnica que se destaca no presente manual é a do sobreligado, um exercício de suspensão sonora que consiste em manter os dedos presos às teclas de modo a sustar o som ao longo de uma duração pretendida. Eis uma demonstração *in score* deste fenómeno:



Figura 35 - Sobreligado (Nandi, 1989, p. 123)

Esta figuração é característica do repertório cravístico. Conforme ilustrado neste excerto da fig. 35, é evidente a indicação de manter as teclas premidas para além da sua duração real<sup>73</sup>, como recurso rítmico-expressivo, análogo ao uso do pedal de reverberação do piano. O efeito deste recurso, além de prolongar a duração real das notas colocando em destaque a harmonia, reforça também a sonoridade do cravo no seu ambiente acústico.

<sup>72</sup> Para exemplificar, Nandi serve-se inicialmente de uma didática da dedilhação, ritmo, figuras melódicas, e de exercícios que combinem os três.

<sup>73</sup> Este tipo de figuração é recorrente em prelúdios *non-mesurés*, um - já referido - género musical presente na obra de compositores como Louis Couperin, Louis Marchand, Nicolas Le Bègue, Élisabeth Jacquet de La Guerre ou, na Alemanha, Johann Fischer (Abromont & Montalembert, 2010).

### 2.6.2. Tipologias de articulação

A obra propõe também o conceito de articulação **orgânica** e de articulação **textural** (Nandi, 1989, pp. 129-130). Tendo presente que, a partir do período barroco, o reportório começou a sofrer alterações significativas na partitura, não só em aspeto, como especialmente ao nível da articulação<sup>74</sup>, é possível concluir que a articulação “textural” (escrita com toda uma agógica *in score*) foi privilegiada em detrimento da articulação aqui denominada como “orgânica” (cuja essência, subentendível, pode ser acrescentada na partitura).

Quer a partir das edições modernas, quer tendo presentes as partituras dos manuais utilizados no nosso estudo, chegamos à conclusão de que:

- o tipo de articulação que mais prevalece na música escrita para piano é textural (i.e., articulações que alteram o carácter da música (Nandi, 1989, p. 130)), o que de certa forma condiciona a flexibilidade de decisões interpretativas a tomar ao nível da performance;
- comparativamente, na música escrita para cravo, sobretudo em edições *Urtext*, é mais predominante a articulação **orgânica** (i.e. articulações que definem a métrica (Nandi, 1989, p. 129), o que permite uma maior diversidade de decisões a tomar ao nível da interpretação.

### 2.6.3. Acordes: técnica de arpejar

Jean Nandi expõe uma técnica típica do reportório cravístico, nomeadamente, o **arpejo de acordes**<sup>75</sup>. Este gesto apresenta uma outra plausível interpretação *beyond-score* que pressupõe também a aprendizagem prévia de determinadas técnicas. Procuremos explicar.

Sabendo que a música pode ter uma componente harmónica e melódica, quando as notas são dispostas de forma vertical (num grupo convenientemente maior do que duas notas) e estas assumem uma longa duração (mais concretamente, quando assumem figuras rítmicas longas), há diversas formas de executar o *arpeggiato*.

Porém, desde uma perspetiva empírico-pedagógica, a forma convencional de arpejar acordes – quando cada um vale dois tempos – poderá consistir no seguinte:

- começar na nota mais **grave** do acorde;

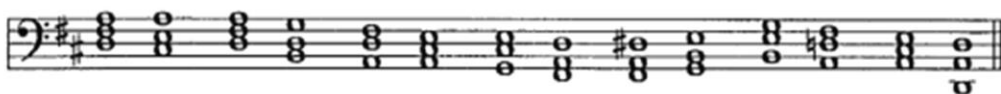
---

<sup>74</sup> Pela introdução das chamadas “(...) acentuações sforzando (...)” (Palisca, 1988, p. 490) como recurso de inovação articulativa, a qual notoriamente se deu na música ocidental escrita a partir de meados do séc. XVIII até à atualidade.

<sup>75</sup> Diferente do habitual exercício de arpejos, no qual a notação ora é especificada pela partitura é ora pré-estabelecida por quem a está a praticar no cravo. Alguns autores referem esta técnica com o termo “*arpeggiando*”, ou, neste caso, “*arpeggiato*”.

- percorrer as notas **intermédias**, o que define um arpejo ascendente;
- terminar na nota mais **aguda**;
- reexecutar as notas **intermédias**, numa direção melódica descendente;
- concluir na **segunda nota mais grave** do acorde;
- prosseguir para a **nota mais grave do acorde seguinte, repetindo o processo**, se a partitura/o compositor o pedir.<sup>76</sup>

Já num contexto em que os acordes valem quatro tempos, na seguinte fig. 36, encontramos quatro diferentes fórmulas de realização técnica de arpejo de notas representadas, como proposto por Jean Nandi:



(After playing as written, try the progression in the right hand, one or two octaves higher.)

Arpeggiation can also involve breaking a chord *downward* (that is, playing the notes one after the other from top to bottom), or in various other arrangements. Sometimes, if the chord needs to be sustained (held) for a long time, some or all the notes can be repeated. Ex. 140a indicates some possible ways to rhythmically arpeggiate the progression played above. Experiment with others.

**EXAMPLE 140a:** The same progression--some different ways to arpeggiate the chords.

1)

2)

3)

4)

Figura 36 - Quatro progressões harmónicas e respetivas realizações (Nandi, 1989, p. 168)

<sup>76</sup> Esta é uma forma de execução ritmicamente homogénea para um acorde escrito apenas numa unidade de tempo.

Como se pode comprovar na fig. 36, o autor salienta um aspeto particular:

“A técnica de arpejar pode também implicar a execução *descendente* do acorde (ou seja, tocar as notas uma após outra [descendentemente]), ou de várias outras maneiras. Por vezes, se o acorde precisar de ser suspenso (...) durante um período longo, algumas notas, ou mesmo todas, podem ser [deliberadamente] repetidas.” (Nandi, 1989, p. 168)

Posto isto, a técnica mencionada pressupõe uma certa criatividade na sua utilização, se estivermos a estudar metodicamente a partitura. Por outro lado, pressupõe reflexos e agilidade, caso se trate de uma leitura à primeira vista e o intérprete já tenha uma fórmula em mente. De qualquer modo, o parâmetro que mais merece ser respeitado enquanto a técnica de arpejar está a ser aplicada aos acordes deverá ser, seguramente, o do ritmo. A obediência a este é essencial para que o aluno não fique preso ou “descanse” no primeiro acorde que conseguiu arpejar, pois pela execução bem-sucedida desta técnica num acorde, não quer dizer que a música tenha acabado. Assim, nesta técnica, deve-se ter em conta um ponto de partida e um ponto de chegada e o ritmo definido para o arpejo dos acordes.

Desde uma perspetiva prática, peças de relevo harmónico como o “Prelúdio-Fantasia em Dó menor”, de J. S. Bach – cuja introdução aparece na fig. 37, com a respetiva análise harmónica – insere o aludido *arpeggiato* com prolongada duração:



Figura 37 - J.S. Bach, “Prelúdio (Fantasia) em Dó menor”, BWV 921.

Sequência harmónica (armação de clave correspondente à de Dó menor):

Dóm E.F.<sup>77</sup> – Ré  $\frac{2}{6b}$  – SolM<sup>6</sup> – Dóm E. F. – RéM  $\frac{2}{4+}$  – Solm<sup>6</sup> – MibM<sup>7</sup> – Dóm<sup>6</sup>

Recorrendo à forma convencional de executar esta secção da peça, como foi anteriormente explanado, o primeiro compasso da partitura, presente na fig. 37, seria tocado a começar pelo **1º acorde, Dó menor** no estado fundamental, a começar pela nota mais grave (Dó), duas vezes<sup>78</sup>.

Imediatamente depois do **Mi bemol** que antecede o 2º Acorde, segue-se o baixo, **Dó do 2º acorde (Ré sétima da sensível)**, cuja harmonia deve ser executada

<sup>77</sup> Estado fundamental.

<sup>78</sup> Uma vez que a mínima vale dois tempos nesta métrica.

duas vezes<sup>79</sup> (terminando no ré mais grave, na segunda vez). Não obstante, é de salientar que a técnica de arpejar possui características peculiares:

- caso não se pretenda dar um efeito pontual de eco, todas as notas da harmonia devem ser executadas com **igual valor rítmico**;
- além disso, devem ser **suspensas**<sup>80</sup> até darem lugar à primeira nota do acorde seguinte;
- embora a preocupação rítmica desta técnica seja real, é bem-vindo o uso do *portato* se este servir para enfatizar certas notas, pela sua importância quer **frásica** quer **harmónica**, quer pelo seu carácter **dissonante**.

Se a hipótese se colocar, um pianista pouco familiarizado com a técnica de arpejar encontraria *a priori* maior dificuldade em interpretar esta introdução, tomando como modelo o mencionado *arpeggiando* convencional. Contudo, seria mais previsível acontecer a tendência para tocar os acordes com as notas **quase em simultâneo**, uma vez que a **linha rasurada**<sup>81</sup>, observável junto do primeiro acorde, na fig. 37, é interpretada pelos pianistas como um gesto veloz, o que, p.e. no estilo francês propriamente dito, corresponde à técnica *arpegé*.

Salienta-se por último, quanto a técnicas de arpejo, a **execução em simultâneo**, também designada no repertório barroco francês por *plaqué*, na qual, todas as teclas do acorde, escritas na partitura, são tocadas ao mesmo tempo.

Concluindo: dada a diversidade das diferentes formas de arpejar, estas servem determinados propósitos interpretativos, consoante o estilo, época ou interpretação pretendida, formas que o pianista deve dominar, para que no decurso da sua execução, de acordo com a sua ideia performativa, as possa aplicar criteriosamente à sua *performance*.

---

<sup>79</sup> Por também estar escrito em mínimas.

<sup>80</sup> Numa linguagem mais mecânica, as teclas são premidas, e só levantadas quando chega o tempo do acorde seguinte.

<sup>81</sup> Salvo algumas exceções.

### 3. Do Piano ao Cravo

Tendo analisado em separado elementos fundamentais mecânicos, técnicos e pedagógicos do piano e do cravo, vemos melhor em que medida as semelhanças e, sobretudo, as diferenças intrínsecas entre o piano e o cravo podem escapar a quem aborda o cravo pela primeira vez, algo que nenhum estudioso deste instrumento deveria presumir que conhece à partida. Um aspeto comum a ambos os instrumentos é, desde logo, a ativação dos respetivos mecanismos por um teclado. E ao nível da construção, verificam-se outras semelhanças, como: (i) a existência de cordas (cujos comprimentos e espessuras diferem significativamente de um pequeno cravo para outro com dimensões próximas dos 3 metros); (ii) uma caixa de ressonância; (iii) uma ponte; e (iv) tipos de caixa parecidos, se compararmos o cravo com o piano de cauda.

No entanto, os mecanismos internos são acionados de maneira completamente diferente pelas respetivas teclas. Esta consciência das diferenças mecânicas é indispensável, pois elas ditam a abordagem técnica e pedagógica devida ao instrumento (Martinez, 1990, p. 9).

Propomo-nos em seguida, com base nas indicações acima estudadas (nos capítulos 1 e 2) selecionar e integrar os principais elementos a ter em conta na transição do piano para o cravo.

#### 3.1. Transição piano-cravo: problemas técnicos

Na passagem do piano para o cravo, o instrumentista depara-se inevitavelmente com problemas de natureza técnica e de *performance*. Cedo verifica que, para poder aspirar ao êxito no cravo, não é apropriado nem suficiente transferir sem mais, do piano para o cravo, as competências adquiridas no domínio do manuseio das teclas.

Assim, entre os problemas técnicos a vencer destacam-se, primeiramente, a posição da mão e a tensão muscular. Exemplifiquemos. Ao abordar um cravo de dois teclados, o executante deve ter noção da diferença de peso a aplicar no primeiro manual ou no segundo, o que envolve a postura do corpo.<sup>82</sup> Ora, esse diferente peso do braço e a requerida retenção do peso no ombro, são aspetos técnicos pianisticamente trabalhosos (cf. Martinez, 1990, p. 35 e 37).

---

<sup>82</sup> Um teclado dá hipótese de beliscar as cordas numa zona mais tensa (o que requer mais tensão de dedo), e outro numa zona menos tensa (o que requer menos tensão de dedo).

### 3.2. Diferenças instrumentais

Salienta-se nos diferentes tipos de cravo a **extensão do teclado**, aproximadamente 61 teclas, número consideravelmente inferior às 88 teclas no piano moderno (Bond, 2023)<sup>83</sup>. Esta diferença traduz-se numa inferior quantidade de notas a ter em conta pelo sujeito-intérprete ao tocar cravo. Sendo esta quantidade substancialmente maior no piano, o sentido espacial do sujeito-intérprete é submetido ao desafio de se redimensionar, como mostra a fig. 38:

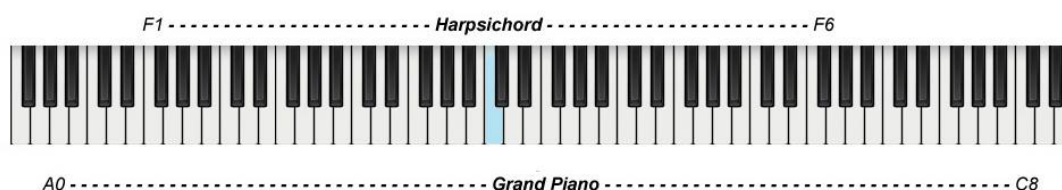


Figura 38 - Comparação da extensão de teclados (PianoLIT, 2019)

Relativamente ao teclado, sobressai a diversidade de tipos de cravo quanto à sua aparência física, a qual pode incluir um ou mais teclados, para um ou mais registos.



Figura 39 - Dois tipos de cravos (Siegel, 2007, pp. 42,43)<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Em termos científicos, a velocidade da tecla é o único fator de controlo sobre a qualidade sonora [*tone*] (Martinez, 1990, p. 30)

<sup>84</sup> Construídos ambos por Reinhard von Nagel, no cravo à direita, podemos observar a existência de dois teclados, sendo o som do inferior convencionalmente mais volumoso do que o do superior. No entanto, há cravos que, para um teclado, permitem o acionamento de dois registos simultâneos, através de alavancas, como no cravo à esquerda.

Como se pode observar na fig. 39, convencionalmente, o cravo pode ter um ou dois teclado(s) de 8 pés com dois timbres diferentes (um forte e outro menos forte), e, plausivelmente, um registo de 4 pés que serve de amplificação expressiva do instrumento, sem esquecer o registo de alaúde<sup>85</sup>. O acoplamento de dois registos solicita maior tensão nas pontas dos dedos do sujeito-intérprete, dado que cada saltarelo aciona mais do que uma corda<sup>86</sup>.

### 3.3. Técnicas de execução: análise comparativa

No que diz respeito à técnica de execução adequada a cada instrumento, encontram-se diferenças relevantes quanto à utilização da mão, ora no cravo, ora no piano. Observemos para já a anatomia da mão, ilustrada na fig. 40:



Figura 40 - Anatomia da mão (Stanford Medicine / Children's Health (2022)).

Um aspeto estrutural dos instrumentos a ter em consideração, para analisar as respetivas abordagens técnicas, é a **diferente largura de cada tecla nos teclados, respetivamente, do piano e do cravo** (Martinez, 1990, p. 130). Esta particularidade

<sup>85</sup> No início, os pianistas têm dificuldade com os dois teclados, com as novas relações espaciais e com a topografia do teclado. Daí a pertinência de os cravistas iniciantes estudarem em cravos com apenas um teclado. (Cf. Martinez p. 44-45).

<sup>86</sup> “Em comparação com o cravo, a descida da tecla do piano até à base é de aproximadamente 9 mm. (...) A diferença de sensação é bem grande, se compararmos com os 3,2 mm no cravo. (Martinez, 1990, p. 27)

influencia a mecânica manual na abordagem de cada instrumento, conforme especifica S. Stranger a respeito da parte do dedo que se deve utilizar:

“(…) uma vez que no piano moderno as teclas são maiores, é preciso tocar com apoio na falange medial<sup>87</sup>, ao passo que no cravo é preciso tocar com apoio na falange distal, mais concretamente, com as pontas dos dedos.” (Stranger, 2021, p. 59).<sup>88</sup>

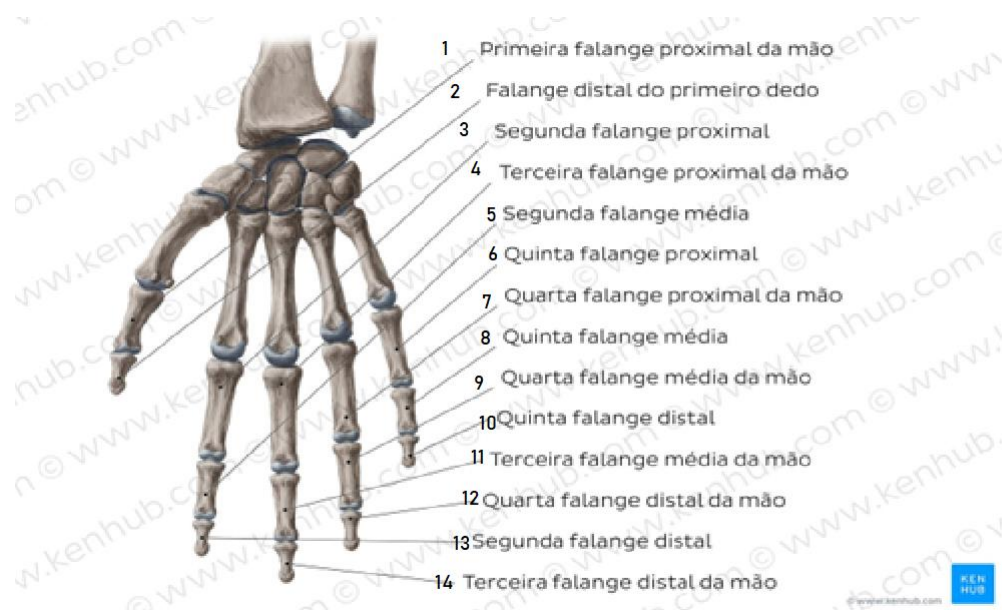


Figura 41 - Falanges da mão direita (nomenclatura portuguesa) (Lacerda, 2023)

Num olhar mais aprofundado sobre a estrutura óssea, S. Stranger observa: enquanto o movimento de dedos no **piano** tem como apoio a(s) falange(s) **medial**(ais) (ossos 1, 5, 11, 9 e 8<sup>89</sup>), no cravo os dedos apoiam-se na(s) falange(s) **distal**(ais) (ossos 2, 13, 14, 12 e 10).

No tocante ao uso da mão e do braço, os autores são unânimes:

“A maior parte da técnica moderna do piano centra-se na utilização da mão e do braço para apoiar os dedos (...)” (Badura-Skoda, 1993, p. 178).

“No cravo, porém, o enfoque é dado à independência de dedos sem necessariamente se fazer uso do peso do braço. Ao tocar cravo, os cotovelos devem manter-se no ar sem tensão no antebraço, e os dedos são independentes, sem fazer uso do restante peso do braço.” (Stranger, 2021, p. 46)

<sup>87</sup> Mais conhecida correntemente por falanginha.

<sup>88</sup> Curiosamente, S. Stranger também compara o toucher cravístico ao acariciar de um gato.

<sup>89</sup> Números dispostos pela ordem que a fig. 41 sugere, nomeadamente, “polegar-indicador-médio-anelar-mindinho”, da esquerda para a direita.

Resulta, assim, que a técnica do cravo envolve uma tensão, esforço físico e peso diferentes da técnica do piano moderno<sup>90</sup>. Por isso, cabe ao intérprete de cravo abordar o instrumento com outros parâmetros em mente, conforme observa a mesma autora:

“o cravista deve permitir que o equilíbrio natural da tecla [e do] peso do saltarelo façam o [seu] dedo voltar à posição inicial, em vez de aplicar energias ou esforços [acrescidos] ao libertá-lo” (Kroll, *Playing the Harpsichord*, 2004, p. 3, *apud* Stranger, 2021, p. 46).

Ou, nas palavras de Ruth Nurmi:

“The amount of dead weight needed to produce a barely audible tone on the piano in its middle range is between two and three ounces<sup>91</sup>. The same amount of dead weight, or a little less, is needed to produce a tone on the harpsichord in its middle range.” (Nurmi, 1974)<sup>92</sup>

Por outras palavras, o peso manual que o intérprete aplica às teclas do cravo é menor que aplicado às teclas do piano. Além do mais, decidir o momento no qual a corda é beliscada, bem como a duração do seu som produzido, é também importante para se obter a máxima qualidade sonora e interpretativa da execução cravística.

A gestão deste intervalo de tempo é, pois, determinada pelo tempo que passa entre: o instante em que uma corda é beliscada e o instante em que o som se dissipa; o instante em que uma corda é beliscada e o instante em que o abafador (*damper*) encaixado no saltarelo (*jack*)<sup>93</sup> pousa sobre a corda (Siegel, 2007, p. 42)<sup>94</sup>.

### 3.3.1. Expressividade do cravo em perspetiva pianística

S. Stranger aplica a abordagem mecânico-instrumental à interpretação da música de François Couperin para cravo, salientando o teor instrumental-adaptativo do seu estudo:

“Esta tese propõe a tradução para o piano do repertório de cravo de Couperin, e proporciona um exemplar contextualizado sobre o qual outros pianistas poderão modelar a sua própria prática.” (Stranger, 2021, p. 2)

Este objetivo da adaptação instrumental assente num reportório cravístico inspira, com as devidas acomodações, a nossa reflexão acerca de reportório de F. Couperin e da sua expressividade em perspetiva pianística.

---

<sup>90</sup> Porquanto no piano se pressupõe o uso do antebraço.

<sup>91</sup> Em valores aproximados, 2-3 onças correspondem a cerca de 0,6-0,9 gramas.

<sup>92</sup> (Cf. Martinez, p. 13, nota nº 5).

<sup>93</sup> Consultar fig. 43 no cap. 3.3.1, para melhor localização das peças do cravo mencionadas.

<sup>94</sup> Acresce o tempo que passa até que o som da corda se extingue.

A autora parte de um aspeto crucial para a fundamentação das diferenças técnicas entre o cravo e o piano moderno:

“No que diz respeito ao cravo e ao piano de cauda, a estrutura e mecanismo de cada instrumento diferem, surgindo variações significativas quanto à qualidade sonora, capacidades dinâmicas e à técnica exigida do executante” (Stranger, 2021, p. 1).

Com base neste pressuposto, cumpre-nos salientar duas características do som.

a) Efetivamente, a afinação difere em um e outro instrumento, pelo facto de o piano moderno e o cravo serem instrumentos normalmente afinados em temperamentos diferentes. Enquanto o piano moderno com frequência recebe um temperamento *igual* (de 12 tons), no cravo, por motivo de precisão histórica e adequação instrumental ao repertório em estudo, o parâmetro da afinação surge mais flexibilizado e o temperamento é tipicamente *desigual*<sup>95</sup>.

b) Comparando os instrumentos, no cravo as capacidades dinâmicas, ou controlo de som, estão comprometidas pela forma como é produzido: se no piano o **timbre** é marcado por uma ação *percussiva* e regulável sobre a corda, no cravo o timbre cinge-se ao *beliscar* da corda, cujo volume de som é notoriamente menor. Esta última característica assinala uma das diferenças fundamentais entre os dois instrumentos. Naturalmente, uma dinâmica *forte* será mais acessível ao piano do que ao cravo.

Como proceder, pois, à aquisição técnica de dinâmicas no cravo, sob uma perspetiva subjetiva e simultaneamente prática, partindo de uma experiência pianística?

Por um lado, entendemos que não se descarta das notas uma diferente articulação, arpejo<sup>96</sup> ou alternância entre registos. Por outro lado, como modo de ultrapassar o entrave ao uso das dinâmicas sonoras do cravo, a autora propõe a exploração dos seguintes recursos:

Textura – mais notas equivalem a mais volume sonoro;

Ornamentos – uma nota ornamentada soa mais acentuada do que uma nota não ornamentada;

Acentos agógicos – atrasar ou prolongar a duração de uma nota, para criar ênfase;

Acoplar manuais;

Articulação (Stranger, 2021, p. 82)

Propõe-se a seguinte aplicação prática destes mesmos expedientes:

<sup>95</sup> Temperamento - registo de afinação na qual cada nota da música, de carácter tonal, é afinada numa frequência específica (Hz) (p. e. temperamento igual, temperamento Rameau, Werkmeister, Ptolemaico, Pitagórico, Mesotónico, etc...)

<sup>96</sup> Execução de harmonias quebradas em notas individuais (o modo convencional é numa sonoridade ascendente do som).

- *textura*: a execução de notas *beyond-score*<sup>97</sup> resulta de um preenchimento não só melódico, como de volume sonoro, e também de harmonia, ora dissonante (se forem aplicadas dissonâncias), ora consonante (se forem aplicadas consonâncias);
- *ornamentos*: ao nível do embelezamento sonoro, o uso dos ornamentos é fundamental para um músico se familiarizar com os diferentes tipos de ornamentos que existem (ora usados com símbolo, ora sem símbolo, ora acrescentados à partitura pelo intérprete);
- *acentos agógicos*: outra estratégia *beyond-score* é a atribuição de valor às notas que o merecem, isto é, hierarquizar as notas segundo a sua duração, o que obriga o músico a ir além da métrica do compasso para obter o chamado fraseado melódico, sem que este esteja necessariamente escrito na partitura. Respeitadas estas condições, a melodia soará, certamente, diferente de uma execução que – levando ao extremo – apenas tenha as notas certas tocadas no momento certo.
- *acoplamento dos manuais*: juntar ou desacoplar manuais no cravo (se este os possuir) resulta (respetivamente) num maior ou menor volume de som produzido pelo instrumento. À partida, o manual inferior produzirá mais som do que o manual superior, pelo que a junção dos dois acionará duas cordas por nota.<sup>98</sup> Esta característica de o cravo possuir mais do que um manual, pode ser explorada de forma a transformar a expressividade do som, de tal modo que, se a peça solicitar menos intensidade de som, o cravista escolha tocar num manual, ao passo que, se exigir uma expressividade forte, o cravista pode alternar entre os dois manuais.<sup>99</sup>
- *articulação e dinâmica*: em vez de usar a articulação simbolizada, é possível atribuir, de modo seletivo, uma articulação a cada compasso, consoante a necessidade.<sup>100</sup> Como estratégia de recurso, a articulação *plaquè*, tem uma expressividade menos forte do que uma articulação arpejada, uma vez que na primeira o som se dissipa mais depressa. Os jogos de articulação revelam-se úteis, portanto, para obter dinâmicas surpreendentes e, no conjunto, uma maior expressividade do cravo.

---

<sup>97</sup> Notas que não estão na partitura.

<sup>98</sup> Pode dar-se o caso de possuir um registo de 4' - quatro pés-, cuja ativação se alastrará a três cordas por nota.

<sup>99</sup> “Um dos métodos de compensação pela falta de dinâmicas gradualmente mutáveis usado pelos recém-chegados ao cravo é a registação” (Martinez, 1990, p. 25). M. Dolores Martinez também propõe este método, embora com restrições como veremos a seguir.

<sup>100</sup> Essa articulação pode ser separada ou ligada, bem como arpejada ou *plaquè*, para enumerar o básico.

No quadro destes elementos, podemos ainda aludir à importância do estudo da registação, o qual envolve a manipulação de alavancas exteriores ao teclado. Este aspeto é totalmente inédito para o pianista<sup>101</sup>.

Com base nos parâmetros de textura, ornamentação, acentos agógicos, acoplamento de manuais, articulação e dinâmica, encontrámos algumas respostas à questão da expressividade do cravo em perspetiva pianística.

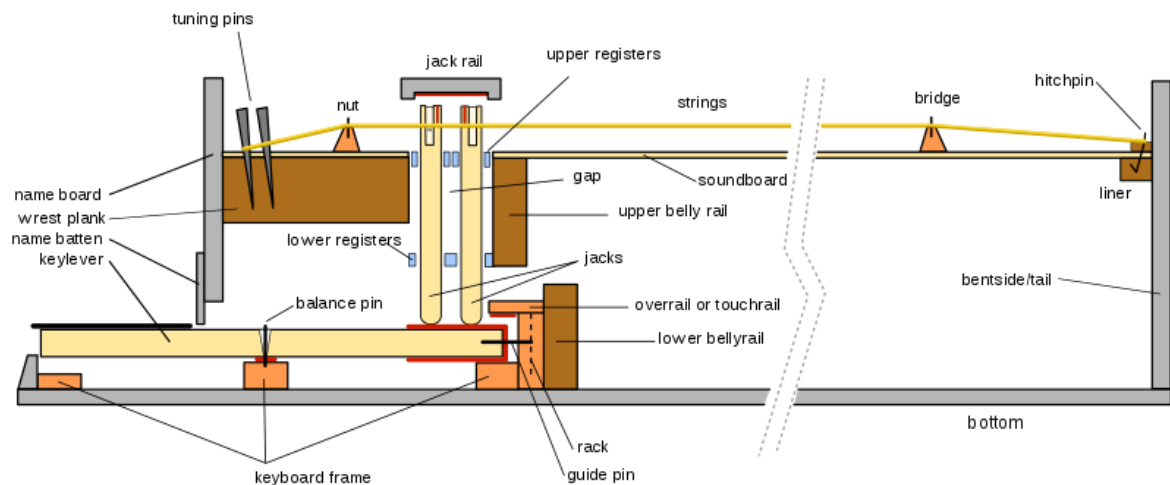


Figura 42 - Mecanismo do cravo (Nojhan, 2023)

### 3.4. Adequação técnica

É comum os pianistas (ou organistas) iniciantes no cravo possuírem uma considerável experiência musical e suficientes competências técnicas no seu instrumento. Do ponto de vista musical, trata-se certamente de uma grande vantagem; já desde uma perspetiva técnica, isto constitui um perigo. É que, conforme salientam unanimemente os autores, o estudo do cravo tem de começar com a aquisição de um *toucher* próprio (Harich-Schneider, 1960, p. 11).

<sup>101</sup> Martinez observa, com perspicácia, que “um dos modos de os recém-chegados ao cravo compensarem a falta de uma dinâmica que gradualmente se enriquece é recorrerem à registação... O seu uso excessivo pode ser cansativo ou mesmo entediante, resultando numa execução que podemos designar ‘maneirista’” (Martinez, 1990, p. 25).

### 3.4.1. O *toucher* cravístico na base das dinâmicas

Estabelecemos acima diversas medidas técnicas para a adaptação de piano para cravo que temos em vista neste estudo<sup>102</sup>. Recordamos ainda, a esse respeito, o leque de expressividades diferentes que podemos obter do *toucher*<sup>103</sup> cravístico, explorado por E. Baiano, que o subdivide em várias tipologias: p.e., o toque solto, não ligado, e o toque brilhante (cf. § 2.4.3.). Nessa linha, vamos em seguida cruzar essas medidas, e a possibilidade de obter diversas expressividades, com um novo parâmetro fundamental em cravo: o *toucher*.

Reconhece-se para o piano a importância dos exercícios da *Escola de Velocidade*, de Carl Czerny, que são por natureza mais extensos, musicalmente experimentais e potencialmente mais exaustivos do que exercícios de cravo. Por seu lado, o leque de exercícios de cravo inclui não só escalas e arpejos, como exercícios de textura mais rica e um enfoque maior na riqueza melódica (cf. p.e. Siegel, 2007). Sem subestimar a importância pianística do estudo dos exercícios de Heinrich Neuhaus ou de Carl Czerny, realça-se, no entanto, que esse estudo possa ser desvantajoso no momento da adaptação do pianista ao cravo. Todavia, o exercício proposto por H. Neuhaus de praticar uma só tecla com expressividades diferentes<sup>104</sup> pode ser aplicado ao cravo, o que permitirá adquirir um *toucher* ora pesado ora leve, ora separado ora ligado, ora discreto ora indiscreto, para exemplificar alguns.

Todas estas considerações se prendem com o desafio a enfrentar na transição para o cravo: o controlo dinâmico, que depende da aquisição do *toucher* cravístico. Efetivamente, o pianista pode reagir de forma imprópria à falta de controlo dinâmico. Conforme observa M. D. Martinez,

“se eles tiverem presente que a libertação da resistência [física] se dá no momento do beliscar das cordas, então não há problema. (...) O grande problema a ultrapassar é o do peso do braço, nos estudantes que se dedicaram sobretudo ao estudo de repertório pianístico do séc. XIX” (Martinez, 1990, pp. 36-37).

Esta sensação intrinsecamente diferente no âmbito do controlo dinâmico no cravo deriva da combinação de vários fatores: pouca profundidade das teclas, dimensão inferior das teclas, o ponto máximo da resistência encontrar-se no movimento descendente, e a dedilhação. Ora, um iniciante não habituado a integrar todos estes fatores tenderá a colocar no pulso a tensão, como modo de tentar compensar as competências por adquirir (cf. Martinez, 1990, p. 40).

<sup>102</sup> Cf. os parágrafos finais de § 3.3.1.

<sup>103</sup> Num contexto de exequibilidade instrumental, o termo *toucher* remete para a impressão que determinado intérprete transmite ao tocar um teclado de determinado instrumento.

<sup>104</sup> Este exercício, se aplicado no piano, permitirá a descoberta de um *toucher* pesado ou leve, ligado ou *staccato*.

### 3.4.2. Execução de saltos

Para executar saltos, especialmente os mais acrobáticos, o cravista serve-se de um “*toucher* estritamente horizontal” (Boxall, 1977, p. 9), conjugado com os reflexos e a capacidade de antecipação que um salto pressupõe.

O método de execução de saltos é um elemento distintivo em ambos os instrumentos. No piano, o dedo como que alcança “no ar” a tecla certa (Neuhaus, 1973, p. 118, nota 2). Já no teclado de um cravo a referida utilização das pontas dos dedos é dificultada se estes executarem o salto nessa posição. Consequentemente, as mãos devem estar próximas do teclado e, como refere E. Baiano, devem ter uma posição normal (cf. § 2.4.1.), tocando nas notas antes de as executar (cf. § 2.4.4.). Nessa linha, C. Zimmer-Grollemund recomenda uma dedilhação pré-estabelecida pelo intérprete (cf. § 2.5.3.).

### 3.4.3. Controlo de peso

Ao abordar o teclado de um cravo, um pianista terá tendência a exercer um peso desequilibrado sobre as teclas. Isto porque, para se obter qualidade sonora ao piano, há que controlar a descida da tecla, usando adequadamente o peso em todos os membros solicitados para a execução (dedos, mãos, pulsos, braços, ombros, tronco) e assim obter os resultados pretendidos (Martinez, 1990, p. 32). No cravo, assim que a corda de um cravo é beliscada, a descida das teclas não influencia o som das cordas.

Numa tentativa de melhor compreender esta necessidade prévia de adaptação instrumental, relativamente ao **controlo de peso**, temos em conta as consequências de o aplicar por excesso. Esta opção de colocar nas mãos peso desproporcionado incorre em diversos riscos para o instrumento, desde logo mecânicos:

- quebra de plectros e línguas<sup>105</sup>;
- fragilização das cordas e conseqüente rutura;
- a qualidade da *performance* ficar comprometida, em contexto de concerto.

Para evitar tais riscos, relembra-se que o peso manual deve estar, não nas mãos, no antebraço ou no pulso, mas nas pontas dos dedos (cf. § 2.4.1.).

---

<sup>105</sup> Consoante o tipo de cravo, a língua, i.e. a estrutura que segura o plectro (Siegel, 2007, p. 42), pode ser feita de madeira ou de plástico.

### 3.4.4. Dedilhação

Na passagem para o cravo, o pianista pode resolver aplicar dedilhações de piano, no pressuposto de que ambos os instrumentos têm teclado. Essa opção é desaconselhável, conforme evidenciou a bibliografia recepcionada e discutida neste estudo. Basta comparar a dedilhação sugerida para o piano e aquela utilizada no cravo (Martinez, 1990, p. 26).

Como se observou (acerca do movimento do polegar no piano) na fig. 4 (cf. p. 12), Thomas B. Knott propõe a utilização da passagem do polegar, p.e., na dedilhação de escalas em oitava. Já no contexto do cravo, vimos na música francesa como é possível estabelecer associações de dedos fortes (1<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup>) a tempos fracos, e de dedos fracos (2<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 5<sup>o</sup>) a tempos fortes; ao passo que na música de Inglaterra e dos Países Baixos, como constata K. Rosenhart, os dedos fracos são associados a tempos fracos, e os dedos fortes a tempos fortes.

Como alternativa, encontramos em C. Zimmer-Grollemund dedilhações inovadoras, que treinam menos a passagem do polegar e mais a transposição dos dedos. A título de exemplo, observe-se a dedilhação da fig. 31; ou outro modelo de dedilhação no qual também prevalece a transposição de dedos:



Figura 43 - Dedilhação empregue até meados do séc. XVIII (Zimmer-Grollemund, 2002, p. 50)

## 3.5. Interpretação no piano da literatura musical de cravo

### 3.5.1. Edições escritas para diferentes fins de execução

O objetivo de criar um caminho adequado a pianistas interessados em estudar cravo, justifica uma criteriosa escolha prévia de edições musicais. Exemplificamos essa necessidade com a invenção em Fá menor a duas vozes, de J. S. Bach.

A escolha de uma edição da mesma invenção para Pianoforte<sup>106</sup>, cuja diferença se manifesta desde logo ao nível das indicações agógicas<sup>107</sup>, implicará uma abordagem diferente se o pianista estiver perante uma edição catalogada como *Urtext*<sup>108</sup>. De um modo geral, nas *Invenções* de J. S. Bach é necessário atender não só à sua estabilidade rítmica<sup>109</sup>, como também a plausíveis sinais de articulação escritos na partitura, por forma a respeitar cuidadosamente a totalidade da informação ali transmitida. Em relação a essas indicações e sinais a que o intérprete poderá atender, pomos em evidência um esclarecimento.

No tocante às indicações agógicas, sabe-se que J. S. Bach, nas suas *Invenções a duas vozes*, especificou ligaduras rítmicas, suspensões ou ornamentos (Cataldi, 2003), os quais na edição de Casella frequentemente aparecem escritos por extenso. Logo, a adaptação das *Invenções* de Bach, com um ponto de partida cognitivo no piano, começará, p.e., por ignorar indicações que não tenham sido escritas pelo compositor, permitindo posteriormente a realização de ornamentos escritos em símbolos<sup>110</sup>.

Portanto, na perspectiva de desenvolvermos um método de estudo bem contextualizado, consideremos o seguinte excerto da Invenção de J. S. Bach nº 9 a duas vozes, retirado de uma edição de Alfredo Casella, analisando sobretudo as indicações agógicas, os ornamentos escritos por extenso e, quando aplicável, a dedilhação.

---

<sup>106</sup> Em particular, edições denomináveis pelo termo “modernas”, nomeadamente, Alfredo Casella, a edição Peters. A edição de Casella foi escrita para Pianoforte, um antecessor do piano moderno. Uma vez que o piano moderno tem as capacidades dinâmicas necessárias para interpretar a edição de Casella, é possível ter em conta esta edição para o Pianoforte e para o piano moderno.

<sup>107</sup> Especificam-se algumas: indicações de articulação, de intensidade sonora ou de ritmo.

<sup>108</sup> A edição de Luigi Cataldi, p.e.

<sup>109</sup> Ou estudo metronómico.

<sup>110</sup> J. S. Bach dedica a este ponto uma página das suas *Invenções*, dispondo diversos tipos de ornamentação, os respetivos símbolos e uma realização correspondente por extenso.

The image displays a musical score for J.S. Bach's "Invenção nº 9" in G minor, BWV 999. The score is presented in six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first system includes fingering numbers (1-3, 2-3, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4) and dynamic markings *p dolce* and *(espress.)*. The second system has *mf*. The third system has *cresc.*. The fourth system has *(legato sempre)* and *cresc. sempre*. The fifth system has *f molto espress.* and *cresc.*. The sixth system has *poco allarg.*. The piece concludes with a double bar line.

E. 4181 C.

Figura 44 - J. S. Bach, "Invenção nº 9", c. 16-34 (Casella, 1981, p. 21)

Tomando a fig. 45 como objeto de análise, cujo primeiro compasso é o nº 16<sup>111</sup>, podemos reparar logo no primeiro tempo do mesmo a presença de um ornamento escrito por extenso na pauta **superior**, um grupeto<sup>112</sup>, seguido de outro ornamento também escrito por extenso.<sup>113</sup> Relativamente à ornamentação, o editor procura evidenciar uma forma exata e precisa de executar a ornamentação, de maneira a não haver equívocos na sua interpretação, nem dúvidas quanto ao ritmo exato e preciso da execução dos trilos/grupetos. Caso os ornamentos se apresentem em figuração simbólica, as interpretações dos mesmos tenderão a diferir, ao sabor da subjetividade e nível de conhecimentos do intérprete, e consoante a sua experiência em repertório ornamentado em geral.

Em segundo lugar, relativamente à notação articulativa, é possível encontrar sinais de *staccato* logo no c. 17, nas notas de mi bemol e dó; o fenómeno acontece com maior relevo na pauta **inferior**, no c. 22<sup>114</sup>. O sinal de *staccato* é, pois, um modo de tocar as notas de maneira o mais separada possível, o que se justifica numa edição pensada para piano. Não é de excluir que o *staccato* permita uma igual distribuição do peso manual sobre as notas, caso estas existam em grande quantidade (é o caso do c. 22), proporcionando destreza aos pianistas, que constantemente se servem da gravidade para premir adequadamente as teclas do piano. Contudo, tal uso do *staccato*, aplicado ao contexto estilístico no qual se insere, quebra a linha de fraseado definida pelas melodias, e a reverberação das mesmas é também prejudicada no processo.

No âmbito da reverberação, o uso do pedal é importante em piano. A qualidade sonora pode ser controlada pelo uso dos pedais. Mas é necessário advertir que esse uso do pedal, especialmente o pedal direito (de reverberação), tanto pode dar corpo a uma peça musical como criar uma sobreposição de sons informe, devido a uma técnica de pé imprópria, ao ponto de tornar ininteligíveis as melodias (Martinez, 1990, p. 34). Assim, o desejado estilo *cantabile* das vozes, cuja aprendizagem J. S. Bach pretende nesta peça<sup>115</sup>, deixa de estar presente na interpretação desta invenção e a sua qualidade pode ficar comprometida.

Por outro lado, é possível notar, ao longo da partitura, várias indicações relativas à intensidade sonora da música, como acentos (>), “forte” (**f**), “piano” (**p**),

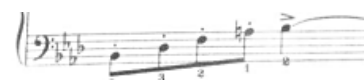


111

J. S. Bach, “Invenção nº 9”, c. 16.

<sup>112</sup> Consultar a fig. 14 no subcapítulo 2.2.1. “Ornamentação e Dedilhação” para melhor compreender a leitura destes ornamentos.

<sup>113</sup> Segundo J. S. Bach, este ornamento denomina-se “Doppelt-Cadence”.



114

J. S. Bach, “Invenção nº 9”, c. 22.

<sup>115</sup> Acerca do estilo *cantabile*, observa-se que “a técnica cravística consiste na suspensão do peso e na libertação do peso de dedos suficiente para produzir qualidade sonora que permitam ao cravo cantar com o máximo de qualidade sonora”. (Martinez, 1990, p. 41)

*dolce* ou *crescendo*. Embora não estejam mal colocadas, estas indicações agógicas advêm não só da subjetividade do editor-intérprete, como das possibilidades dinâmicas do Pianoforte, e dependem da forma como a melodia está a ser “cantada” por cada voz (cada mão). Consequentemente, se seguirmos tais indicações, estamos a sujeitar-nos a uma interpretação pré-construída, ao passo que, se aplicarmos indicações de *forte* ou *piano* usando o nosso sentido crítico, estamos a adotar uma interpretação mais livre e solta. Também não podemos esquecer que a possibilidade de controlar o volume sonoro do instrumento é muito maior no piano do que no cravo, pelo que estas indicações relativas à intensidade do som – volta-se a afirmar – não são de todo dispensáveis para um pianista que as esteja a ler.

Mais adiante, no início do c. 33, uma indicação rítmica (*poco allarg.*) sugere ao leitor atrasar o tempo ligeiramente e pouco a pouco, por estar a aproximar-se do final da peça. No entanto, numa avaliação pessoal, esta indicação seria descartável por duas razões. Em primeiro lugar, faria mais sentido que o *poco allarg.* ocorresse imediatamente antes do último compasso, para dar expressividade às últimas notas. Em segundo lugar, porque na edição *Urtext* não existe, da parte do compositor, uma indicação específica para retardar o ritmo, pelo que, respeitar tal indicação deve ser meramente facultativo. Além disso, embora a seguinte característica não constituir um dogma em J. S. Bach, ainda no c. 33, é possível notar a forma como o ornamento está imprecisamente escrito: a começar na nota real, em vez da nota superior.

Dentro do parâmetro da dedilhação, por último, se observarmos cuidadosamente a fig. 45, concluímos que Casella parece recorrer frequentemente (dezenas de vezes) à passagem do polegar (dedo 1), método recorrente na aprendizagem do piano, para tecer a sequência numérica adjacente às vozes, que define a dedilhação pretendida pelo editor. No entanto, este procedimento acaba por multiplicar as movimentações manuais necessárias para tocar a peça, e eleva significativamente o seu nível de exigência, se preferencialmente considerarmos a passagem do polegar como uma técnica de recurso.

Em alternativa a esta dedilhação, privilegiar-se-ia uma substituição de dedos nas notas longas ou, quando necessário, uma transposição da mão, efetuando a numeração precisa das notas na partitura. Dito de forma mais fundamentada: a passagem do polegar constitui medida de recurso; se utilizada em excesso, desorienta não só o sentido espacial e tátil das mãos ao percorrer o teclado, como o polegar, dedo-base (por assim dizer) para as fórmulas de dedilhação, do qual tanto um pianista como um cravista se servem para interpretar reportório.

É neste contexto de análise, problematização e síntese da informação retida na partitura da “Invenção em Fá menor” que será pertinente analisar a edição *Urtext* de Cataldi.

**Inventio 9** BWV 780

The image displays a musical score for 'Inventio 9' (BWV 780) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in two systems, each with a piano (piano) part on the left and a cravo (cravo) part on the right. The piano part is written in treble clef, and the cravo part is written in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 12, and 14 indicated. The cravo part includes several annotations: blue curved lines above measures 1-2 and 12-13; green curved lines below measures 4-5 and 5-6; and blue curved lines above measures 12-13. The piano part includes a blue curved line above measures 12-13. The cravo part also features a 'C' with a wavy line above measure 14, and a 'C' with a wavy line above measure 15. The piano part includes a blue curved line above measures 12-13.

17

20

23

26

29

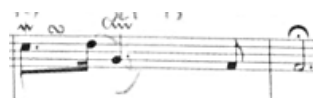
32

Figura 45 - J.S. Bach, “Invenção n.º 9” (Cataldi, 2003, pp. 18, 19).

No c. 33 desta edição *Urtext*, vê-se que a ornamentação incide sobre a mão direita e está escrita em figuração simbólica: primeiro um mordente, seguido de um grupeto e uma *Doppelt-Cadence*.<sup>116</sup>

No mesmo c. 33 da “Invenção em Fá menor”, o último ornamento, que na edição *Urtext* corresponde a uma *Doppelt-Cadence*, começa na edição de Casella na nota real<sup>117</sup>, o que não obedece à intenção do compositor. Guiando-nos pela expressa intenção de Bach, a decisão correta a tomar seria realizar o dito ornamento, não na nota real (Sol), mas no Lá bemol (meio tom acima de Sol). Esta e outras realizações dos ornamentos que surgem na edição de Cataldi (originalmente da autoria de J. S. Bach; fig. 47), as quais, quando devidamente respeitadas, permitirão ao leitor tocar de modo historicamente informado a “Invenção n.º 9” de J. S. Bach.

116



J.S. Bach, “Invenção n.º 9”, c. 33.

117



J.S. Bach, “Invenção n.º 9”, c. 33.

## J.S. BACH

*Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren, artig zu spielen, andeuten.*

The image displays a musical score for J.S. Bach's 'Explication unterschiedlicher Zeichen', which is a treatise on ornaments. The score is organized into four systems, each with a treble and bass staff. The first system includes: 'Trillo.' (trill), 'mordant.' (mordant), 'trillo und mordant.' (trill and mordant), and 'cadence.' (cadence). The second system includes: 'doppelt-cadence.' (double cadence), 'idem.' (idem), and 'doppelt-cadence und mordant.' (double cadence and mordant). The third system includes: 'idem.' (idem), 'accent steigend.' (rising accent), and 'accent fallend.' (falling accent). The fourth system includes: 'accent und mordant.' (accent and mordant), 'accent und trillo.' (accent and trill), and 'idem.' (idem). Each system is accompanied by a piano accompaniment consisting of a continuous eighth-note pattern in the bass staff.

Figura 46 - Realizações ornamentais (Cataldi, 2003, p. 33)

Prosseguindo desta comparação sobre realizações ornamentais para uma comparação mais genérica e com maior utilidade analítico-musical, sobressaem nas edições estudadas novos aspetos:

- na edição *Urtext*, **não existem** da parte do compositor **indicações** nem **para atrasar o tempo**, nem para tocar com maior ou menor **volume sonoro**;
- os **sinais de articulação** ora **dizem respeito** exclusivamente a **ligaduras de frase**, na edição de Cataldi, ora **são** facultativamente **acrescentados pelo editor**, na edição de Casella<sup>118</sup>;
- tais sinais podem ser travessões de separação de frase (“|”) ou vírgulas de influência rítmico-melódica (“,”), **permitindo que** entre estas **o intérprete possa** melodicamente **respirar**;
- os sinais de cariz analítico-musical consistem em apontamentos escritos na partitura, os quais, quando colocados pelo compositor/escritor/editor, traduzem uma **interpretação pré-formulada**, ao passo que quando colocados pelo intérprete/leitor/*performer*, derivam de uma interpretação mais circunstancial e subjetiva;
- algumas das indicações colocadas na partitura servem simplesmente para **identificar um(a) ideia/frase/tema** repetitivo(a), seja qual for o contorno melódico que o(a) mesmo(a) descreve<sup>119</sup>;
- concluída a abordagem aos sinais de cariz analítico-musical, tanto na “Invenção a duas vozes em Fá menor”, de J. S. Bach, como nas restantes invenções desta coleção, os ditos **travessões de frase (“|”) servem de marco** atribuível a diferentes partes que constituam a invenção. Em todo o caso, dividi-la em secções, para obter p.e. uma melhor familiarização com a partitura, tanto permite ao pianista estudar a peça no cravo, como ao cravista experimentá-la no piano.

Resumidamente, a edição *Urtext* da referida invenção tem a vantagem de permitir, p.e., acrescentar observações colhidas numa aula, numa sessão de estudo, ou no processo de aperfeiçoamento da *performance*. Numa edição musical adaptada ao instrumento, esta possibilidade fica comprometida pelas características intrínsecas ao instrumento para o qual foi originalmente escrita.

Além do mais, a eventual simplicidade/autenticidade característica da edição de Cataldi permite que o leitor acrescente indicações de articulação, assinale frases, ou possíveis e pontuais alertas que queira facultar a si próprio, numa tentativa de autodisciplina. Apesar de tudo, a edição de Casella não deve ser subestimada, uma vez que presta um notável contributo didático<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> A atribuição destes foi facultativa, partiu do pressuposto de que há um intérprete a estudá-la.

<sup>119</sup> Para efeitos de exemplificação, esta tipologia de indicação, na fig. 45, assume a forma de ligaduras ora a azul ora a verde.

<sup>120</sup> Em Portugal, Alberto José Gomes da Silva, Francisco Xavier Baptista e João Sousa Carvalho são compositores cuja escrita também reflete a transição do cravo para pianoforte (Nejmeddine, 2005, p. 13).

### 3.5.2. Que programa de cravo para pianistas? Breve apontamento

Aos alunos que trazem para a aprendizagem do cravo um *background* instrumental em piano será necessário, naturalmente, propor um repertório cravístico *sugestivo* e, simultaneamente, *adequado*.

Quanto ao critério da *adequação*, a nossa proposta foca apenas o grau mais avançado do Ensino Secundário desse instrumento, em virtude do carácter “básico” deste “guia de adaptação” ao “cravo para pianistas”, indicado no título da dissertação.

Em relação ao carácter *sugestivo* do programa específico, limitamo-nos a referir que tal repertório deveria levar a sério a possibilidade de esses alunos pretenderem principalmente, e num ciclo de aprendizagem supostamente breve (um semestre, ou porventura um ano), disfrutar ao máximo um repertório que lhes vem complementar e enriquecer a formação de base (em piano).

A nossa investigação permitiu-nos verificar que essa lacuna está satisfatoriamente colmatada na dissertação de Mestrado de Mafalda Nejmeddine, *Manual para o Curso Básico de Cravo com Repertório*. Limitamo-nos aqui, por isso, a propor uma apreciação geral do programa de repertório ali proposto.

A par de historicamente informado, o programa revela-se bem doseado, na medida em que além de contemplar as diferentes escolas e autores, e as várias formas musicais, dá também a conhecer, no âmbito dos diversos graus do Ensino Básico, obras de compositores portugueses da época do apogeu do cravo<sup>121</sup>. Conforme a autora refere, “De entre o vasto repertório (setecentista português) para instrumentos de tecla, é possível encontrar obras para todos os graus do nível básico do Curso de Cravo” (Nejmeddine 2005, p. 2).

---

<sup>121</sup> Por ordem de apresentação no manual: José António de Oliveira, Francisco Xavier Baptista, Carlos Seixas, Anónimos dos séculos XVI, XVII e XVIII, Alberto José Gomes da Silva (cf. Nejmeddine 2005, 93-107).

## Conclusão

Ao longo de toda uma aprendizagem polivalente dos instrumentos de teclas – que iniciei há mais de quinze anos na classe de órgão do Conservatório de Música de Coimbra (CMC), e prossegui como aluno de cravo no Ensino Superior, culminando recentemente quer na prática concertística, quer na regência simultânea de aulas de iniciação a alunos de piano (no Colégio Rainha Santa Isabel, em Coimbra) e de cravo (no CMC) – pude atestar as diferenças sentidas na abordagem ao cravo como primeiro e/ou como segundo instrumento de teclas. Nesta conclusão, saliento apenas a diferença que considero mais importante no âmbito da reflexão pedagógica aqui levada a cabo: quando estudo cravo, verifico que a resistência física é superior àquela que sinto quando estudo piano. E a principal explicação para esta capacidade acrescida de passar mais tempo ao cravo, e sem tanto esforço, encontro-a no próprio mecanismo de ação do cravo, que solicita o treino de músculos específicos e de partes do corpo próprias, mas sobretudo a escuta atenta com um ouvido interior não confundível com aquele solicitado na aprendizagem do piano. Em síntese muito pessoal, esta abordagem de raiz ao instrumento cravo é comparável à forma como o poliglota abordaria uma nova língua.

Como proceder à transição instrumental do piano para o cravo, e que caminho seguir à luz de uma conjugação de guias onde podemos encontrar a melhor pedagogia cravística? – eis a questão que animou este trabalho.

A resposta exigiu três momentos de reflexão, intimamente articulados. Num primeiro e num segundo momento, referiu-se a natureza respetiva dos dois instrumentos – física, pedagógica e interpretativa –, baseando-nos na correspondente literatura da especialidade.

Num terceiro momento, a reflexão conduziu-nos ao cerne desta dissertação. Refletiu-se sobre as técnicas recomendáveis para superar os problemas técnicos de quem possui um percurso musical iniciado no piano e pretende alargá-lo ao cravo. Nessa transição, salientamos a importância do sentido tátil das mãos sobre os diferentes teclados, como primeiro passo para a obtenção da qualidade sonora tipicamente cravística. Essa qualidade sonora reduz-se a uma pluralidade de fatores, como a dinâmica, a articulação e o timbre; ou seja, os meios para a expressividade são mais reduzidos no cravo do que no piano.

O caminho pedagógico aqui proposto para o estudante de cravo com *background* pianístico envolve quatro considerações nucleares, acerca (i) da pedagogia, (ii) da articulação, (iii) do timbre e (iv) das dinâmicas.

(i) No âmbito pedagógico, devemos começar por salientar a importância da escolha de obras musicais com representação das diferentes escolas cravísticas, das várias formas musicais e do nível mínimo de exigência para cada grau de ensino. Efetivamente, uma aprendizagem sólida do cravo muito terá a ganhar se for guiada por fontes diversificadas, que cruzem as várias vertentes: teórica (presente na

generalidade dos manuais), prático-didática (K. Rosenhart e M. Boxall, p.e.), instrumental e interpretativa (M. Boxall, p.e.), e histórica (K. Rosenhart e M. Boxall, p.e.). Esta vertente *histórica* mostra-se particularmente *integradora* dos diversos aspetos relevantes para a pedagogia do cravo, os quais incluem a dedilhação, a articulação, ornamentação e fraseado; a familiaridade com os vários géneros musicais, e tudo isso culminando na improvisação, enquanto busca da criatividade musical do momento. Sublinha-se ainda, a esse respeito, que o repertório cravístico clássico inclui obras de autores articuladas com o ensino do cravo. Ao longo de um percurso historicamente informado, o intérprete não só vai interiorizando as diferenças intrínsecas ao cravo (sobretudo as de natureza mecânica e orgânica), como também vai superando os problemas técnicos próprios de uma transição do piano para o cravo, designadamente: a posição da mão e a tensão muscular, e a aquisição de um novo sentido espacial, ligado quer à curta extensão do teclado e de cada tecla, quer ao uso dos registos.

(ii) No plano da articulação (orgânica e textural), o intérprete com *background* pianístico terá de focar um primeiro período do seu estudo na aquisição do *toucher* próprio do cravo e das suas diversas nuances (solto, não ligado, brilhante ou sobreligado). Destaca-se que, ao longo desse processo de adequação, é indispensável o uso de dedilhações próprias, permitindo ao intérprete verificar como certo repertório pianístico comum ao cravo requer essa dedilhação. Ainda neste âmbito, salienta-se a gestão da duração das notas, mecanicamente diferente no cravo, bem como a necessidade de gerir a separação entre as notas para produzir determinadas acentuações de dinâmica e timbre.

(iii) A reduzida dimensão do teclado do cravo (eventualmente em dois manuais), tem impacto sobre os diferentes aspetos da técnica interpretativa, com destaque para a dinâmica. Tendo presente a propensão de um (pianista) iniciante em cravo a colocar no pulso a tensão, desequilibrando conseqüentemente o peso sobre as teclas, o controlo dinâmico no cravo deverá fazer-se mediante a combinação de fatores como: a pouca profundidade e a dimensão inferior das teclas, o ponto máximo da resistência encontrar-se no movimento descendente, e a dedilhação. Devidamente treinados estes fatores, o intérprete estará habilitado a explorar recursos como: jogos de articulação, ornamentação, fraseado, eventualmente com alternância ou acoplamento de registos para enriquecimento tímbrico e sonoro.

(iv) Para compensar o volume de som (notoriamente menor do que no piano) produzido pelo simples beliscar da corda, o intérprete tem de explorar, com sentido de flexibilidade (porventura maior do que no piano), as possibilidades tímbricas oferecidas pelo cravo, combinadas com as capacidades dinâmicas (fraseado, em particular).

Como última nota, este guia prático considera indispensável, no tocante ao repertório, a seleção de edições musicais historicamente informadas, i.e., com as quais seja possível ter um texto musical válido para construir uma interpretação que respeite

minimamente a obra do compositor. Para o intérprete de cravo com prévia formação pianística, esta recomendação é especialmente pertinente, devido às diferenças no campo das dedilhações, do fraseado, da ornamentação e à utilização em piano do pedal como meio de reverberação sonora.

## Bibliografia

- Abromont, C., & Montalembert, E. (2010). “Le Prélude ; § le prélude non mesuré”. In *Guide des genres de la musique occidentale* (pp. 983–984). Fayard / Lemoine. Obtido de <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Prélude\\_non\\_mesuré](https://fr.wikipedia.org/wiki/Prélude_non_mesuré)>.
- Badura-Skoda, P. (1993). *Interpreting Bach at the Keyboard*. Trad. A. Clayton. Oxford: Oxford UP. Retrieved from <<https://global.oup.com/academic/product/interpreting-bach-at-the-keyboard-9780198165767?cc=pt&lang=en&>>
- Bagulho, Joana S. (2015). *Relatório de Estágio*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa. Obtido de <[https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/5646/1/relatorio\\_estagio\\_Jbagulho.pdf](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/5646/1/relatorio_estagio_Jbagulho.pdf)>.
- Baiano, H. (2010). *Method for Harpsichord*. Trad. M. Weir. Bolonha: UtOrpheus.
- Bond, E. (2023). *Harpsichord vs piano: the ultimate showdown*. Obtido em <<https://www.skoove.com/blog/harpsichord-vs-piano/>>.
- Boxall, M. (1977). *Harpsichord Method*. London: Edition Schott.
- Burrowes, J. F. (1841). *A Guide to Practice on the Piano Forte*. London: Leopold Classic Library.
- Couperin, François [1668-1733] (1717). *L'Art de toucher le clavecin*, Paris.
- Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Hand-drawn vector drawing of a Dockside Crane*. (© 2003-2024). Obtido de <<https://www.shutterstock.com/pt/image-vector/handdrawn-vector-drawing-dockside-crane-black-2282707143>>.
- Harich-Schneider, E. (1960). *The harpsichord: An introduction to technique, style, and the historical sources*. 2nd ed. New York: Bärenreiter.
- Jones, Oliver (29 de Outubro, 2023). “Muscles in the Anterior Compartment of the Forearm”. Obtido em <<https://teachmeanatomy.info/upper-limb/muscles/anterior-forearm/>>, 9 de Novembro de 2023.
- Knott, Thomas B. (1907). *Scale and Arpeggio Manual*. London: Ricordi. Reprinted 2023.
- Lacerda, Gabriel Carvalho (2023). “Falanges da mão”. Obtido de <<https://www.kenhub.com/pt/library/anatomia/falanges-da-mao>>.
- Laukvik, J. (1996). *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Stuttgart: Carus.
- Martinez, Maria Dolores (1990). *Psycho-physical aspects of the interchange between piano and harpsichord: A study of experiences and opinions of current*

- performers and educators*. Texas Tech University, 1990. Dissertation in Fine Arts. Obtida de <<http://hdl.handle.net/2346/16564>>.
- Michels, Ulrich (2003). *Atlas de Música*, vol. I: *Parte sistemática. Parte história (dos primórdios ao Renascimento)*. Lisboa: Gradiva.
- Nandi, Jean (1989). *Starting on the Harpsichord: A First Book for the Beginner*. Berkeley – California: Bon Goût Publishing.
- Nejmeddine, Mafalda (2005). *Manual para o Curso Básico de Cravo com Repertório*. Universidade do Minho. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Obtido de <<https://hdl.handle.net/1822/6985>>.
- Neuhaus, Heinrich (1973). *The Art of Piano Playing*. New York, Washington. Obtido de <<https://dokumen.tips/download/link/heinrich-neuhaus-learning-book-the-art-of-piano-playing.html>>.
- Nojhan. (29 de Agosto de 2023). “Harpsichord Mechanism”. Em *Wikimedia*. Obtido de <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HarpsichordMechanism-EN.svg>>.
- Nurmi, Ruth (1974). *A Plain and Easy Introduction to the Harpsichord*. University of New Mexico Press.
- Peixoto, Paula (Outubro de 2014). Relatório de Atividade Profissional Percurso Profissional do Piano ao Cravo. Obtido de <[https://repositorium.sdum.uminho.pt/simple-search?query=Paula+Peixoto&sort\\_by=score&order=desc&rpp=10&etal=0&start=10](https://repositorium.sdum.uminho.pt/simple-search?query=Paula+Peixoto&sort_by=score&order=desc&rpp=10&etal=0&start=10)>
- PianoLIT (2019). *Team Harpsichord vs Piano?*. Obtido de <<https://pianolit.com/blog/harpsichord-vs-piano>>.
- Rosenhart, K. (2001). *The Amsterdam Harpsichord Tutor, I*. 5.<sup>a</sup> ed. Amsterdão: Saul B. Groen.
- Siegel, Richard (2007). *Apprendre à toucher le clavecin: un choix d'exercices et de pièces pour débutants en deux volumes*. Vol. 1. [S/l.]: Heugel.
- Stanford Medicine / Children's Health. (2022). *Anatomía de la mano*. Obtido de <<https://www.stanfordchildrens.org/es/topic/default?id=anatomyofthehand-85-P04195>>.
- Stranger, Sarah (2021). *Adapting French harpsichord repertoire to the piano: Interpreting François Couperin*. The University of Queensland. PhD Thesis. Obtida em <<https://doi.org/10.14264/cb1cb09>>.
- Suzuki Piano Program Parent Handbook* (2003-2004). The Mount Royal College Conservatory. Obtido de

<<https://www.yumpu.com/en/document/view/6600537/suzuki-piano-program-parent-handbook-clubrunner>>

Thompson, John (1955). *John Thompson's Easiest Piano Course. Part One*. London: Chappel / Cincinnati - Ohio: The Willis Music Co.

Zimmer-Grollemund, Catherine (2002). *Des Lys Naissants*. France: Éditions Van de Velde.

## Partituras

Bach, Johann Sebastian [1685-1750]. *Prelude (Fantasia) in C minor, BWV 921*. Obtido de <<https://www.pianolibrary.org/composers/bach/prelude-fantasia-921/>>.

Casella, Alfredo, revisioni di (1981). *Bach Invenzioni a due e a tre voci per Pianoforte*. Milano: Edizioni Curci.

Cataldi, Luigi, a cura di (2003). *Johann Sebastian Bach: Invenzioni a due voci. BWV 772–786*. Obtido de <<https://musicaemusicologia.files.wordpress.com/2016/12/bach-invenzioni-a-2-voci-cataldi.pdf>>.

Händel, Georg Friedrich [1685-1759] (1988). “Menuet d-Moll”, HWV 462. Obtido em <[https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/7/73/IMSLP418512-PMLP678978-Handel\\_Georg\\_Friedrich-HHA\\_Serie\\_IV\\_Band\\_19\\_99\\_HWV\\_462\\_scan.pdf](https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/7/73/IMSLP418512-PMLP678978-Handel_Georg_Friedrich-HHA_Serie_IV_Band_19_99_HWV_462_scan.pdf)>.

Le Bègue, Nicholas [1631-1702] (2021). *Premier Livre*. (Restitution d’après l’édition originale par Pierre Gouin). Montréal: Les Éditions Outremontaises. Orig. Paris, 1677.