



# **Escola Superior de Música de Lisboa**

**Mestrado em Música Antiga/Cravo**

**Relatório de Projecto Artístico**

**CARL PHILIPP EMANUEL BACH**

**As Peças de Carácter**

**Professores Orientadores:**

**Professora Ana Mafalda Castro**

**Prof. Doutor Joaquim Carmelo Rosa**

**Maria Cândida Cunha da Rosa Matos**

**Dezembro 2011**

## ÍNDICE

ÍNDICE	1
ÍNDICE DE IMAGENS	3
INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO I - C. P. E. BACH E A SUA OBRA	9
CAPÍTULO II - AS PEÇAS DE CARÁCTER DE C. P. E. BACH	15
1. Contexto histórico – cultural	15
2. Características	18
3. Identificação dos personagens	20
4. Fontes	21
CAPÍTULO III – A REPRESENTAÇÃO MUSICAL DO CARÁCTER	23
1. A Teoria dos Afectos	23
2. A retórica e a música	26
3. A expressão dos afectos	28
4. O carácter das peças	36
CAPÍTULO IV - O RECITAL	43
1. Preparação	43
2. Programa	45
3. Projectos futuros relacionados	47
CONCLUSÃO	48
BIBLIOGRAFIA	51
ANEXOS	55
1 - Lista das Peças de Carácter com a numeração de Wotquenne e de Helm	57
2 - Peças de Carácter em arranjos instrumentais e/ou integradas noutras obras	59
3 - Identificação dos personagens	61
4 - Tonalidades e Afectos segundo Mattheson e Schubart	67
5 - Expressão dos intervalos segundo Kirnberger	71
6 - Tabelas de expressão de afectos	73
7 - Dynamique des Accords: J. J. Quantz	77
8 - Tonalidades das peças do programa	79
9 - Programa do Recital Final	81
10 - As peças (Exemplos)	83



## ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Retrato de C. P. E. Bach	9
Figura 2: Retrato de J. S. Bach	10
Figura 3: Retrato de Frederico II, Rei da Prússia	10
Figura 4: <i>La Louise</i> (excerto)	21
Figura 5: <i>Ensaio</i> (exemplo)	34
Figura 6: <i>Ensaio</i> (exemplo)	45



## INTRODUÇÃO

Foi através de um aluno meu que conheci as primeiras Peças de Carácter de C. P. E. Bach,<sup>1</sup> no âmbito de uma pesquisa das obras para tecla do compositor, na Biblioteca da Escola Superior de Música de Lisboa, em 2006.<sup>2</sup> As peças atraíram-me imediatamente, pelo seu charme de miniaturas, pela sua variedade, leveza, imaginação e humor.

Nessa altura ainda não imaginava vir a realizar este trabalho académico. Mais tarde, já no âmbito do mestrado, quando procurava um assunto interessante para investigar, o tema da representação musical do carácter surgiu naturalmente, na sequência da minha familiaridade e afinidade com esse tipo de repertório, através do contacto com obras de compositores franceses.

Voltando de novo a Bach, o conhecimento da totalidade da colecção das Peças de Carácter foi uma experiência tão reveladora como abrir uma caixa de surpresas. Tendo verificado que eram muito pouco conhecidas, mesmo dentro do meio cravístico, pensei que seria uma boa oportunidade para a divulgação deste precioso repertório.

Na escolha deste tema para o projecto que venho agora apresentar, terá também contribuído o facto de ser uma grande admiradora da obra de Bach, e de ter por este compositor uma afinidade muito especial. Quanto mais conheço e toco a sua música, mais me surpreende e me fascina.

Além da minha motivação pessoal, julgo que ainda há muito a fazer a respeito deste grande compositor, que parece ter sido algo incompreendido e até, de certa maneira, maltratado, ao longo da História da Música. De facto, por incrível que pareça, a sua obra completa ainda não está editada nos nossos dias. O Packard Humanities Institute iniciou em 2006 o projecto intitulado *C. P. E. Bach Complete Works*, e prevê terminá-lo em 2014, (109 volumes) para comemorar os 300 anos do nascimento do compositor.<sup>3</sup> Também está a decorrer a gravação integral da sua música de tecla, um projecto de Miklós Spányi, na Editora Discográfica BIS, faltando ainda uma parte considerável.<sup>4</sup>

Os estudos sobre a obra de Bach também são recentes, tendo como marco a obra *C. P. E. Bach Studies* de Stephen L. Clark que, há cerca de trinta anos, por ocasião dos

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho, irei referir-me a C. P. E. Bach apenas por Bach, excepto nos títulos.

<sup>2</sup> Bach, C. P. E. (1985) *The Collected Works...*

<sup>3</sup> <http://www.cpebach.org/>

<sup>4</sup> <http://www.bis.se/index.php?op=people&pID=2356>

200 anos da sua morte (1988), reuniu e publicou vários ensaios sobre o compositor. Desde então, os estudos que se têm vindo a realizar sobre a sua obra, têm revelado aspectos deveras interessantes, mostrando uma forte ligação às correntes estéticas e culturais do seu tempo, muito rico em inovação e exploração de novos rumos para as artes.

Injustamente, foi visto por alguns como um mero compositor de transição, com um estilo ainda não definido. Talvez todo este movimento de redescoberta da sua obra venha ajudar a repor Bach no lugar de destaque que merece no panorama musical do período pós - Barroco, situando-o ao lado dos grandes compositores que marcaram decisivamente o curso da História da Música.

Voltando ao repertório, as Peças de Carácter ainda não foram gravadas na sua totalidade e os instrumentos usados nas gravações editadas são apenas o clavicórdio e o fortepiano. Pretendo, com o meu recital, demonstrar que a abordagem destas peças em cravo é um interessante desafio para o intérprete, possibilitando revelar um vasto leque do colorido sonoro e capacidades expressivas do instrumento.

Tendo em vista uma compreensão global da obra do compositor, da sua época e deste conjunto específico da sua produção, bem como a problemática da sua realização prática em recital, o trabalho foi organizado em quatro capítulos.

No **Capítulo I**, de tipo introdutório, intitulado **C. P. E. Bach e a sua obra**, é feita uma breve contextualização da obra de Bach em termos histórico-musicais, passando depois a uma abordagem que procura salientar a importância e o enquadramento das Peças de Carácter no contexto da sua obra para tecla.

No **Capítulo II**, **As Peças de Carácter de C. P. E. Bach**, é reunido um conjunto de informações úteis sobre as peças, abordando questões como o seu contexto histórico-cultural, as suas características, a identificação dos personagens retratados, e as suas fontes.

No **Capítulo III**, **Representação musical do carácter**, o tema é relacionado com a Teoria dos Afectos e a Retórica, por ambas estarem ligadas à expressão dos afectos na música, e à categorização dos diferentes tipos de emoções e dos seus elementos correspondentes na linguagem musical, referindo as transformações estéticas que ocorreram na época.

Seguidamente são abordados os recursos musicais empregues por Bach, em concreto, neste repertório, para retratar musicalmente diferentes tipos de personalidade ou estados de espírito.

São apresentadas tabelas de recursos de expressão afectiva usados na época e os temas serão ilustrados com exemplos retirados das peças. Não pretendendo fazer uma abordagem exaustiva de cada uma das obras, são utilizadas como exemplos apenas aquelas que me pareceram mais interessantes no sentido da ilustração do tema.

No **Capítulo IV, O Recital**, é feita uma descrição do planeamento e realização prática do recital final, referindo *masterclasses*, recitais de preparação e questões ligadas à performance do repertório. São ainda apontadas as dificuldades encontradas, e justificadas as opções tomadas na elaboração do programa.

É apresentada, então, uma reflexão crítica sobre a minha intervenção artística, relacionando a experiência de realização do recital com os temas abordados no Capítulo III. Para terminar, são referidos futuros projectos neste âmbito, que não puderam ser levados a cabo durante a realização deste trabalho, mas que, de alguma forma, o poderão complementar.

É de referir que todas as traduções de texto e tabelas são da minha responsabilidade.



## CAPÍTULO I

### C. P. E. BACH E A SUA OBRA



Fig.1 Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)<sup>5</sup>

Carl Philipp Emanuel Bach, segundo filho de Johann Sebastian Bach (1685–1750), nasceu em Weimar, a 8 de Março de 1714 e morreu em Hamburgo, a 14 Dezembro de 1788.

Foi considerado o maior compositor alemão da segunda metade do séc. XVIII, muito admirado e reconhecido como professor e compositor de música de tecla, tendo também ficado famoso pela sua obra *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, (“Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla”: Parte I, 1753; Parte II, 1762; 3ª ed. alargada 1787), um dos tratados mais influentes do séc. XVIII.

Bach estudou música apenas com o seu pai, como afirma na sua Autobiografia:

“Em composição e performance do teclado, nunca tive nenhum professor além de meu pai.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Philipp\\_Emanuel\\_Bach](http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach)

<sup>6</sup> Mitchell, (1949), p. 5

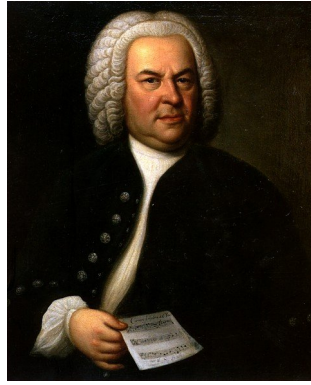


Fig. 2 Johann Sebastian Bach (1685 -1750)<sup>7</sup>

Além da música, formou-se em direito, tal como o seu irmão Wilhelm Friedmann Bach (1710-1784). Foi, também, o guardião da obra de seu pai, que estudou e divulgou durante a sua vida, tendo conseguido preservá-la cuidadosamente muito para além do seu tempo. Como podemos concluir pelas afirmações de E. Helm, se não fossem as suas acções neste sentido, provavelmente não teríamos hoje em dia o mesmo conhecimento sobre a obra de J. S. Bach.<sup>8</sup>

Além da formação recebida pelo seu pai, Bach teve oportunidade de desenvolver o seu estilo ao serviço do Rei Frederico II da Prússia, em Berlim, onde trabalhou durante trinta anos, de 1738 a 1768. A actividade musical da corte era intensa, com concertos quase diários, muitos deles com o rei, que era flautista. Posteriormente mudou-se para Hamburgo, onde viveu os últimos vinte anos da sua vida como director musical de cinco igrejas.



Fig. 3 Frederico II, Rei da Prússia (1712-1786)<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/JS\\_Bach](http://en.wikipedia.org/wiki/JS_Bach), Haussmann, 1746, Altes Rathaus, Leipzig.

<sup>8</sup> [http://www.pennuto.com/music/cpe\\_bach.htm#\\_ednref9](http://www.pennuto.com/music/cpe_bach.htm#_ednref9)

<sup>9</sup> <http://www.gleimhaus.de/navi09.html>, Anna Dorothea Therbusch, 1770, Gleimhaus.

Devido aos seus compromissos na corte, Bach nunca viajou para fora da Alemanha, mas ao longo da sua vida esteve em contacto com músicos notáveis de toda a Europa. Como refere na sua Autobiografia:

“Os meus deveres Prussianos nunca me deixaram tempo suficiente para viajar no estrangeiro [...]. Esta lacuna [...] teria sido prejudicial para qualquer um na minha profissão, não tivesse eu tido a sorte, desde a minha juventude, de ouvir de perto a melhor de todas as músicas, e de conhecer mestres de primeira categoria, muitos dos quais se tornaram meus amigos.”<sup>10</sup>

Entre os músicos seus contemporâneos com quem teve contacto directo contam-se o seu padrinho George Philipp Telemann (1681-1767), Johann Joachim Quantz (1697–1773), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), os irmãos Graun, Johann Gottlieb (1703–1771) e Carl Heinrich (1704-1759), e os irmãos Benda, Franz (1709–1786) e Georg Anton (1722–1795). Para além da esfera musical, Bach teve contactos com personalidades marcantes da cultura Europeia ao nível das várias artes, com as quais manteve relacionamento, estando assim a par das inovações estéticas e novas correntes de pensamento que caracterizaram a sua época. Entre estes contam-se o historiador musical inglês Charles Burney (1726-1814), e o famoso escritor, crítico de arte e filósofo francês Denis Diderot (1713-1784).

Sendo impossível superar a grandiosidade da obra de seu pai, que sintetizou e aprofundou o estilo barroco elevando-o ao seu expoente máximo, Bach desbravou novos caminhos para a música, apontando em várias direcções, muito para além da sua época. Assim, na sua obra encontramos presentes elementos que nos revelam estilos tão diversos como o barroco, o galante, o francês, o classicismo, e, surpreendentemente, o romantismo, e até o modernismo, tendo sido considerado o fundador da música moderna alemã.<sup>11</sup>

Bach foi, sem dúvida, o protagonista de uma das grandes viragens estéticas da História da Música, tendo influenciado directamente não só os grandes compositores próximos do seu tempo como J. Haydn (1732–1809), W. A. Mozart (1756–1791), e L. van Beethoven (1770–1827), mas também músicos românticos como Brahms (1833–1897), F. Mendelssohn (1809–1847) e C. M. von Weber (1786–1826), entre outros.

A sua originalidade e inovação vão criar um estilo próprio, o Estilo da Sensibilidade (“Empfindsamkeit”), onde temos uma nova forma de sentir e expressar

---

<sup>10</sup> Mitchell (1949), p. 7-8

<sup>11</sup> Richards (2006), p. 4

a música. Este estilo está relacionado com a Teoria dos Afectos, já presente na estética do período Barroco e inspirada na Doutrina do Ethos, da Grécia Antiga. Segundo esta doutrina a música tem um efeito directo na alma, tendo o poder de provocar emoções.

Mas, enquanto que no Barroco a maioria das composições exprime basicamente um único afecto, no novo estilo Bach vai decompor a frase musical em pequenas unidades, correspondentes a diferentes afectos. Os recursos usados são, entre outros, rupturas harmónicas, contrastes dinâmicos, inovação formal. Bach joga assim com a variedade e o imprevisto, explorando o lado humano dos afectos e da expressão.

Tendo sido um admirável instrumentista de tecla, dentro da sua obra a música para tecla ocupa um lugar de destaque, com cerca de trezentas obras, sendo mais de metade Sonatas (cerca de cento e cinquenta). Depois das Sonatas, escritas numa primeira fase da sua vida, as Peças de Carácter marcam o início da composição das obras soltas, de forma mais livre, onde o compositor começa a desenvolver o seu novo estilo e a afastar-se do rigoroso estilo académico vigente.

Foi com as pequenas peças, de carácter experimental, entre as quais temos as Peças de Carácter, que desenvolveu as diversas formas de variação do Rondo. Os famosos treze Rondos, escritos nos últimos dez anos da sua vida, assim como as sete Fantasias, nos últimos seis anos da sua vida, vieram a ser as suas formas preferidas, na música de tecla, apresentando uma estrutura formal excêntrica.

O título da sua mais famosa colecção de música de tecla *für Kenner und Liebhaber* (*para Conhecedores e Amadores*, 1779–1787), indica um interesse abrangente no que respeita aos destinatários das suas composições. Bach tanto escreveu para o aluno que se quer aperfeiçoar, como para o músico profissional, tendo também dedicado muitas obras a músicos amadores. Algumas Peças de Carácter foram publicadas na *Raccolta delle più nuove Composizioni di Clavicembalo*, colecção de F. W. Marpurg (1718–1795) destinada a músicos amadores.

Dos três tipos de instrumentos de tecla de corda que existiam no seu tempo, clavicórdio, cravo e fortepiano, Bach parecia ter uma preferência especial pelo primeiro, e ficou famoso no seu tempo pela sua maneira muito expressiva de tocar este instrumento.

Os títulos da maioria das suas obras para tecla apenas referem “Clavier”, designação genérica para todo e qualquer tipo de instrumento e tecla, como era costume na Alemanha da época. São raras as obras para tecla a solo com indicações de instrumento.

Tal facto sugere uma visão abrangente e prática do compositor, que assim vai generosamente possibilitar a sua interpretação numa variedade de instrumentos. Esta visão da sua música para tecla parece condizer com as ideias do compositor expressas no *Ensaio* e ao longo da sua vida, privilegiando a variedade e a liberdade expressivas.



## CAPÍTULO II

### AS PEÇAS DE CARÁCTER DE C. P. E. BACH

São vinte e cinco as Peças de Carácter compostas como obras soltas, sendo duas delas vocais, *La Sophie* e *L'Ernestine - Minuet*. Foram escritas entre 1754 e 1757, em Berlim, tendo por isso ficado conhecidas também como “Os Retratos de Berlim”.

Existem mais quatro peças com *La* no início do título que não pertencem a esta colecção, e que não foram compostas na mesma altura, não se encontrando no mesmo catálogo, o *Nachlass - Verzeichniß* (1790).

Destas, três encontram-se integradas em sonatas: *La Coorl* e *La Guihelmine*, 2º e 3º andamentos da *Sonata em Lá menor* Wq. 65/33 (1759), e *L'Einschnitt*, 2º andamento da *Sonata em Mi menor* Wq. 52/6, H 129 (1758). *La Julianne*, H. 333 é uma peça solta, aparecendo apenas no catálogo de Helm, e desconhece-se a sua data.<sup>12</sup>

#### 1. O contexto histórico-cultural

Como já foi referido, Bach trabalhou para Frederico II da Prússia como cravista da corte no palácio de Sans-Souci em Potsdam, durante três décadas, e a maioria das peças curtas datam deste período, muito prolífico em termos de composição.

Durante a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), Bach teve maior disponibilidade para se dedicar à composição, pois, estando o Imperador ausente nos seus deveres militares, a actividade musical na corte decaía consideravelmente.

Bach publicou sete colecções das suas obras para tecla entre 1753 e 1768 e muitas das suas obras para tecla apareceram em edições de antologias de música tais como a *Musikalisches Allerley* (1761, Berlim) e a *Raccolta delle più nuove Composizioni di Clavicembalo* (1756 e 1757, Leipzig), de Marpurg.

#### A COLECÇÃO DE RETRATOS DE BACH

Bach possuía uma famosa colecção de quadros, muitos já herdados de seu pai, cerca de trezentos retratos de Compositores, Músicos, Escritores, Poetas Líricos e Teóricos da Música. Entre os personagens retratados temos Erasmus (1466-1536), Homero (século VIII a. C.), John Milton (1608–1674), e Leibniz (1646-1716); entre os retratos de

---

<sup>12</sup> Ver Anexo 1 para a lista das peças e Anexo 2 para os arranjos ou peças incluídas noutras obras.

contemporâneos de Bach temos Horace Walpole (1717-1797), Moses Mendelssohn (1729–1786), Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), e Benjamin Franklin (1706-1790). Como afirma Annette Richards, “a coleção era um vívido testemunho da reputação póstuma atribuída aos grandes artistas do sublime, [...] panteão no qual Bach esperaria por certo ser admitido após a sua morte”.<sup>13</sup>

Segundo Walden, esta coleção de retratos poderá ter sido uma das suas fontes de inspiração para a composição dos retratos musicais. Com as Peças de Carácter, Bach terá usado a música para produzir retratos análogos aos da pintura, representando musicalmente as características da personalidade do sujeito retratado.<sup>14</sup>

Em 1754, ano em que Bach iniciou a composição das suas peças de carácter, a questão da capacidade da música para representar ideias não musicais era tema de muita controvérsia, marcada por um artigo de Marpurg sobre o assunto.<sup>15</sup>

## A TRADIÇÃO FRANCESA

As Peças de Carácter de Bach surgem no seguimento da tradição francesa em voga na época, muito apreciada por toda a Europa e também pelos alemães. Compositores como F. Couperin (1668-1733), J. P. Rameau (1683-1764), A. Forqueray (1671-1745), entre outros, fizeram inúmeras *pièces de caractère* onde, por vezes, se retratavam mutuamente.<sup>16</sup>

É devido a esta origem francesa que os títulos das peças de carácter são sempre em francês: *La (pièce) X*, onde o artigo “La” se refere à palavra “pièce”, omitida.<sup>17</sup>

As peças de carácter continuaram na história, sendo um género muito usado no romantismo. São exemplos as obras *Characteristische Stücke* op. 7 de Mendelssohn e *Davidsbündlertänze* op. 6 de Schumann (1810-1856), com o subtítulo *18 Characterstücke*.

Além da pintura, também na literatura temos retratos, existindo várias obras literárias durante o séc. XVII com o título de “portraits”. Como afirma Darrel Berg, a tradição de retratar pessoas concretas ou traços de carácter genéricos pode vir de tão

---

<sup>13</sup> Richards (2006), p. 172

<sup>14</sup> Walden (2009), p. 379

<sup>15</sup> *Historisch-kritische Beyträge zur Aufrahme der Musik* (Berlim, 1754-7), vol. I, “Anmerkungen über vorhergehendes Schreiben”.

<sup>16</sup> Exemplos: *La Forqueray* de Couperin, e *La Couperin*, de Forqueray.

<sup>17</sup> O desconhecimento desta convenção deu origem, por vezes, a interpretações erradas sobre os modelos originais, julgando tratar-se sempre de personagens femininos. Walden (2009), p. 383

longe como da obra *Characters* de Theophrastus de Eresus (c. 372-287 A.C.), uma série de vinhetas literárias descrevendo traços gerais de carácter. A obra de Theophrastus foi traduzida em 1688 por Jean de la Bruyère (1645-1696), que acrescentou retratos literários seus de conhecidos contemporâneos, mas anónimos. Talvez o enorme sucesso dessa obra tenha sido uma das fontes de inspiração dos compositores franceses para compor este tipo de peças.<sup>18</sup>

Segundo Woolny, as peças de carácter francesas tiveram um papel especial na vida musical de Berlim nos meados do séc. XVIII, e algumas foram publicadas em diversas antologias de Berlim, como a *Musikalisches Mancherley*. Entre outros compositores alemães que cultivaram o género contam-se C. F. C. Fasch (1736-1800), J. P. Kirnberger, F. W. Marpurg, C. Nichelmann (1717-1761), C. F. Schale (1713- 1800) e J. O. Uhde. (1725-1766).<sup>19</sup>

## BERLIM E O MONTAGSCLUB

Segundo Berg, as Peças de Carácter de Bach estarão relacionadas com o culto literário da amizade, que floresceu durante o tempo em que o compositor viveu em Berlim. Este culto esteve associado à poesia Anacreônica, que versava sobre temas como “o vinho e o amor, as rosas e a primavera, a amizade e a dança”.<sup>20</sup> O famoso poeta Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803), grande amigo de Bach e retratado numa das suas peças, foi um líder da poesia Anacreônica e uma das figuras centrais no culto literário da amizade.

À volta do poeta reuniu-se um grupo de amigos, durante a sua estadia em Berlim, com o qual Gleim se manteve em contacto depois de se mudar para uma pequena cidade de província, Halberstadt, em 1747, onde levou uma vida solitária. Posteriormente, depois de o poeta ter deixado Berlim, este círculo de amizades tornou-se numa instituição, com a fundação do *Montags Club*, em 1749.<sup>21</sup> Entre os membros do clube temos Gotthold Ephraim Lessing, os editores Christian Friedrich Voß (1725-95) e Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811), e Friedrich Ernst Schlichting († 1755), possivelmente o mesmo Schlichting copista de numerosa obras de Bach. Apenas quatro músicos profissionais fizeram oficialmente parte do clube: J. J. Quantz, J. F. Agricola (1720-1774), J. F. Reichardt (1752-1814) e C. F. Zelter (1758-

---

<sup>18</sup> Berg, Miklós Spány, CD 8

<sup>19</sup> Woolny (2005), p. xv-xvi

<sup>20</sup> Clark (1988) Cap. I

<sup>21</sup> O *Montagsclub* é descrito na seguinte obra: Ernst Fritz Schmid, *C. P. E. Bach und seine Kammermusik* (Kassel, 1931), pp. 38 a 40

1832). Apesar de se julgar que Bach pertencia ao clube, o seu nome não figura nos seus ficheiros.<sup>22</sup>

Nos “Retratos de Berlim”, muitos dos personagens retratados pertencem ao círculo de amigos e conhecidos do compositor, vários deles membros do *Montagsclub*, onde se reuniam semanalmente, para conviver e confraternizar, figuras proeminentes do meio cultural da cidade. Charles Burney faz a seguinte descrição de um serão no clube, em que Bach estava presente:

“Depois do jantar, elegantemente servido, e alegremente consumido, eu convenci-o a sentar-se ao clavicórdio, e ele tocou quase sem interrupção, até cerca das 11h da noite. Durante este tempo, ficou tão animado e possuído que não só tocava, como parecia inspirado. O seu olhar era fixo, o seu lábio inferior caía, e gotas de efervescência destilavam do seu rosto”.<sup>23</sup>

Este relato dá uma ideia da intensidade expressiva dos momentos musicais protagonizados por Bach ao clavicórdio. Será neste contexto que podemos imaginar as primeiras apresentações dos Retratos de Berlim. Alguns dos personagens retratados estariam provavelmente presentes, e seriam na sua maioria conhecidos da audiência.

Ainda segundo Berg, estas peças teriam sido compostas para lisonjear e entreter os seus amigos e para lhes assegurar o apreço que tinha por eles, tal como os poemas de Gleim e dos seus contemporâneos.<sup>24</sup>

## 2. Características

Como afirma Berg, as Peças de Carácter de Bach diferem das peças francesas do género, pela sua textura e estilo harmónico.<sup>25</sup> Não sendo homogéneas, revelam um certo experimentalismo, abrangendo toda a variedade de estilos usados na época: o galante, o francês, o Estilo da Sensibilidade. São peças curtas e leves, muito variadas e compactas, como miniaturas.

Escritas no seguimento do *Ensaio*, cuja primeira parte foi publicada em 1753, têm em comum um objectivo didáctico e de divulgação do novo estilo, de uma forma

---

<sup>22</sup> Clark (1988), p. 29

<sup>23</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces* (1773)

<sup>24</sup> Clark (1988), p. 32

<sup>25</sup> Berg, Miklós Spány CD 8

acessível e motivadora, parecendo terem sido destinadas a alunos, a amadores e ao público.<sup>26</sup>

Analisando a forma das peças desde 1754 até 1757, verificamos que a forma Rondo foi cada vez mais usada na composição destas obras. Em forma de dança, indicada pelo compositor, temos *La Pott - Minueto*, *L'Auguste* e *La Borchward* – Polonaises. *La Gleim* é a peça com forma mais parecida com o *Rondeau* francês convencional, tendo duas partes com o título *Partie*; na primeira parte os *Couplets* são claramente definidos e o refrão recorre no final de cada *Couplet*, com a indicação *Da capo*; a segunda parte é como um longo *Couplet*, no fim do qual volta a aparecer o refrão inicial. Muitas peças têm uma forma ternária A-B-A, onde o *Da capo* resulta como a repetição de um refrão. Por vezes o refrão vai aparecendo modificado, com ornamentação, como em *L'Hermann*.

Os famosos Rondos compostos posteriormente em Hamburgo têm refrões modulantes, influenciados pela forma Ritornelo, tendo este tipo de composição sido desenvolvido em fase experimental nas Peças de Carácter. Temos como exemplos *La Buccholtz* e *L'Aly Rupalich*, onde as partes que alternam com o refrão não são simétricas como no *Rondeau* francês, mas irregulares, com a liberdade do Ritornelo; outros Rondos modulantes são: *La Complaisante*, *Les Langueurs tendres*, *La Journalière*, *La Xenophon* e *La Sybille*.<sup>27</sup>

As técnicas usadas na composição destes Rondos modulantes, muito variadas e criativas, são aqui usadas como num microcosmos, que se expandiu nos posteriores Rondos de *Kenner und Liebhaber*.

## OS DOIS TIPOS DE PEÇAS DE CARÁCTER

Há dois tipos de peças de carácter, as que descrevem traços de carácter humanos, ou estados de espírito, de maneira abstracta, e os retratos, que representam personagens concretos.

Os títulos de seis peças descrevem traços de carácter ou personalidade: *L'Auguste*, *La Capricieuse*, *Les Langueurs tendres*, *L'Irrésolue*, *La Complaisante* e *La Journalière*.

As restantes peças são retratos. Destas, nove têm títulos que são apelidos referentes a homens, alguns membros do *Montagsclub*. Segundo Darrel Berg, a

---

<sup>26</sup> Berg (1985), Vol. 5

<sup>27</sup> Para uma análise formal detalhada das Peças de Carácter, ver Clark (1988), p. 7-16

maioria foram identificados com bastante certeza.<sup>28</sup> Outras seis peças representam mulheres. Só *La Prinzette* foi identificada com certeza, as restantes permanecem no campo da especulação.

Segundo Ernst Fritz Schmid (1904-1960), Bach propôs identificações para *La Borchward*, *La Gleim*, *La Stahl*, *La Bergius*, e *La Buchholtz*, e o editor para *La Gause*, *La Boehmer*, e *l'Herrmann*.<sup>29</sup>

As duas peças restantes têm designações excêntricas que podem ser alcunhas: *L'Aly Rupalich (La Bach)*, *La Xénophon et La Sybille*.

### 3. Identificação dos personagens

A lista, juntamente com os retratos que consegui encontrar de alguns dos personagens, encontra-se no Anexo 3.

São de referir três situações em que tenho algo a acrescentar à identificação dos personagens feita pelos estudiosos de Bach (dos quais se destaca Darrel Berg, a este respeito).<sup>30</sup>

Como vem mencionado no anexo, não está identificada a personagem que deu o nome à peça *La Louise*, havendo duas senhoras com esse nome nos contactos de Bach, Anna Luise Karsch (1722-91), poetisa e amiga de Gleim conhecida por “Karschin”, ou Luisa Dorothea, Duquesa de Gotha (1710-67).

Acontece que uma passagem desta peça (Fig. 4) aparece repetidamente na *Fantasia Livre em Fá # menor*, primeiro na mesma tonalidade, de Si menor, e depois recorrentemente, nas várias tonalidades por onde a fantasia vai modulando. Esta Fantasia, escrita um ano antes da sua morte, tem uma inscrição do compositor, “*C. P. E. Bachs Empfindungen*”, o que tem sido interpretado como uma representação dos seus próprios afectos, ou seja, um auto retrato.

Seja quem for o personagem que inspirou *La Louise*, julgo podermos supor tratar-se de alguém com quem Bach teve uma forte ligação afectiva, que assim voltou a evocar, saudosamente, no final da sua vida.

---

<sup>28</sup> Bach (1985), vol. 5°

<sup>29</sup> Ernst Fritz Schmid, *C. P. E. Bach und seine Kammermusic* (Kassel, 1931), p. 39

<sup>30</sup> Clark (1988), *C. P. E. Bach's Character Pieces and his Friendship Circle*, by Berg.



Fig. 4: *La Louise*: A referida passagem encontra-se nos compassos 4 a 7 deste excerto.

No que respeita à identificação de *La Stahl*, que tem sido referida por vários estudiosos como o médico Georg Ernest Stahl, filho do médico de Frederico O Grande, com o mesmo nome, julgo poder avançar a hipótese de ter havido um pequeno equívoco. Um retrato do filho do famoso médico aparece no museu da Gleimhaus com o nome de Johann Georg Stahl (1713-72), e não com o mesmo nome do pai.

Quanto a *La Julianne*, não tendo encontrado nenhuma referência sobre a sua identificação, julgo podermos apontar para Juliana Elisabeth Ernestina Stahl, (n. 1742), a filha mais velha de Doctor Stahl, que também terá inspirado *L'Ernestine*.

#### 4. Fontes

Como já foi referido, vinte e cinco peças de carácter vêm listadas no *Nachlass – Verzeichniß*, catálogo das obras de Bach publicado pela sua viúva em 1790, um ano após a sua morte. Segundo Christopher Hogwood a maioria das “kurzen und leichten Clavierstücke” circularam apenas em manuscrito, não tendo sido publicadas, ao contrário das suas sonatas, que tiveram várias colecções publicadas ainda durante a vida do compositor. Estas peças apareceram pontualmente em antologias, tais como:

- *Musikalisches Allerley von vershiedenen Tonkünstlern* (1761, Berlim).
- *Raccolta delle più nuove Composizioni di Clavicembalo*, de Marpurg (1756 e 1757, Leipzig).
- *Musikalisches Mancherley*, de George Ludewig Winter (1762-63, Berlim).<sup>31</sup>

Johann Heinrich Westphal (1756-1825), organista do Norte da Alemanha, tentou ordenar e reunir as obras de Bach, inicialmente com a supervisão do próprio compositor, pretendendo fazer uma edição completa das suas obras. Depois da

---

<sup>31</sup> Hogwood (1989)

morte de Bach, o seu catálogo terá sido completado na segunda década do séc. XIX, com ajuda da viúva e da filha do compositor.<sup>32</sup>

Alfred Wotquenne (1867-1939) baseou-se no catálogo de Westphal ao fazer o seu catálogo temático, *Thematisches Verzeichnis der werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. Aqui se encontram muitas das peças características, agrupadas no manuscrito *Sammlung von Solfeggio's, Fantasien und Characteristische – Stücke fürs Clavier* (Bruxelas, Bibliothèque du Conservatoire, MS 5897). As peças de carácter foram aqui publicadas integralmente pela primeira vez, com excepção da última peça do manuscrito, *La Sophie*, que é uma peça vocal.

A informação completa das fontes, cronologia e edições antigas encontra-se actualmente no Catálogo de Eugene Helm (n. 1928), *Thematic Catalogue of the Works of C. P. E. Bach*, New Haven, C. T., Yale University Press, 1989.

Poucas das Peças de Carácter terão sobrevivido como autógrafos do compositor. Excepção é, por exemplo, *La Coorl*, que sobreviveu como manuscrito autografado, encontrando-se hoje no Goethe-und-Schiller-Archiv em Weimar.

Segundo Berg, quando Bach estava a meio da sua carreira, surgem evidências de tremuras nas mãos, o que o levou a depender de copistas para escrever as suas partituras de uma maneira legível. Mais de metade das partituras dos manuscritos sobreviventes das peças para tecla a solo foram feitas por copistas, e temos indicações da sua supervisão - títulos, datas, numeração, correcções - escritas pela própria mão de Bach. Vários dos copistas de Bach foram anónimos, apenas se conhecendo dois nomes, Schlichting e Michel.<sup>33</sup>

A notação musical da época de Bach é diferente da actual, empregando frequentemente para a mão direita a clave de dó na 1ª linha, em vez da clave de sol. Quanto aos acidentes, não eram destruídos por não voltarem a aparecer no mesmo compasso, e passam de um compasso para o outro se a última nota de um compasso for repetida imediatamente no compasso seguinte. Os acidentes dos ornamentos são omissos. Traços por cima das notas são *staccatos*, e o *bebung*, indicação de *vibrato* no clavicórdio, é representado por pontos ligados por cima da nota (tal indicação é inexistente nas peças de carácter).

As edições modernas vêm referidas na lista da bibliografia (Partituras).

---

<sup>32</sup> Berg (1985), Vol. I, *Introduction to the Series*, xi.

<sup>33</sup> Idem, xiv

## CAPÍTULO III

### A REPRESENTAÇÃO MUSICAL DO CARÁCTER

#### 1. A Teoria dos Afectos

O processo de retratar o carácter na música está relacionado com a *Teoria dos Afectos*, assunto muito estudado nos tratados de música alemães dos sécs. XVII e XVIII. Para podermos enquadrar o que ocorreu na segunda metade do séc. XVIII, façamos um breve historial.

O conceito de “afecto” remonta à Antiguidade, do Grego “pathos” e do Latim “affectus”, e consiste na racionalização de um estado emocional ou paixão.

Os Gregos Empédocles (490-430 a. C.), Hippocrates (460-377 a. C.) e Galeno (c. 128-c 199 ou 217 d. C.) escreveram muito sobre emoções e desenvolveram a teoria dos quatro humores: Melancólico, Ardente, Colérico e Fleumático. A estes quatro humores fizeram corresponder os quatro elementos, as quatro estações do ano, o tempo, a idade humana, os planetas, e também os seguintes afectos:

Melancólico: desgosto, dor

Ardente: amor, alegria

Colérico: raiva, fúria

Fleumático: serenidade, alegria moderada, desgosto<sup>34</sup>

Esta teoria influenciou a classificação dos afectos na música barroca, onde se usaram genericamente estas quatro divisões: amor, alegria, tristeza e raiva.<sup>35</sup>

Outra teoria importante neste contexto foi a Doutrina do Ethos, presente na República de Platão, segundo a qual a música teria o poder de agir e modificar o estado de espírito do indivíduo, tendo um grande poder de intervenção no carácter humano. A função da música seria alcançar o equilíbrio da alma e contribuir para estruturar o conhecimento ético, estético e intelectual. O papel da música na sociedade assumia deste modo uma enorme relevância. Os elementos rítmicos, melódicos e poéticos seriam ordenados e combinados entre si para produzir um determinado efeito.

---

<sup>34</sup> Bartel (1997), p. 37

<sup>35</sup> Riggs (1997): “Such systems of four basic categories of Character are proposed by Caspar Reutz, Karl Junker, Michel-Paul-Guy de Chabanon, Johann Hiller et al.”

Os efeitos da música sobre a conduta humana seriam quatro:

*Ethos praktikón*: induz à acção

*Ethos ethikón*: dá ânimo, fortalece

*Ethos malakón* ou *threnôdes*: fragiliza o equilíbrio moral e mental

*Ethos enthousiastikón*: produz estados de inconsciência, delírio e êxtase<sup>36</sup>

O tema dos afectos e a ideia do poder da música sobre as emoções humanas nunca foi posto em causa ao longo das várias épocas da história da música. O conceito voltou a surgir mais claramente na Renascença, com os músicos Italianos de Florença, fundadores da Ópera, na recriação da música Grega.

O assunto foi analisado por vários filósofos, tais como Leibniz, (1646-1716), Francis Bacon (1561-1626) e Descartes (1596-1650). A obra *As paixões da alma* (1649) de Descartes foi de importância relevante para a música. É a primeira obra que não se limita a descrever as paixões, como os tratados anteriores, abordando agora a sua representação. A natureza fisiológica das emoções foi aqui analisada em termos científicos e racionais, numa tentativa de criar uma abrangente e sistemática Teoria dos Afectos.

É no Barroco que esta doutrina se torna a ideia central, o verdadeiro objectivo da música. Enquanto que na Renascença a música apenas representava ou descrevia os afectos, no Barroco a música deveria ir mais além, e activamente provocar afectos no ouvinte. Enquanto que o paradigma da música na Renascença era *affectus exprimere*, no Barroco será *affectus movere*.<sup>37</sup>

A mera apresentação de um texto passou para segundo plano, o objectivo da música é agora provocar elevados estados emocionais no ouvinte. Os alemães, em particular, dedicaram-se a estudar este assunto aprofundadamente, e vários músicos e teóricos desta época referiram a importância primordial da expressão dos afectos na música barroca:

Segundo Andreas Werkmeister (1645-1706), a música deve despertar, corrigir, alterar e acalmar as paixões.<sup>38</sup> Johann Mattheson (1681-1764) afirmou na obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739): “tudo o que ocorre [na música] sem afectos não significa nada, não serve de nada e não vale nada”.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Nasser (1997)

<sup>37</sup> Bartel (1997), p. 32

<sup>38</sup> Idem, p. 29

<sup>39</sup> Idem, p. 29

Christian Gottfried Krause (1719-1770), retratado na primeira das Peças de Carácter de Bach, *La Gause*, tendo desenvolvido a sua teoria estética da música em grande parte sob a influência do *Montagsclub*, escreveu na sua obra *Von der Musikalischen Poesie* que a música devia claramente representar emoção e o “carácter dos afectos”.<sup>40</sup>

Na segunda metade do séc. XVIII começa a surgir uma nova perspectiva sobre este assunto, com o Estilo da Sensibilidade, corrente estética da Alemanha na segunda metade do séc. XVIII, presente não só na música mas também na literatura. Escritores como Christian Fürchtegott Gellert (1715-69), Matthias Claudius (1740-1815) e Friedrich Gottfried Klopstock, influenciados por autores ingleses como Lord Shaftesbury (1671-1713), Laurence Sterne (1713-1738), e Samuel Richardson (1689-1761), davam primazia à reacção emocional em detrimento do intelecto. Transpor para a música a experiência do afecto, em vez do seu conhecimento racional, foi adquirindo cada vez maior relevância, trazendo uma perspectiva subjectiva para a interpretação musical.

Bach foi o maior representante do Estilo da Sensibilidade na música. Como reacção ao estilo anterior, com formas pré-definidas e regras estabelecidas, começou por usar um estilo leve e sofisticado, conhecido por Estilo Galante. Este estilo livrou-se da pesada ornamentação barroca e criou formas livres, abrindo assim o caminho para o Estilo da Sensibilidade, onde se pretende alcançar uma expressão íntima e subjectiva, baseada numa grande sensibilidade. Bach afirmou, no seu *Ensaio*, que o objectivo da música é despertar os afectos, e que para tal é preciso tocar com alma.

Marpurg falou assim da escola de Berlim:

“As performances de Graun, Quantz, Bach, etc., nunca são caracterizadas por ornamentação massiva; qualidades impressivas, retóricas e de movimento vêm de elementos completamente diferentes, os quais, não provocando tanta agitação, tocam o coração mais directamente.”<sup>41</sup>

Bach também afirmou que queria exprimir muitos afectos, uns após os outros.<sup>42</sup> Enorme variedade e fluidez nos afectos expressos, mudança contínua de estados emocionais, e aumento da rapidez na alternância dos contrastes vão caracterizar o Estilo da Sensibilidade. A mudança de afecto pode ocorrer durante uma mesma frase, que pode ser assim decomposta em várias unidades do discurso musical. Esta

---

<sup>40</sup> Walden (2009), p. 387

<sup>41</sup> Grove (2001), “Empfindsamkeit”

<sup>42</sup> Marks (1971), p. 55: “vieler Affekten, kurzhintereinander”

inovação vai ser a grande diferença estilística na expressão dos afectos em relação à música barroca, onde havia uma unidade e estabilidade afectiva. Na música de Bach essa forma organizada vai dar lugar ao inesperado, à incerteza e ao mistério, explorando assim a dimensão subjectiva da expressão dos afectos.

A propósito de variedade que caracteriza a sua obra, Bach escreveu na sua Autobiografia:

“É por nunca ter gostado de excessiva uniformidade em composição ou gosto, porque ouvi muitos tipos diferentes de coisas boas, porque sempre foi a minha opinião que o bom devia ser apreciado independentemente de onde se possa encontrar, mesmo quando aparece em pequenos detalhes de uma peça; é por estas razões e graças ao dom natural que Deus me deu que a minha obra tem a variedade que todos lhe reconhecem”.<sup>43</sup>

## 2. A retórica e a música

O conceito dos afectos está ligado à música e à retórica desde a Antiguidade.

Nos sécs. XVII e XVIII, se bem que a ideia da representação dos afectos era vista como o objectivo dos compositores, havia, no entanto, alguma diversidade de opiniões no que respeita aos métodos específicos para expressar as paixões. Não obstante, será na retórica que vamos encontrar os princípios gerais da expressão dos afectos, como elemento comum a todos os compositores.

A literatura sobre a retórica clássica dos Gregos e Romanos foi descoberta no Séc. XV, com o aparecimento da obra *Institutio oratoria*, de Quintilian, que foi a fonte mais influente sobre a retórica clássica nas artes da Renascença. Este autor refere-se à retórica como a arte de bem falar, a ciência da expressão correcta. Sobre a música e os afectos, diz Quintilian: “excita sentimentos generosos e acalma paixões desordenadas”.<sup>44</sup>

Os três grandes objectivos da retórica seriam informar, persuadir ou emocionar, e entreter ou dar prazer. Estes fins serão os mesmos na música e no discurso verbal, por ambos afectarem os sentimentos do ouvinte através do som, usando consequentemente técnicas comuns. A música estaria assim intimamente ligada à retórica e à oratória, e o compositor, assim como o intérprete musical, deve controlar e dirigir as emoções do público, à semelhança de um orador.

---

<sup>43</sup> Bach, (1949) p. 11

<sup>44</sup> Bartel (1997), p. 31

Posteriormente, Listenius, na sua obra *Musica*, 1537, introduziu a retórica na teoria musical. Foi também com o desenvolvimento da retórica que surgiu o conceito de “forma” na teoria musical. A linguagem verbal torna-se o modelo da linguagem musical.

No Barroco, as fortes interligações da música com os princípios da retórica constituem um dos grandes pilares da estética musical. O objectivo mais nobre da música seria a imitação de emoções, com ou sem palavras. A este processo chamou-se *Mimesis* ou Teoria da Imitação.

Não pretendendo abordar em detalhe neste trabalho um assunto tão vasto como a retórica, passo a enumerar alguns dos seus elementos componentes, apenas para podermos situar os temas envolvidos.

As divisões ou capítulos da retórica clássica são as seguintes:

*Inventio*: invenção

*Dispositio*: disposição

*Decoratio*: (*Elaboratio* ou *Elocutio*): elaboração e desenvolvimento do tema, incluindo decoração com figuras

*Memoria*: memória

*Actio* (*Pronuntiatio*, *Declamatio*): acção, enunciação, execução<sup>45</sup>

Ao compositor, cabem os três primeiros temas, invenção, disposição e elocução. Ao intérprete, a memória e a execução ou acção.

A terminologia da retórica é transposta para a música através de figuras da retórica musical, baseadas nas técnicas usadas na *decoratio*, ou funcionamento do discurso em oratória. Os teóricos alemães elaboraram a terminologia das figuras da retórica musical e descobriram assim um elemento comum na arte da composição, não existindo, porém uma teoria sistemática destas figuras.

Mattheson, Werckmeister, e Johann David Heinichen, (1683-1729), entre outros, dedicaram-se a analisar o fenómeno fisiológico subjacente à expressão dos afectos, e simultaneamente a relacionar o tema com os princípios da retórica. Nos seus tratados analisaram amplamente o assunto, categorizando e descrevendo os vários tipos de afectos, e estabelecendo a sua correspondência com tonalidades, intervalos

---

<sup>45</sup> Clerc (2000), Anexo 8

melódicos, ritmos, andamentos de dança, formas, estilos e instrumentos. As figuras da retórica eram consideradas como “a verdadeira linguagem dos afectos”.<sup>46</sup> Mattheson escreveu com especial detalhe sobre o assunto na obra *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

Tendo dado importantes contributos ao nível formal da retórica, Mattheson deixou no entanto de lhe atribuir a primazia que vinha tendo sobre a música. Com Mattheson, a composição musical vai a partir de agora basear-se mais na expressão musical natural do que em fontes teóricas escolásticas. Acerca da visão matemática da música, até então preponderante, Mattheson afirmou: “A Matemática é uma arte humana; a Natureza, no entanto, é uma força Divina”.<sup>47</sup>

Bartel resumiu da seguinte maneira esta nova perspectiva, em que a retórica se torna mais empírica e menos teórica: “A objectividade deu lugar à subjectividade, a matemática à natureza, a ciência à expressão e o Barroco ao Iluminismo”.<sup>48</sup>

Mattheson foi um dos autores que deu um maior contributo para esta viragem da estética musical do seu tempo. Partindo de uma perspectiva retórica e disciplinada da composição, vai acabar por defender que a experiência pessoal está na base dos afectos. Nasce uma nova estética musical, onde o indivíduo e a sua experiência pessoal são mais importantes do que as verdades teóricas.

Bach e os compositores da época conheceram e empregaram os recursos da retórica, tendo plena consciência da sua importância. No entanto, a vertente individual e humana presente no Estilo da Sensibilidade vai dar um novo cunho à sua música, tornando a expressão dos afectos mais livre e natural.

### 3. A expressão dos afectos

Charles Le Brun (1619-1690), pintor do rei na Corte de Louis XIV, considerava o carácter como sendo o resultado da combinação das paixões da alma. O tratado de 1698, baseado nas suas conferências, dá instruções para a representação de todas as paixões, e considera que é a expressão que vai tornar visível o carácter.<sup>49</sup>

Músicos como Saint Lambert e Mattheson achavam que a música tinha um maior poder expressivo do que as palavras, pois teria a vantagem de ter muito mais

---

<sup>46</sup> Bartel (1997), p. 35

<sup>47</sup> Idem

<sup>48</sup> Idem, p. 27

<sup>49</sup> Tratado de Le Brun (1698): *Méthode pour apprendre à dessiner les passions proposé dans une conference sur l'expression générale et particulière*

variações na harmonia e nos registos, nos quais a retórica seria ignorante.<sup>50</sup> Já Leonardo da Vinci (1452-1519) tinha comparado as artes da poesia, pintura e música, achando que a música e a pintura podiam demonstrar uma harmonia não existente na poesia ou no mundo das palavras.<sup>51</sup>

A cadeia de elementos de cada experiência musical teria três elementos, o compositor, o intérprete e o ouvinte. As mensagens emocionais são postas na música pelo compositor e devem ser reconhecidas e expressas ao ouvinte pelo intérprete. Bach afirmou a respeito desta sinceridade de sentimentos: “Um músico não pode emocionar sem estar ele próprio também emocionado; é indispensável que sinta ele próprio todos os sentimentos que pretende suscitar no ouvinte;”<sup>52</sup>

A experiência pessoal e a imaginação do intérprete vão ser fundamentais neste processo. Como disse Mattheson, na música o conhecimento da natureza humana seria de maior importância do que a compreensão dos tons.<sup>53</sup>

### **Recursos expressivos para os afectos**

Como expedientes para expressar os afectos, os compositores vão usar os vários elementos musicais e combiná-los entre si, de modo a provocar respostas emocionais no ouvinte. Tonalidades, Intervalos e Harmonia, Tempo, Ritmo, Tessitura, Formas (Danças e outras), foram assim analisados e conotados com tipos de afectos.

As tabelas apresentadas no Anexo 6 - Intervalos, Harmonia, Tempo, Ritmo e Combinação de Afectos - aparecem na obra *Weapons of Rhetoric* (2004), de Judy Tarling e mostram uma selecção de recursos expressivos para afectos, de uso comum.<sup>54</sup> Contudo, como refere J. Tarling lembrando Mattheson, estes recursos não deveriam ser usados como um dicionário.

Verificamos que a maioria dos expedientes expressivos categorizados nestas tabelas são empregues por Bach nas suas peças, mostrando o conhecimento profundo do compositor da retórica da época, revelando as raízes da sua escola. No entanto, Bach empregou e combinou estes recursos de maneiras muito originais, revelando uma linguagem musical nova e bem diversa da anterior, onde ressaltam a variedade e imaginação criativa.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> Tarling (2004), p. 46

<sup>51</sup> Idem

<sup>52</sup> Bach, (1949). p. 152

<sup>53</sup> Tarling (2004), p. 73

<sup>54</sup> Wessel, F. T. (1955)

<sup>55</sup> Exemplos: Anexo 6

## TONALIDADES

O uso intencional de diferentes tonalidades para definir diferentes traços de personalidade, estados de alma e comportamentos já se encontra nitidamente expresso na tradição francesa do período Barroco, com Charpentier (1643-1704), Rameau, e Lully, (1632-1687), entre outros.

Será importante referir que esta questão está dependente da afinação, dos diversos sistemas de temperamento usados, assunto que não será desenvolvido neste trabalho pela sua vastidão e complexidade. Esta diversidade na afinação provocou inevitavelmente diferenças nas tonalidades e conseqüentemente alguma discordância entre os compositores acerca do seu carácter.

Foram escolhidos dois autores alemães, contemporâneos de Bach, para ilustrar o tema, Mattheson e Schubart (1739-1791). Apesar de, em certos casos, haver ligeiras nuances nas suas opiniões sobre as características das tonalidades, de um modo geral as suas ideias são bastante coincidentes. É muito interessante ver como os autores da época descrevem o tema, com detalhe e preciosismo, num texto muito expressivo, recorrendo por vezes a metáforas.<sup>56</sup>

Verifica-se uma notável coincidência entre o carácter das peças de Bach e o das tonalidades, apresentado nesta tabela. Mesmo nas peças em que o carácter é dado principalmente por outros elementos como o tempo ou o ritmo, a escolha da tonalidade parece confirmar ou ajudar a construí-lo. Parece-me indubitável que o conhecimento do carácter das tonalidades seja um precioso guia na interpretação musical, até ao estabelecimento do temperamento igual, que desvaneceu essas diferenças.

Na sua obra *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), Mattheson apenas definiu dezassete tonalidades, enquanto que Schubart, posteriormente, classificou vinte e duas.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Para traduzir as tabelas consulte a versão francesa e inglesa do texto.

<sup>57</sup> Exemplos: Anexo 4, Tabela histórica da Expressão das Tonalidades, de Mattheson e Schubart, onde foi acrescentada uma coluna com as tonalidades das Peças de Carácter.

## INTERVALOS

Os intervalos, consoante a sua amplitude e o seu movimento, ascendente ou descendente, podem suscitar diferentes tipos de emoções. Johann Plilipp Kirnberger (1721-1783), compositor e teórico alemão, aluno de J. S. Bach, tendo sido um dos mais notáveis teóricos da Alemanha no seu tempo juntamente com Quantz, Bach e Marpurg, deu um precioso contributo para a análise do potencial expressivo dos intervalos.<sup>58</sup>

## HARMONIA

Os diferentes tipos de harmonia resultam de diferentes combinações de intervalos. Mattheson considera que a harmonia, com as suas combinações de intervalos, “arrebata e transporta a alma”.<sup>59</sup> Confirmando a ideia básica de que as dissonâncias produzem tensão e as consonâncias relaxamento, Quantz escreveu o seguinte:

“Para excitar as diferentes paixões as dissonâncias devem ser tocadas mais forte do que as consonâncias. As consonâncias apaziguam e tranquilizam o espírito; as dissonâncias, pelo contrário, perturbam-no”.<sup>60</sup>

Com a sua sede de variedade, Bach foi um grande inovador a nível harmónico, levando a música, arrojadamente, por territórios desconhecidos até então. Aumentou o uso do cromatismo e da modulação.

Bach vai empregar uma nova técnica à qual chamou “decepção racional” (“rational deception”), e que explica no Ensaio:

“É uma das belezas da improvisação fingir uma modulação para uma nova tonalidade através de uma cadência formal e depois afastar-se numa outra direcção.”<sup>61</sup>

Esta técnica foi particularmente usada no género Fantasia, mas também já se encontra presente nalgumas das peças de carácter, por exemplo em *L’Aly Rupalich*,

---

<sup>58</sup> Exemplos: Anexo 5, tabela histórica de Kirnberger, sobre a Expressão dos Intervalos, proveniente da sua obra *Die Kunst des reinen Satzes*.

<sup>59</sup> Tarling (2004), p. 78

<sup>60</sup> Quantz (1966), XVII. 6, 12

<sup>61</sup> Bach, (1949) p. 434

onde este contrariar das expectativas do ouvinte a nível harmónico é feito com muito humor.<sup>62</sup>

Nas Peças de Carácter há inúmeros exemplos de dissonâncias não preparadas, causando um poderoso efeito de surpresa no ouvinte, aparecendo geralmente com a dinâmica *Forte* ou *Fortíssimo*.<sup>63</sup>

## TEMPO

Werckmeister falou das indicações de tempo tais como *Presto* ou *Adagio* principalmente como indicações de afecto. Mattheson também aconselhou o compositor a concentrar-se no afecto pretendido na escolha da indicação do tempo: “Este objectivo deve estar sempre presente quando um compositor indica o seu *Adagio*, *Andante*, *Presto*, etc.. Então a sua obra será um sucesso.”<sup>64</sup>

Marpurg defende o uso de palavras expressivas como “fogoso”, “dançante”, “calmo”, em vez das usais expressões italianas como *Allegro* e *Adagio*, que, por terem uma maior carga expressiva, seriam mais adequados à expressão dos afectos.<sup>65</sup>

## RITMO

Os diversos tipos de ritmo estão conotados com diferentes afectos, existindo inúmeras figuras rítmicas classificadas pela retórica, e que podem ser combinadas das mais diversas maneiras, sendo este assunto muito vasto.

Nas formas de variação desenvolvidas por Bach na sua música, o ritmo é um dos principais elementos em jogo. As ideias rítmicas são trabalhadas e combinadas de forma rica e surpreendente, por vezes muito subtil, e aparecem padrões rítmicos irregulares.

Temos exemplos em *L'Irrésolue* e *La Journalière*, onde o carácter é construído por meio de expedientes rítmicos; em *La Buchholtz*, onde o mesmo motivo no baixo aparece com o dobro da velocidade, causando perplexidade.<sup>66</sup>

O compositor joga também com o silêncio inesperado, que é um dos recursos típicos do Estilo da Sensibilidade. A surpresa provocada pelo silêncio cria uma

---

<sup>62</sup> Ver Anexo 9, *L'Aly Rupalich*: compassos 24, 59, 119

<sup>63</sup> Ver Anexo 6, Tabela Harmonia.

<sup>64</sup> Bartel (1997), p. 47

<sup>65</sup> Ver Anexo 6, Tabela do Tempo.

<sup>66</sup> Ver Anexo 9, *La Buccholtz*: c. 3-4 e 22-25

grande expectativa na audiência, podendo ser chocante ou divertida. Temos exemplos nas peças *La Stahl*, *La Capricieuse*, *La Prinzette* e *L'Aly Rupalich*.<sup>67</sup>

## DINÂMICA

A dinâmica foi um forte indicativo das mudanças ocorridas na transição do Barroco para o Estilo da Sensibilidade. Em Bach, na sua música de tecla, as indicações de dinâmica começam a ser cada vez mais usadas, e, em particular, a dinâmica gradual (*crescendo*, *diminuendo*), que ainda não se encontra nas Peças de Carácter. Muitas indicações de dinâmica, do *pp* ao *ff*, estão presentes, por exemplo, em *La Stahl*, *La Boehmer*, *L'Aly Rupalich*, *La Capricieuse*, *La Louise* e *La Caroline*.

Não podemos, contudo, comparar estas dinâmicas com as que se podem fazer nos instrumentos modernos, onde o contraste é muito maior. O cravo é tomado hoje em dia por muitos como um instrumento pobre em dinâmica, ideia essa muito diversa da que tinham os compositores da época Barroca, como poderemos constatar pelo que afirmam Bach e Quantz.

Bach escreveu um conjunto de peças para exemplificar as ideias do tratado, às quais chamou *Probestücke* ("Lessons", Lições), que consistem em seis sonatas a solo para teclado, cada uma com andamentos muito diversos em estilo e em dificuldade. São usadas as seguintes indicações de dinâmica: *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*.

Bach refere no Ensaio:

Introdução à Primeira Parte, §19: "As Lições devem ser tocadas primeiro no clavicórdio, inicialmente sem ornamentos; depois, alternadamente, no cravo."

Performance, §29: "Se as Lições forem tocadas num cravo com dois manuais, deve ser usado apenas um manual para fazer mudanças pontuais de dinâmica de forte e piano. Apenas quando passagens inteiras forem diferenciadas de forma contrastante será feita uma mudança de teclado."

No mesmo capítulo, Bach fala detalhadamente sobre a dinâmica, relacionando-a com a harmonia e melodia. Na Figura 5 temos *forte* nas dissonâncias, que dão ênfase às paixões, e *piano* nas consonâncias, que as acalmam.

---

<sup>67</sup> Ver Anexo 6, tabela do Ritmo.



Fig. 5 *Ensaio*, exemplo.<sup>68</sup>

O grande cravista Gustav Leonhardt fala deste modo interessante sobre a técnica cravística:

“Essencialmente, deve ser baseada num desejo dinâmico. A imaginação do cravista, alimentada pela análise e pelo estudo do período no qual a música foi escrita, deve tornar-se muito dinâmico. [...] Não posso descrever como isso é feito ao teclado, mas deve ser baseado na imaginação musical.”<sup>69</sup>

O facto de tocar uma peça em clavicórdio, como aconselha Bach, irá certamente despertar a nossa imaginação em termos de dinâmica, sugerindo nuances muito variadas que vão enriquecer a nossa compreensão da música. Assim, a existência de muitas indicações dinâmicas nas partituras para *Cembalo*, tem interrogado os menos conhecedores da obra do compositor. As diferentes intensidades serão produzidas no cravo com emprego de técnicas descritas nos tratados históricos, e que passam principalmente por diferentes modos de usar a articulação.

Apresento no Anexo 7 a Tabela da Dinâmica dos acordes de Quantz.<sup>70</sup> Os recursos presentes nesta tabela, embora digam respeito à prática de baixo contínuo, também foram usados como maneiras de compor para cravo de modo a produzir dinâmica estruturalmente.

## O TÍTULO DA PEÇA

De acordo com Heinrich Christoph Koch (1749-1816), o termo “peça de carácter” significa “aquela cujo carácter é expressamente ilustrado através do seu título”.<sup>71</sup>

A adição de linguagem verbal, neste caso um título, vai assim orientar tanto a interpretação musical como a imaginação do ouvinte.

<sup>68</sup> Bach (1949), p. 164

<sup>69</sup> Scherman (1997), p. 196

<sup>70</sup> Clerc (2002), Anexo 4.

<sup>71</sup> Heinrich Christoph Koch, *Kürzgefaßtes Handwörterbüch der Musik* (Leipzig, 1807), 77-78

Segundo Woolny, em vários casos os títulos de algumas das peças foram posteriormente modificados, ou tornados mais precisos, pelo compositor:<sup>72</sup>

*La Bach* mudado para *L'Aly Rupalich*

*La Complaisance* para *La Complaisante*

*La Memoire raisonne* para *Les Langueurs tendres*

*L'Irrésolution* para *L'Irrésolue*

*Le Caprice* para *La Capricieuse*

Apenas no caso das primeiras apresentações das Peças de Carácter feitas por Bach no *Montagsclub* os modelos eram conhecidos pelo intérprete e pelo ouvinte. A relação exacta entre o título e a música provavelmente permaneceu limitada ao círculo privado dos amigos de Bach. Em épocas posteriores, as identidades dos modelos já não serão conhecidas pelos intérpretes. Será então útil ter instruções de interpretação que possam dar indicações programáticas do carácter representado pela peça. Bach afirmou a este respeito:

“Os compositores [...] agem com sabedoria quando nas anotações das suas obras incluem termos, juntamente com indicações de tempo, que ajudam a clarificar o sentido de uma peça.”<sup>73</sup>

Nas Peças de Carácter Bach junta sinais de expressão aos títulos, como por exemplo: *La Complaisante* – Allegretto Grazioso, *La Caroline* – Allegro con Tenerezza, *La Stahl* – Grave, sendo estes os elementos orientadores que o compositor fornece para a interpretação. Há apenas um único caso onde temos uma explicação do significado de um título: segundo Carl Friedrich Cramer<sup>74</sup>, Bach afirmou que em *La Pott* quis exprimir o porte humano, (Gang des Mannes).

Ainda segundo Woolny<sup>75</sup>, Cramer tinha a intenção de pedir a Bach um comentário sobre cada uma das suas Peças, de Carácter, que esperava incluir num “catálogo temático das composições da colectânea de Bach”, mas tal nunca chegou a acontecer, e não sabemos se Bach desejaria fazê-lo...

---

<sup>72</sup> Woolny (2005), p. xvi

<sup>73</sup> Bach (1949), p. 153-54

<sup>74</sup> Woolny (2005), p. xvi

<sup>75</sup> Woolny (2005), p. xvi

#### 4. O carácter das peças

Concordo com Berg, quando afirma que, no caso das peças de carácter que retratam personagens concretos, especulações sobre a personalidade dos sujeitos retratados tem um valor limitado, por não termos como comprovar a sua veracidade, pois as suas identidades desapareceram há muito. No entanto, nas peças que representam traços de carácter em abstracto, já podemos ter uma percepção das suas características musicais, através do conceito genérico desse tipo de carácter.<sup>76</sup>

Serão abordadas em primeiro lugar as seis peças que se referem a traços de carácter abstractos ou estados de espírito: *L'Auguste*, *La Complaisante*, *Les Langueurs tendres*, *L'Irrésolue*, *La Journalière*, e *La Capricieuse*. Seguidamente irei descrever os retratos de personagens que achei mais exemplificativos e interessantes em termos expressivos, fazendo por vezes referência ao modo como usei a minha imaginação interpretativa.

##### *L'Auguste*

Julga-se que esta peça pode eventualmente ter tido como modelo um personagem real da corte da Prússia. Há uma Allemande do mesmo nome de F. Couperin, escrita no estilo de abertura francesa, com ritmos pontuados, forma usada no Barroco para retratar majestade, imponência e realeza.

A imagem de Bach do carácter majestoso é um pouco diferente, reflectindo as mudanças estilísticas que estavam a decorrer na sua época, substituindo a opulência da majestade barroca e a sua pesada ornamentação por um carácter solene mais sóbrio e mais leve, elegantemente sofisticado. Podemos fazer uma analogia, por exemplo, com a diminuição do tamanho das perucas, que ocorreu progressivamente desde a época barroca, tendo sido reduzidas ao mínimo.

No título, além de *Auguste* temos Polonoise, dança digna e pomposa, e Andante para o tempo. O baixo com notas repetidas sugere passos solenes, num deslizar elegante, e a melodia canta fluentemente, mas com altivez. A tonalidade de Fá maior é uma escolha perfeita para esta peça escrita no estilo galante.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Clark (1988), p. 25

<sup>77</sup> Ver Anexos 4 e 6.

### *La Complaisante*

Há uma peça de Dandrieu com o mesmo nome, e com a mesma estrutura: A–B–A. Mais um exemplo em que é o título, com a indicação de Allegretto Grazioso, aliado à tonalidade de Si bemol maior, a indicar o carácter complacente, benévolo, amável e condescendente desta peça galante. O intervalo de 4<sup>a</sup> perfeita descendente usado repetidamente no refrão, tem um carácter calmo e agradável (Kirnberger), desenhando um gesto de amabilidade, com uma ornamentação graciosa.<sup>78</sup>

### *Les Langueurs tendres*

É uma das peças mais belas de toda a colecção. Há uma peça de F. Couperin com o mesmo nome, nas *Pièces de Clavecin*, Livro II, *Sixième Ordre*, e duas obras de Dandrieu com títulos semelhantes: *Les tendres Accents* - 1er livre, 4ème suite e *La Languissante* - 1er livre, 1ère suite.

A escrita é contrapontística, a duas vozes, tendo vários aspectos em comum com a Sinfonia 9 de J. S. Bach, também em Fá menor, com a mesma angústia, pesar e escuridão. Uma linha melódica descendente e lenta, com pausas que sugerem suspiros, e cromatismos no baixo. Os contornos da melodia são ricos em afectos langorosos, tristes e lamentosos, com intervalos melódicos arrojados para a época.<sup>79</sup>

### *L'Irrésovue*

O carácter irresoluto, hesitante, indeciso, incerto, vai ser dado ritmicamente, por meio de hemíolas. Temos secções de compasso de 3/4 alternando continuamente com 3/8, mudando assim de um tempo lento para um tempo dobrado. As sincopas provocadas no tempo lento expressam hesitação e dúvida. O discurso musical termina com a mesma sensação, sem que nada tenha sido resolvido para terminar com essa incerteza.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Ver Anexos 4, 5 e 6.

<sup>79</sup> Ver Anexos 4, 5 e 6

<sup>80</sup> Ver Anexo 6, Tabela do Tempo.

### *La Journalière*

A peça é designada por Berg como “the fickle one”, que significa “a instável”. No título, nada encontro que me possa sugerir essa ideia, e desconheço qualquer referência do autor a esse respeito, mas, de facto esse carácter está bem patente na obra, sendo construído por um jogo rítmico, bastante subtil. É estabelecido um padrão de repetição na localização dos ornamentos na frase, que vai ser posteriormente abandonado. Os ornamentos deixam de se ouvir onde eram esperados, ouvindo-se onde não apareciam anteriormente. Esta troca é auditivamente decepcionante, provocando uma sensação de vacilação e instabilidade. Completando, a tonalidade de Dó menor dá um tom sombrio e desolado, mas carinhoso.<sup>81</sup>

### *La Capricieuse*

É um óptimo exemplo do Estilo da Sensibilidade. O carácter caprichoso, cheio de fantasia e com alterações súbitas de estado de espírito, é aqui retratado por um discurso fragmentado, com grandes contrastes de dinâmica, alternando frases ou secções fortes com pianos súbitos. Nos fortes, um carácter arrevesado e vigoroso, surpreendendo nos pianos com um sentimento de fragilidade e ansiedade. Os silêncios, muito usados ao longo da peça, provocam grande expectativa no ouvinte. A fantasia das ideias e a sua sequência é surpreendente e fascinante, com mudanças harmónicas abruptas. No final, depois deste jogo de emoções, paira uma profunda sensação de mistério e de incerteza, para a qual vai contribuir a misteriosa tonalidade de Mi menor.<sup>82</sup>

### *La Pott*

Como foi anteriormente referido, esta é a única peça em que Bach explicou o tipo de carácter que queria descrever, referindo-se ao porte humano. Com um simples Minueto em Dó maior, tocado elegantemente e com porte, vemos a sofisticação com que Bach descreve este carácter, em estilo puramente galante.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Ver Anexo 4.

<sup>82</sup> Ver Anexos 4 e 5.

<sup>83</sup> Ver Anexo 4.

### *La Boehmer*

Com o tempo *Prestíssimo*, é, juntamente com *L'Aly Rupalich* (*Allegro assai*), uma das peças mais vigorosas e divertidas da colecção.

Tem o carácter de um *Murky*, dança folclórica com acompanhamento em oitavas quebradas, ao qual Bach se refere no Ensaio como um “*simples martelar*”. Este baixo, juntamente com o andamento rápido, dá um carácter assertivo, enérgico e pleno de vitalidade, típico do discurso de muitos juristas. (Boehmer era Prof. de Direito e jurista). As notas marcadas com *tenuto* dão fortes acentos ao discurso, lembrando o gesto de apontar o dedo com veemência.<sup>84</sup>

### *La Prinzette*

É uma encantadora peça galante, retratando com humor leve e sofisticado uma baronesa cantora, amiga de Bach, e onde se podem reconhecer algumas características típicas das cantoras. Os ritmos lombárdicos dão um carácter altivo e elegante, alternando com grupos de figuras rápidas que sugerem vocalizos; os acordes curtos e fortes parecem exclamações de soprano, de um modo muito lírico, aos quais se sucedem os vocalizos, em *piano* súbito, num discurso fragmentado que causa alguma perplexidade no ouvinte. O Estilo da Sensibilidade está patente nestes momentos de contrastes e surpresas.<sup>85</sup>

### *La Gleim*

É uma peça muito poética e charmosa, das mais longas da colecção. Tem a forma de um *Rondeau* ao estilo francês, sendo uma bela homenagem ao famoso poeta, muito amigo de Bach. Tem um carácter calmo, pastoral, nostálgico, muito sensitivo. Como sabemos a história deste poeta, (Cap. II), podemos imaginar as saudades que teve dos amigos e de Berlim, depois de se ausentar da cidade, e o isolamento que viveu na província. A tranquilidade e doçura de Lá menor alternam com algum brilho na secção em Lá maior, tom próprio das paixões lamentosas. O refrão volta para concluir a peça no tom menor. A ausência de harmonia, perto do fim, e os intervalos de 4ª diminuta descendente com a sua a dor e angústia, acentuam a sensação de

---

<sup>84</sup> Ver Anexos 4, 5 e 6.

<sup>85</sup> Ver Anexos 4 e 6.

isolamento e nostalgia. Termina com uma mudança de registo para o agudo, com acordes mais cheios, desenhando uma exclamação conclusiva.<sup>86</sup>

### *La Caroline*

Tem a indicação de tempo *Allegro mà con tenerezza*, retratando a ternura de um pai para com a sua filha de oito anos (seria esta a idade de sua filha Anna Carolina Philippina Bach no ano em que a peça foi composta, em 1755).

Na tonalidade de Lá menor, tem um carácter lânguido, doce e melancólico.<sup>87</sup>

### *La Stahl*

É uma Sarabande grave em 3/2, séria e profunda, em Ré menor. Sugere um recitativo, pela linha melódica vocal declamativa e frequência de silêncios longos.

Com ritmos pontuados ao estilo de Abertura Francesa e textura homofónica, é uma obra com grande variedade de estilos e rica em afectos. Como diz Berg,<sup>88</sup> alternadamente solene e majestosa, depois nervosa e apaixonada.

O facto de sabermos que Stahl era médico dá sentido a estes afectos contrastantes, ligados a uma actividade que lida de perto com emoções humanas muito intensas e profundas. Seriedade, fervor e solenidade alternam com fragilidade, dor e tristeza. Os contrastes de dinâmica são imensos. Perto do final, uma sequência rápida em movimento contrário das duas mãos com harmonias dissonantes, e entrecortada por silêncios, dá uma sensação de desespero, e a sua paragem repentina é assustadora, acalmando por fim num *piano* súbito.<sup>89</sup>

### *L'Aly Rupalich*

É uma das peças mais interessantes da colecção, tendo sido objecto de estudo no artigo de Walden sobre a representação do carácter em música,<sup>90</sup> e analisada na sua estrutura formal por Berg.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Ver Anexos 4, 5 e 6.

<sup>87</sup> Ver Anexos 4 e 5.

<sup>88</sup> Berg, (2002)

<sup>89</sup> Ver Anexos 4, 5 e 6.

<sup>90</sup> Walden (2009), p. 391-403

<sup>91</sup> Clark (1988), p. 8-12

É um Allegro assai muito divertido, com um baixo de Murky que apenas pára durante três compassos, num momento surpreendente de Adagio a meio da peça. A jovialidade e irreverência de Dó maior ajudam a construir o carácter, que parece muito simples de início, revelando-se complexo ao longo da peça, que se vai construindo com modulações inesperadas. São muito usados os contrastes de dinâmica, do *ff* ao *pp*, para fazer o efeito de eco, ou para surpreender, com muito humor. Os silêncios criam grande expectativa, sendo seguidos de modulações, por vezes muito arrojadas. A peça termina sem um final conclusivo, desaparecendo a meio de um refrão.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Ver Anexos 4, 5 e 6.



## CAPÍTULO IV

### O RECITAL

#### 1. Preparação

Como foi referido no início deste trabalho, conheci várias das Peças de Carácter de Bach muito antes de iniciar este trabalho. As restantes peças foram lidas ao longo do 1º ano do mestrado, inicialmente através de *facsimiles*, e posteriormente confrontadas com edições modernas. Tendo surgido a ideia de uma apresentação pública no final desse 1º ano, foi preparado nessa altura o primeiro modelo de programa. (Tal apresentação não chegou a acontecer por razões de ordem prática, devido aos compromissos académicos que absorveram intensamente todos quantos estavam a terminar o 1º ano de mestrado).

A investigação bibliográfica também começou ao longo do 1º ano, tendo continuado a realizar-se até ao momento. Algum material (artigos, livros, cds) não foi fácil de obter, tendo por vezes havido a ajuda de colegas e orientadores, que, com a sua boa vontade, facultaram o que esteve ao seu alcance.

Praticamente toda a bibliografia de apoio ao tema está em alemão, inglês ou francês, não havendo material em português. Este facto apenas tornou o trabalho um pouco mais demorado, não tendo sido de todo um entrave.

Durante o 2º ano do mestrado as peças foram apresentadas em duas *masterclasses* de cravo, a primeira na Escola Superior de Música de Lisboa, com o cravista norueguês Hans Knut e seguidamente no Centro Cultural de Belém, com o cravista norte-americano Kenneth Weiss. Como nenhum deles conhecia o repertório, coube-me o papel de fornecer os elementos informativos sobre as obras, o que me obrigou a expor alguns dos resultados da investigação que já tinha realizado nesse âmbito.

Ambas as *masterclasses* foram muito gratificantes, dando um novo alento para prosseguir com o meu trabalho. Tocar para um público especializado proporcionou um valioso *feedback*, e, pelo impacto do repertório na audiência, permitiu avaliar a pertinência do projecto e obter novas perspectivas sobre o que ainda podia ser melhorado. Também pareceu benéfico, para todos os colegas cravistas, a divulgação de um repertório tão interessante e lamentavelmente desconhecido deste grande compositor. Ambos os professores encorajaram o projecto, particularmente a ideia de realizar um registo discográfico das peças.

Como já foi referido, as Peças de Carácter de Bach ainda não foram gravadas na sua totalidade, existindo disponíveis de momento apenas as gravações de Miklós Spányi e Marcia Hadjimarkos, e nenhum deles usou o cravo nas gravações, tendo ambos optado pelo clavicórdio e pelo fortepiano.

Foram realizados dois concertos de preparação, primeiro em Coimbra, no pequeno Auditório do Conservatório da Música de Coimbra, a 9/5/11 e depois em Lisboa, no Atelier de Geert Karman (construtor de cravos Holandês, residente na zona de Lisboa), a 13/6/11. Todos os recitais foram gravados, para uso pessoal, no sentido de um aperfeiçoamento.

Os antigos oradores acreditavam que uma audiência numerosa era fundamental para o sucesso da sua *declamatio*, pois as reacções de cada um dos ouvintes seriam intensificadas e encorajadas pelas dos seus vizinhos.<sup>93</sup> Sabemos que uma sala cheia também é um factor positivo num espectáculo musical, e, por conseguinte, organizei todos os recitais divulgando o evento das mais diversas maneiras, e tanto os concertos de preparação como o recital final tiveram bastante afluência.

As opiniões de amigos, colegas e orientadores foram fundamentais para chegar à fase final. Foi constatado que, tanto para mim como para o público, apesar da leveza do programa, o recital não era fácil, devido à imensa diversidade que contém e à curta duração das peças.

Na interpretação do repertório, procurei sempre guiar-me pelo conjunto de informações e sugestões dadas pelo compositor a respeito do carácter da peça. Foi através dessas orientações que me inspirei no sentido de imaginar, encontrar e exprimir os afectos pretendidos.

A este respeito também foi fundamental ler e aplicar indicações do capítulo III – Performance, escritas por Bach no *Ensaio*, de onde foram retiradas as seguintes passagens exemplificativas:

### Parte I, Cap. III

§2) “Em que consiste uma boa execução? Em [...] tornar o ouvido consciente do verdadeiro conteúdo e afecto de uma composição. Cada passagem pode ser modificada tão radicalmente por uma interpretação diversa, que se torne dificilmente reconhecível.”

§7) “Tocar com alma, e não como um pássaro bem domesticado!”

§13) “Um músico não pode provocar emoções sem estar ele próprio emocionado. É indispensável que sinta todos os sentimentos que pretende suscitar na audiência, pois a revelação do seu estado de espírito irá estimular um estado idêntico no ouvinte.”

---

<sup>93</sup> Tarling (2004), p. 49

§31) “É necessário ter uma visão global da peça, para nada mudar ao equilíbrio entre o brilhante e o simples, entre o fogo e a doçura, entre o triste e o alegre, entre o vocal e o instrumental.”

Para além destas preciosas e inspiradoras orientações genéricas, há também exemplos práticos, particularmente apropriadas para este repertório. A tabela de ornamentos também é essencial, com todas as considerações e exemplos. Gostaria de referir uma indicação valiosa, presente na Figura 6, sobre a execução de passagens de terceiras num andamento rápido, que apliquei nas peças *L’Aly Rupalich* e *La Louise*.

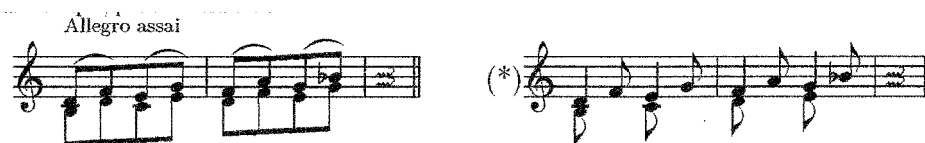


Fig. 6 *Ensaio*, exemplo.<sup>94</sup>

## 2. Programa

Neste item serão abordados os critérios usados na selecção das peças e na ordem do programa, o modo como foram organizados os recitais, as dificuldades encontradas e o modo como se tentaram superar.

Para realizar um recital de cerca de cinquenta minutos (previsto no regulamento para a duração do recital final), foi necessário fazer uma selecção de obras, pois a execução do repertório na sua totalidade iria exceder esse tempo limite. Foram seleccionadas dezasseis peças.<sup>95</sup>

Um dos critérios usados nesta selecção foi a de tocar todas as peças que se referem a traços de carácter em abstracto, pois fornecem óptimo material de estudo. Sendo o carácter explicitamente indicado pelo compositor, a abordagem da relação entre a música e a representação musical do carácter será nestes casos mais directa do que nas peças que retratam personagens. Neste caso, como já vimos anteriormente, a relação será menos óbvia por não conhecermos os modelos, mas apenas o retrato que o compositor fez a partir deles. Nos retratos, o critério foi o de apresentar as peças mais interessantes para a ilustração do tema: obras marcantes pela sua originalidade nos recursos musicais de representação do carácter, algumas com presença de elementos típicos do Estilo da Sensibilidade.

<sup>94</sup> Bach (1949), p. 156

<sup>95</sup> Ver Anexo 10: programa do recital final.

Uma das dificuldades na elaboração do programa foi a de encontrar um modo interessante e apelativo de apresentar numerosas peças pequenas, sem que elas perdessem o seu charme num todo tão heterogéneo. A solução encontrada foi agrupá-las, numa sequência funcional, juntas por tonalidades próximas, de modo a estarem relacionadas, com coerência musical, mas também com variedade e contraste.

Tendo em conta que, para seduzir uma audiência, é preciso captar a sua atenção, em todos os recitais foram ditas umas breves palavras que permitiriam a focalização na temática do concerto, com a ajuda das notas ao programa. O *feedback* por parte do público confirmou que essa introdução ao programa foi essencial para que pudessem usufruir plenamente do recital.

Foram feitos vários programas experimentais até chegar à versão final. As primeiras versões foram postas à prova nos dois recitais de preparação. A versão do recital final surgiu como resultado do apuramento das anteriores.

Como disse Quintilian, encantar a audiência é o primeiro passo, antes de a comover. O prazer proporcionado ao público pela audição vai aumentar a sua atenção e a sua predisposição para acreditar no que ouve.<sup>96</sup> Assim, para iniciar o recital, foram escolhidas peças apelativas pelo seu charme e leveza: *L'Auguste*, com carácter nobre e majestoso, em estilo galante, seguida de duas peças também muito belas, em tons maiores e andamentos moderados, *La Complaisante* e *La Prinzette*.

Nos grupos as peças estão relacionadas por tonalidades, usando tons próximos.<sup>97</sup> Foi feito um pequeno intervalo, que se revelou muito útil, pois a variedade e curta duração das peças exigia uma atenção permanente tanto do intérprete como do público. O intervalo permitiu recuperar energias, dando tempo à audiência para se concentrar na segunda parte. Como a sua atenção já estava cativada, de facto as pessoas não se levantaram dos seus lugares, ficando a ler as notas.

As peças mais densas foram guardadas para a segunda parte do recital, quando a predisposição do público já permite abordagens mais profundas. No fim da primeira parte e a terminar o recital, foram colocadas as peças mais rápidas e enérgicas, com grande impacto na audiência.

No recital final foram feitos grupos mais pequenos, de duas ou três peças, em lugar de quatro peças nas primeiras versões. Também se revelou melhor fazer uma sequência mais rápida, atacando por vezes a peça seguinte, ligando mais as peças de

---

<sup>96</sup> Tarling (2004), p. 49

<sup>97</sup> A lista das tonalidades das peças do programa encontra-se no Anexo 8

cada grupo, e separando mais os grupos entre si. Deste modo o ouvinte também teria mais tempo para se concentrar no conjunto seguinte. Nesta fase foi muito proveitoso tocar o programa em aula, onde se deram os acabamentos finais.

Apesar de haver notas ao programa, no primeiro recital foi-me pedido para fazer comentários, por se tratar de um concerto numa escola, próximo de um concerto didáctico. A experiência teve um lado positivo: a avaliar pela óptima adesão, julgo que o público captou muito mais informação do que se apenas tivesse lido as notas ao programa. Por outro lado, o tempo de duração do evento foi bastante aumentado, com as devidas consequências ao nível da concentração.

Nos dois recitais seguintes, não foram feitos comentários, tendo havido uma breve introdução, remetendo para as notas ao programa. A opção foi a concentração apenas na música no sentido de otimizar a performance.

### **3. Projectos futuros relacionados**

Ficou em aberto repetir o concerto comentado em futuras ocasiões, noutros contextos. Talvez apresentar cada grupo de peças seja uma maneira eficaz de permitir uma melhor concentração do público no carácter individual de cada obra.

Todas as Peças de Carácter da colecção parecem merecedoras de divulgação, sendo necessários dois recitais. Incluir as duas peças vocais e peças integradas em sonatas pressupõe outro tipo de programa, mais diversificado, já afastado do âmbito deste projecto.

A gravação de toda a colecção das Peças de Carácter de Bach também é um projecto futuro, ao qual me irei dedicar depois de concluir este mestrado.

## CONCLUSÃO

Ao terminar este trabalho, gostaria de lembrar as razões para a escolha do tema: porquê este compositor, porquê este repertório?

Em primeiro lugar, relembro que devemos ter em conta que não deve ter sido fácil, para um filho de J. S. Bach, sair da sombra projectada pela grandiosidade de seu pai. Após a fama e reconhecimento que obteve durante a sua vida, ao qual se seguiu um longo período de esquecimento, só nos nossos dias a sua obra está finalmente a ser compreendida e devidamente divulgada. E, dada a sua considerável dimensão, há ainda muito a fazer neste sentido.

Sendo um grande compositor, a sua qualidade está presente mesmo nas peças mais pequenas, nos mais preciosos detalhes. O modo original como usou os recursos musicais para representação do carácter no repertório apresentado neste trabalho, são exemplificativos do seu engenho e prodigiosa imaginação como compositor. Como afirma Sulzer, “Bach descreve carácter nos seus retratos musicais, pintando emoções humanas com pinceladas musicais”.<sup>98</sup>

A temática da representação do carácter na música é muito vasta, tendo inúmeras ramificações, implicando áreas de conhecimento muito diversas. Nesta abordagem, pretendi apenas levantar uma ponta do véu que cobre um assunto tão interessante e abrangente.

Como vimos, o tema prende-se simultaneamente com a composição e com a interpretação. E, tal como afirma Bach, diversas interpretações podem tornar uma peça irreconhecível!

Consciente desta questão, a abordagem ao repertório foi sendo cuidadosamente construída ao longo das várias etapas do projecto. Houve a preocupação de não cristalizar as ideias sobre as peças, pondo-as à prova em situações diversas, para que pudessem amadurecer convenientemente. Além da preparação formal que referi, foram tocadas informalmente para amigos, no intuito de procurar pistas através das suas reacções à minha performance. Aprecio muito a opinião de ouvintes não pertencentes ao meio musical, pela pureza da sua sensibilidade.

Ao longo de todo este processo, senti que cada peça se ia desvelando quando íamos de encontro ao seu carácter. Foi um interessante trabalho de construção e

---

<sup>98</sup> Walden (2009), p. 389

apuramento, pois a variada gama de gestos musicais pode demorar algum tempo até se conseguir desenhar com definição e plena expressividade.

Por conseguinte, tive um enorme prazer na realização deste projecto, enquanto intérprete. Os retratos musicais de Bach são autênticas obras de arte, onde músico e ouvinte se envolvem empaticamente, numa atmosfera de meditação sobre a natureza do carácter. O repertório exige uma grande entrega por parte do intérprete, que vai provocar uma reposta refinada no ouvinte, aumentando a sua capacidade de sentir as mais diversas emoções. A este nível, as várias apresentações públicas das peças foram experiências muito ricas, intensas e gratificantes.

A interpretação destas peças de carácter em cravo foi um projecto pioneiro e pertinente. O uso do cravo neste contexto foi um elemento valioso, excedendo a expectativa do público em geral em relação ao instrumento, surpreendendo pela revelação do seu imenso poder expressivo. O instrumento que usei no recital final foi um cravo Fleischer, cópia de um modelo alemão da época, particularmente apropriado para o repertório.

Também tive a sorte de dispor, para a realização do recital final, de um local privilegiado para o efeito: a Capela do Rato em Lisboa, construída na época do compositor. A capela, além de inspiradora pela sua beleza estética, tem uma acústica excelente para o cravo, proporcionando brilho e nitidez adequadas.

Já familiarizada com a música de tecla do compositor, e com a música de câmara, particularmente as Sonatas para traverso e cravo e as Triosonatas para traverso, violino e baixo contínuo, este projecto fez-me desejar prosseguir no repertório a solo.

Assim como os Retratos de Berlim, as Sonatas do *Probestücke* também carecem de divulgação. Dado o seu enorme interesse a nível didáctico, dedilhadas e anotadas pelo próprio compositor, deveriam ocupar um lugar de destaque nos programas para cravo. Também será incontornável o seu conhecimento no contexto do ensino do piano, não esquecendo que, na sequência do *Ensaio*, inspiraram os primeiros métodos de piano e influenciaram decisivamente músicos como Haydn, Mozart, Beethoven, Czerny e Clementi.<sup>99</sup>

Em consequência da realização deste trabalho surgiu ainda a curiosidade em conhecer a literatura do Estilo da Sensibilidade, imaginando interessantes ligações à música da época.

---

<sup>99</sup> Mitchell (1949), p. 2

Fica em projecto a gravação integral das Peças de Carácter. Neste contexto, gostaria de alargar a minha performance ao fortepiano e ao clavicórdio, além do cravo.

Estas peças também são muito boas a nível didáctico, o que justifica a sua divulgação no contexto do ensino do cravo. Pela sua leveza e diversidade, serão certamente adequadas aos alunos.

Para terminar, espero que este trabalho tenha contribuído para a divulgação deste precioso repertório, conduzindo à redescoberta da música deste fantástico compositor, que muito nos tem ainda a revelar.

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS E ARTIGOS

Bach, C.P.E. (1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York, London: Ed. W. J. Mitchell. Norton & Company

Bartel, Dietrich (1997). *Musica poetica: Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press

Clark, Stephen L. (1988). *C. P. E. Bach Studies*. Oxford: Oxford University Press

Clerc, Pièrre Alain (2000). *Discours sur la Rhetorique Musicale*. (Redação *a posteriori* de uma conferência realizada em Peyresq, França)

Hubeart Jr., T. L. (1996-2002). *A Tribute to Carl Philipp Emanuel Bach*.

[http://www.pennuto.com/music/cpe\\_bach.htm#\\_ednref9](http://www.pennuto.com/music/cpe_bach.htm#_ednref9), acessado em 30/4/11, às 21h15

Marks, Paul F. (1971). The Rhetorical Element in Musical “Sturm und Drang”: Christian Gottfried Krause’s “Von der Musikalischen Poesie”.

*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 2, n° 1, p. 49-64. Croatian Musicological Society.

<http://www.jstor.org/stable/836470>, acessado em 19/11/2011, às 12h15m

Mitchell, W. J. (1949). Introduction. In Bach, C. P. E. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York, London: Norton & Company

Najat Nasser (1997). O Ethos na Música Grega. *Boletim do CPA*, Campinas, n° 4, jul./dez.

[venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/22nasser.pdf](http://venus.ifch.unicamp.br/cpa/boletim/boletim04/22nasser.pdf)

Richards, Annette (2006). *C. P. E. Bach Studies*. New York: Cambridge University Press

Riggs, Robert: "On the Representation of Character in Music": Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music; *The Musical Quarterly*, vol. 81, N° 4 (Winter 1997) pp. 599-631.

<http://www.jstor.org/stable/742287>, aceso em 9/8/2011 às 11h34m.

Sadie, Stanley & Tyrrell, John (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2<sup>nd</sup> ed.). London: Macmillan. New York: Oxford University Press

Scherman, Bernard D. (1997). *Inside Early music: Conversations with Performers*. Nova York - Oxford: Oxford University Press

Stebbin, Rita (2002). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. NY: University of Rochester Press

Tarling, Judy (2004). *The Weapons of Rhetoric*. Hertfordshire, Reino Unido: Corda Music Publications

Walden, Joshua S. (2009). Composing Character in Musical Portraits, *Musical Quarterly*. (vol. 91, Capítulo 3-4, págs 379-411). Oxford: Oxford University Press

Wessel, Frederick T. (1955). *The Affektenlehre in the Eighteenth Century*. Ph. D. dissertation, Indiana University

## PARTITURAS

Bach, C. P. E. (1987). *Klaviersonaten Auswahl*, Band II. Munique: G. Henle Verlag

Bach, C. P. E. (2005). *Miscellaneous Keyboard Works II*. Los Altos, Califórnia: Edited by Peter Wollny, The Packard Humanities Institute

Bach, C.P.E. (1989). *23 Pièces caractéristiques*. Oxford: Ed. Christopher Hogwood, Oxford University Press

Bach, C.P.E. (1985). *The Collected Works for Solo Keyboard by C. P. E. Bach*. Edited with Introduction by Darrel Berg, New York and London: Garland Publishing, Inc.

## ENDEREÇOS ELECTRÓNICOS

[http://en.wikipedia.org/wiki/Carl Philipp Emanuel Bach](http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Philipp_Emanuel_Bach) acedido em 1/11/11, à 1h05.

Artista: Elias Gottlob Haussmann, 1746, Altes Rathaus, Leipzig.

[http://en.wikipedia.org/wiki/JS Bach](http://en.wikipedia.org/wiki/JS_Bach), acedido em 1/11/11, à 1h07m.

<http://www.bis.se/index.php?op=people&pID=2356>, acedido em 29/4/11; às 18h40m

<http://www.cpebach.org/>, acedido em 29/4/11, às 19h10m

Artista: Anna Dorothea Therbusch, 1770; Gleimhaus.

<http://www.gleimhaus.de/navi09.html>, acedido em 1/11/11 à 1h15m

## DISCOGRAFIA

Bach, C. P. E. *Pièces de Caractère, Rondos et fantaisie*. Marcia Hadjimarkos (fortepiano e clavicórdio). 2003. Zig Zag Territoires CD-020301

Bach, C. P. E. *Sonatas and "Petites Pièces"*. Miklós Spányi, clavichord. 2002. BIS. CD-1087 e CD-1198

Bach, C. P. E. *Sonaten, Rondos und Fantasien*. Gustav Leonhardt. 1999. Sony CB 6, 22

Bach, C. P. E. *Sonatinas Wq 105, 98, 110, 104*. Collegium Aureum. 1987. EMI, Deutsche harmonia mundi CDC 7 47655 2

Bach, C. P. E. *Bach Triosonaten Wq 154-56, 158*. London Baroque. 1994. Harmonia Mundi 901511

Mozart, W. A. *Concertos 1-4 K.37, K.39-41*. Robert Levin, harpsichord. The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood. 2001. DECCA 466 131

