

Domenico Scarlatti ao piano: investigações estilísticas em busca de referenciais interpretativos

MODALIDADE: PÔSTER

André Leme Pédico
UNICAMP-andrepedico@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta uma investigação estilística da obra para teclado de Domenico Scarlatti (1685-1757), a fim de embasar a elaboração de um estudo interpretativo, ao piano contemporâneo, para algumas de suas sonatas. As particularidades estilísticas da obra desse compositor e a especificidade de nosso meio instrumental justificam o elenco de uma diversidade de referenciais interpretativos, cuja compreensão e análise tem embasado nossas sugestões de execução em termos agógicos, gestuais e retóricos.

Palavras Chave: Scarlatti. Sonatas. Piano. Estilo. Performance.

Domenico Scarlatti On The Piano: Stylistic Investigations Aiming At Interpretative References.

Abstract: This work presents a stylistic investigation of the keyboard works of D. Scarlatti (1685-1757), to aim at the elaboration of an interpretative study, on the contemporary piano, for some of his sonatas. The stylistic particularities of his works and the specificity of our instrumental medium justify the inventory of a diversity of interpretative references. The understanding and analysis of these references have supported our performance suggestions, in agogic, gestural and rhetorical terms.

Keywords: Scarlatti. Sonatas. Piano. Style. Performance.

1.Introdução e objetivos de pesquisa

A obra para teclado de Domenico Scarlatti (Nápoles – 1685 – Madri, 1757), apesar de quase três séculos de popularidade entre os instrumentistasⁱ, tem recebido incipiente investigação musicológica e interpretativaⁱⁱ. Muitas são as razões para esse fenômeno: historicamente, podemos citar a ausência de manuscritos originais do compositor e a impossibilidade de estabelecimento de uma cronologia de suas composiçõesⁱⁱⁱ, estilisticamente, tem-se observado que a linguagem dessa obra é construída de fontes diversas, sem tornar sua música emblemática ou representativa de nenhuma delas. Atualmente, estou desenvolvendo um estudo interpretativo de algumas sonatas de Scarlatti ao piano, que será o núcleo de minha tese de doutorado. Ao abordar este repertório ao piano contemporâneo, instrumento com o qual o compositor jamais teve contato, questionamos de que maneira podemos utilizar seus recursos de dinâmica, cor, ressonância e mecanismo de forma a obter uma coerente realização desses textos. Scarlatti, em sua escrita, apresenta raríssimas indicações de dinâmica e articulação, o

que permite que o intérprete tenha liberdade de construir sua performance de maneira bastante especulativa e criativa.

Dado tal panorama, acreditamos que essa pesquisa deve considerar alguns aspectos cruciais, entre os quais apresento: a definição de referenciais interpretativos para essas sonatas; a descrição de particularidades da escrita desse compositor que a tornam adequada aos recursos expressivos e técnicos dos instrumentos atuais; e a investigação de como os recursos do meio sônico contemporâneo podem contribuir para revelar, aos ouvintes, aspectos retóricos, afetivos e formais desses textos.

Para esta apresentação, elenco alguns resultados obtidos de minha investigação estilística sobre as sonatas de Scarlatti. A compreensão das muitas particularidades da linguagem desse compositor tem se mostrado de grande valia em minha realização interpretativa, em termos de pontuação, agógica e articulação. Apresento, também, alguns referenciais interpretativos, tanto históricos quanto contemporâneos, cujas sugestões de execução tem se mostrado coerentes às particularidades estilísticas descritas.

2. Pressupostos teóricos: Domenico Scarlatti por Dean Stuccliffe: Heteroglossia e Estilo Misto

“Domenico Scarlatti não se enquadra”. Assim, Dean Stuccliffe, em seu estudo sobre as sonatas do compositor no contexto estilístico do Séc. XVIII, inicia sua explanação sobre a posição do autor naquela época.

Domenico Scarlatti does not belong. Whether we ask to whom, to where, or to what he belongs, and even if we ask the questions with the slight diffidence proper to any such form of historical enquiry, no comfortable answers can be constructed (STUCLIFFE, 2002: 1).

A aparente simplicidade formal de suas sonatas, em sua imensa maioria em forma binária, é palco para a elaboração de uma obra incomum, cuja linguagem é construída por fontes diversas, sem tornar sua obra emblemática ou representativa de nenhuma delas. Para Stuccliffe, Scarlatti não pertence com clareza a um estilo musical específico, causando estranhamento a não concordância entre diferentes teóricos ao tentar definir suas fontes estilísticas^{iv}. Stuccliffe afirma que há dificuldades em delimitar sucessores e antecessores ao estilo de Scarlatti, e de contextualizar sua produção nos estilos musicais do Séc. XVIII. Ele apresenta uma revisão da literatura produzida sobre

o compositor, enfatizando as diversas possibilidades de abordagem em reação à sua obra:

In their (critics) attempt at stylistic classification, they have chosen to emphasize different ingredients: the past (Baroque, but sometimes also Renaissance polyphony), the uncertain present (gallant, Rococo, pre-Classical, Pos baroque, Mid-century style), the near future (Classical), the far future (Modernism) or none of the above (originality). The ultimate in uncertain stylistic placement is, of course, absence (STUCLIFFE, 2002: 51).

Assim, encontra-se nas sonatas uma variedade de construções. Observamos tanto aspectos tradicionais do barroco, como contraponto, linhas de baixo contínuas, sequências harmônicas, (ex. K. 30, K. 37, K. 218); aspectos do estilo galante, como linhas melódicas remissivas da realização vocal de ópera buffa e acompanhamentos esparsos, (ex. K. 308, K. 309); além de estruturas fraseológicas e construções rítmicas, cujos padrões muito se diferem do que é encontrado no contexto da época, derivadas, possivelmente, da ainda pouco explorada relação do compositor com a música popular ibérica (ex. K. 218, K. 213).

Em muitas sonatas, é marcante uma pluralidade de temas coexistindo juntos, muitas vezes bastante contrastantes entre si. Tal diversidade, certamente, diferencia a produção de Scarlatti de mestres barrocos como J.S.Bach e Handel, os quais nasceram, inclusive, no mesmo ano em que ele. Stuclyffe aponta tal característica em sua análise da Sonata K. 193 como uma relutância em dar uma elaboração completa a um afeto – sugerindo uma forte orientação anti-barroca (STUCLIFFE, 2002: 18).

Em seguida, Stuclyffe, ao buscar uma maneira de descrever o estilo do compositor, utiliza o termo Heteroglossia^v, referindo-se à coexistência de diversas variedades de elementos estilísticos dentro de uma única linguagem. Assim, as possibilidades diversas de interpretação, análise e recepção da obra Scarlattianna, são resultado de tal estilo “misto”.

Nesse contexto estilístico, em que muitas linguagens coexistem simultaneamente, apresentam-se ao intérprete de Scarlatti questões artísticas e intelectuais que, certamente, devem ser consideradas em um estudo interpretativo. Além disso, a notação do compositor, no que tange à performance, apresenta raríssimas indicações de dinâmica e de articulação. Sua escrita de ornamentos é menos detalhada se comparada a dos mestres germânicos e franceses, assim como as notações de andamento.

O estudo em questão busca achar premissas para a interpretação de sonatas escolhidas ao piano contemporâneo. Na próxima seção, apresentaremos alguns possíveis referenciais teóricos e históricos para a performance das sonatas de Scarlatti, justificando de que maneira as sugestões interpretativas dessas fontes têm se mostrado úteis e pertinentes no desenvolvimento de nossa tese.

3. Pressupostos Metodológicos para elaboração de um estudo interpretativo e referências de execução

A fim de apresentar um estudo interpretativo coerente e embasado, definimos que para cada uma das sonatas a serem investigadas (K.135, K. 141, K. 213, K. 144, K. 120, K. 119, K. 87, K.30, K. 517, K. 394), será realizada uma análise musical, a qual será aliada a sugestões de execução que contemplem aspectos relacionados às intensidades, ornamentos, andamentos e articulação.

Desta maneira, como elencar referenciais interpretativos a um autor cuja obra apresenta tantas particularidades? Inicialmente, ao situar o compositor cronológica e geograficamente, faz-se notar que século XVIII, os estilos interpretativos apresentavam diferenças entre os estilos nacionais. Contudo, muitos dos músicos empreendiam viagens entre os países, promovendo influências mútuas na execução musical^{vi}. Na herança da formação de Scarlatti como compositor, apesar da escassez biográfica, pode-se inferir a presença de seu pai, Alessandro Scarlatti (1660-1725), notável autor de óperas barrocas e também de música instrumental. O próprio Domenico experimentou a composição nessa forma, especialmente no período em que esteve em Roma (1711-1719), além de produzir música sacra, sendo contratado como mestre de capela no Vaticano. Consideramos possível, portanto, relacionar a execução de padrões melódicos líricos, presentes em muitas de suas sonatas, a essa forte herança da tradição vocal italiana. Identifico, por exemplo, as sonatas K. 208, K. 132 e K. 144. Ao mesmo tempo, pode-se perceber também a influência de estilos instrumentais italianos na disposição textural de algumas sonatas, as quais lembram concertos de autores como Albinoni e Vivaldi. (Ex: Sonatas K.17, K. 31, K. 82). Além disso, não se pode ignorar a influência da música popular ibérica^{vii} em suas sonatas, tendo o autor passado os 38 anos finais de sua vida em Portugal e na Espanha.

Tal diversidade estilística torna impossível delimitar apenas um tratado ou obra como referência de execução. Um outro questionamento a ser considerado neste

estudo refere-se a possibilidades de autenticidade. Consideramos que a busca de uma autenticidade sônica não se mostra desejável e nem sequer possível, pois os instrumentos à disposição do compositor possuíam recursos expressivos distintos de nosso instrumento atual. Contudo, para a compreensão de especificidades da sintaxe e prosódia, particulares da música neste período, elencamos algumas *fontes primárias* de investigação histórica da interpretação da música no Séc. XVIII.

O primeiro deles é o *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de Johann Joachin Quantz (1752). O autor teve contato pessoal com Domenico e com Alessandro Scarlatti, durante sua passagem pela Itália. Além disso, de acordo com Badura-Skoda, esse teórico apresenta um conhecimento internacional dos diversos estilos, citando, em sua biografia, tournées na Itália e estadias em Paris e Londres. O tratado revela a grande experiência e cultura de Quantz, que são o resultado de suas viagens (BADURA-SKODA, 1995: 291). Também, para Badura-Skoda, a seção final do tratado, intitulada *Como um músico e uma composição musical devem ser julgados* é de particular interesse, dando descrições dos estilos italiano e francês. A leitura dessa obra revela que as indicações de Quantz transcendem a execução à flauta transversal. Há seções dedicadas a instrumentos de cordas e teclado, além de descrições aprofundadas sobre execução de dinâmicas, andamentos, ornamentos e articulação.

O segundo autor considerado é o italiano Francesco Geminiani, com as obras *A Treatise of the Good Taste in the Art of Musick* (1749), e *The Art of Playing on the Violin* (1751). Muitas das sugestões que temos considerado foram compiladas da Tese de Doutorado intitulada *Ao gosto de il "foribondo": um estudo das seis Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições*, de Teresa Cristina Rodrigues da Silva (2009). Segundo ela:

A escola italiana, apesar da notória presença de seus músicos durante todo o século XVIII, teve pouca representação por meio de documentos escritos, se comparada à escola francesa e alemã. O cultivo da tradição oral para o ensino de música na Itália, de maneira geral, dispensou seus músicos da produção de livros e métodos para o ensino de sua arte. Portanto, os tratados de Geminiani são únicos e pioneiros (SILVA, 2009: 6).

Em nossa opinião, a maior contribuição dos escritos de Geminiani diz respeito à variedade de exemplos de articulação possíveis, relacionando-os aos diversos andamentos e afetos pretendidos pelo compositor. Note-se que o compositor teve

contato com Alessandro Scarlatti, em 1704. Ainda, segundo Teresa Cristina Rodrigues da Silva:

Suas explicações representam com veracidade as características da escola italiana de execução musical – obviamente voltadas para o repertório italiano e em especial ao violino solo. Isto pode ser confirmado também pelos testemunhos de J. J. Quantz (1697–1773), Leopold Mozart (1719–1787) e C. P. Emmanuel Bach (1714–1788). As descrições a respeito da execução musical dos músicos italianos apresentadas nos tratados destes autores coincidem com a maior parte das práticas recomendadas por Geminiani (SILVA, 2009: 35).

Outro autor, cujos escritos tem se mostrado úteis à execução das sonatas de Scarlatti é Carl Philip Emanuel Bach, com o célebre *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (primeira parte: 1753, segunda parte: 1762). Nessa obra, Carl Philip apresenta descrições detalhadas sobre articulação, dedilhado e ornamentação, objetivando que o instrumentista comunique mais apropriadamente o afeto das obras aos ouvintes, o que revela o papel do intérprete como agente realizador de muitos elementos não notados no texto musical. Há, também, descrições sobre as diferenças entre os estilos nacionais.

Além das fontes primárias citadas, há algumas publicações mais recentes sobre a interpretação das sonatas de Scarlatti, que também tem nos norteado em nossa tese. Ralph Kirkpatrick, em seu estudo de 1953, dedica alguns capítulos a essa questão. Suas observações são bastante pertinentes por fundamentarem-se sempre em análises estruturais do discurso dessas sonatas, como ritmo harmônico, construção motívica e períodos fraseológicos. Além disso, baseiam-se em documentos históricos, especialmente no tratado de C.P.E.Bach, e no tratado de canto de Pier Francesco Tosi (1653-1732): *Opinioni de' cantori antichi e moderni...* (1723), como referência à declamação melódica baseada na execução vocal italiana da época. É também de interesse o estudo de Jacqueline Esther Ogeil: *Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his sonatas through performance and research* (2006), em que a autora experimenta performances das sonatas em diferentes instrumentos disponíveis ao compositor, incluindo o órgão, o clavicórdio e o pianoforte, identificando características estéticas mais apropriadas a cada instrumento, em termos retóricos e técnicos, o que tem se mostrado de grande valia às nossas sugestões interpretativas ao piano. Elencamos também a obra de Badura-Skoda sobre a interpretação de J.S.Bach ao teclado: *Interpreting Bach at the Keyboard* (1993), principalmente o seu capítulo sobre

ornamentação, pela clareza e síntese das sugestões das fontes primárias, em um texto que transcende a interpretação da obra de Bach e oferece um grande panorama de sua época.

Complementando nossos referenciais interpretativos, citamos algumas obras dedicadas à descrição da sintaxe musical desse compositor, em suas especificidades fraseológicas, rítmicas e harmônicas, tais como *One man show: Improvisation as Theatre in Domenico Scarlatti's Keyboard Sonatas*, de Chris Willis (2008), e *Temporality in Domenico Scarlatti*, de Dean Stuccliffe (2008), integrantes da coletânea de artigos *Domenico Scarlatti Adventures. Essay to commemorate the 250th anniversary of his death*. Tais obras têm elucidado nossa visão interpretativa, pois permite a sugestão de gestos agógicos de forma a promover uma melhor compreensão, pelos ouvintes, de aspectos formais e estruturais dessas sonatas.

4. Conclusão

A análise da obra de Domenico Scarlatti tem nos revelado um compositor multifacetado, que dialoga com aspectos estilísticos do barroco, do estilo galante e da música popular. Padronizações fraseológicas e desenvolvimentos temáticos variam do mais corriqueiro ao inesperado, em uma sintaxe musical complexa e desafiadora ao intérprete. A descrição e análise dessa sintaxe em termos melódicos e harmônicos, aliadas a leitura dos tratados e documentos de época, tem trazido embasamento a muitas decisões interpretativas tomadas no estudo dessas sonatas. Acreditamos, desta maneira, que nossa tese poderá ser uma fonte de referência aos pianistas e demais estudiosos interessados nesse repertório, de forma a elucidar aspectos estilísticos e interpretativos dessas obras que, apesar de frequentemente executadas ao piano, tem recebido pouca investigação musicológica para a interpretação pianística.

Referências:

- BACH, Carl Philip Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BADURA-SKODA, Paul. *Interpreting Bach at the keyboard*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DECKER, Todd. The Essercizi and the Editors: Visual Virtuosity, Large-Scale Form and Editorial Reception. In: SALA, Massimo, STUCLIFFE, William Deam (Org.). *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2008. Pgs. 309 a 342.
- FADINI, Emilia. *Domenico Scarlatti: integrazione tra lo stile andaluso e lo stile italiano*. In: SALA, Massimo, STUCLIFFE, William Deam (Org.). *Domenico Scarlatti*

Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2008.

KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press, 1953.

OGEIL, Jacqueline Esther. *Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his sonatas through performance and research*. PhD Dissertation. University of Newcastle, Newcastle, 2006.

QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. Tradução de Edward Reilly. London: Faber and Faber, 1966.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. *Al gosto de il forinbondo*. Um estudo das Seis Sonatas Pour Le Violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições. Campinas, 2009. 294f. Tese de Doutorado. UNICAMP, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

STUCLIFFE, William Deam. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and the Eighteenth-Century musical style*. Cambridge University Press, 2002.

STUCLIFFE, William Deam. Temporality in Domenico Scarlatti. In: SALA, Massimo, STUCLIFFE, William Deam (Org.). *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2008. Pgs. 369-400.

WILLIS, Chris. One-Man Show: Improvisation as Theatre in Domenico Scarlatti's Keyboard Sonatas. In: SALA, Massimo, STUCLIFFE, William Deam (Org.). *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2008. Pgs. 271 a 308.

Notas

ⁱ Citamos, como evidência, a continua publicação internacional de suas sonatas, em especial a série dos *Essercizi*, desde a edição original de 1738 (DECKER, 2009: 331).

ⁱⁱ A comparação entre os prefácios de Kirkpatrick (1953) e Stuclyffe (2002) é bastante reveladora pelo fato de ambos os autores, com uma diferença de quase 50 anos, apontarem a ausência de textos dedicados à investigação de aspectos interpretativos para as sonatas de Scarlatti.

ⁱⁱⁱ Os principais volumes de manuscritos das Sonatas de Scarlatti se encontram nas bibliotecas de Parma em Veneza. Os manuscritos não são autógrafos do compositor, e parecem ter sido realizados pelo mesmo copista. A ordem das sonatas difere nos volumes em cada coleção, e não são reveladoras de uma possível cronologia dessas composições.

^{iv} Notem-se as possíveis descrições realizadas sobre a Sonata K. 238, já classificada, dependendo do autor, como Portuguesa, Espanhola, Italiana ou Francesa (STUCLIFFE, 2002: 81).

^v “[Heteroglossia is] the operation of of multi-voiced discursive forces at work in whole culture systems. For Batkin heteroglossia is clearly evident in the workings of language, where the fiction of a unitary national language is always trying to contain the stratification, diversity and randomness produced in the daily clash of professional, class, generational and period utterances” (DOCKER, 1994: 71, APUD STUCLIFFE, 2002: 82).

^{vi} Badura-Skoda observa, por exemplo, que nos séculos XVII e XVIII, a Itália era o principal país musical na Europa. Os músicos italianos (e não franceses) predominavam nas orquestras das cortes germânicas, com exceção de poucos centros no Noroeste, como por exemplo, em Celle (BADURA- SKODA, 1995: 277).

^{vii} Stuclyffe aponta alguma das características comumente consideradas “ibéricas” nas sonatas de Scarlatti. Inicialmente, ele relaciona elementos indicativos do flamenco, citando aspectos melódicos e melismáticos, como, por exemplo, a incessante repetição de uma única nota, decorada por appoggiaturas acima e abaixo em um alcance melódico limitado e com efeitos de portamento, como nas Sonatas K. 548 e K. 107 (STUCLIFFE, 2002: 112). O estudo de Emilia Fadini, *Domenico Scarlatti: integrazione tra lo stile andaluso e lo stile italiano*, 2008, também oferece uma profunda análise relacionada à influência da música ibérica no estilo de Scarlatti.