

Articulação e ornamentação na *Sonata K18* de Domenico Scarlatti: uma abordagem autoetnográfica

Uaná Barreto Vieira¹

UFPB/PPGM-[Mestrado]

SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

uanabarretov@gmail.com

Resumo: Este artigo consiste em um recorte de pesquisa artística maior cujo objetivo principal foi relatar a elaboração da articulação e ornamentação para performance da *Sonata K18* do compositor italiano Domenico Scarlatti com enfoque autoetnográfico (ADAMS *et al.*, 2015; ANDERSON, 2006). Por meio de relatos no diário de estudo, audição de gravações e do diálogo com fontes que abordam o estilo barroco, foi possível compreender e elaborar uma interpretação da obra a partir do emprego de ornamentos e articulações coerentes ao estilo e ao caráter da peça.

Palavras-chave: Autoetnografia; Articulação; Ornamentação; Sonata K18; Domenico Scarlatti

Articulation and Ornamentation in Scarlatti's *Sonata K18*: an Autoethnographic approach

Abstract: This work has been performed as a part of a major artistic research aimed in reporting the articulation and ornamentation planning for *Sonata K18* by Italian composer Domenico Scarlatti with an autoethnographic perspective (ADAMS *et al.*, 2015; ANDERSON, 2006). By means of reports on study diary, record hearing and with dialogue with a broad of sources that embrace the baroque style, it was possible to understand and create a new interpretation of the work with adornment and articulations consistent to style and particular features of the piece.

Keywords: Autoethnography; Articulation; Ornamentation; Sonata K18; Domenico Scarlatti

Esta pesquisa artística tem como objetivo principal relatar a elaboração de uma interpretação musical com enfoque na articulação e ornamentação na *Sonata K18*, em Ré menor, de Domenico Scarlatti (1685-1757) sob uma lente autoetnográfica para uma performance pública. Para atingir tal objetivo, foram utilizadas ferramentas como o diário de estudo, com conteúdo quantitativo e qualitativo e literatura sobre o estilo barroco e Scarlatti, fundamentais para construir o diálogo inerente às pesquisas de cunho autoetnográfico (ADAMS *et al.*, 2015; ANDERSON, 2006).

A partir deste trabalho, busca-se fomentar outras pesquisas artísticas na área da Música com um olhar particular à essência subjetiva da performance, além de somar

¹ Orientadora: Luciana Noda. Pesquisa financiada por bolsa da CAPES.

pesquisas sobre Domenico Scarlatti, compositor que pela escassez de documentos e por sua sabida estadia na península Ibérica, tem gerado conflitos interpretações sobre sua música (DEMSKE, 2012, p. 1).

1. Autoetnografia

São variados os tipos de pesquisa difundidas na área das práticas interpretativas. Desde o planejamento da execução instrumental até os processos cognitivos da performance, muito tem se falado e se projetado neste ramo da pesquisa acadêmica em Música. Alfonso Benetti (2017, p. 149) expõe, dentro deste panorama, dois eixos importantes na pesquisa das práticas interpretativas: (1) os estudos em performance que se referem à análise de resultados a partir da observação da performance musical como um objeto estático (gravações, partituras), nos quais a figura do pesquisador pode (GERLING, 2000; CARRARA, 2010) ou não ser a mesma do intérprete. E (2), a investigação artística², onde a performance dinamiza a investigação, tratando a arte como pesquisa (BENETTI, 2017, p. 149).

A pesquisa artística, que é o segundo eixo posto por Benetti, insere-se como um meio de investigação que vem sendo gradativamente utilizado no universo acadêmico nos últimos anos, apesar da complexidade em defini-lo e categorizá-lo. Para Ulhôa, o artista não necessariamente precisa de uma formação universitária para exercer sua prática criativa, porém ao ingressar no meio acadêmico se faz necessário o diálogo externo às comunidades artística e acadêmica. A pesquisa artística, portanto, exige um sistema que permita a produção, a troca, a parceria, a discussão e a disseminação do conhecimento produzido, com um olhar atento à prática artística (ULHÔA, 2014, p. ii).

Imerge da pesquisa artística uma metodologia que vem sendo, mais recentemente, utilizada na área da Música: a autoetnografia, um modelo de pesquisa importado de áreas das ciências humanas que usa da experiência pessoal e do diálogo com outros pesquisadores para, dentre outros aspectos, “descrever e criticar crenças, práticas e experiências culturais; reconhecer e valorizar as relações de um pesquisador com outros; utilizar a reflexividade para nomear e interrogar as interseções entre si e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político” (ADAMS, *et al.*, 2015, p. 2).

Este trabalho consiste em uma pesquisa artística sob uma lente autoetnográfica. Seu principal objetivo foi investigar o processo de concepção interpretativa da *Sonata K18* do

² Neste artigo, tratarei como “pesquisa artística”.

compositor Domenico Scarlatti, com enfoque na ornamentação e na articulação a ser adotada para performance. A metodologia se deu a partir de reflexões pessoais e diálogo com outras fontes (C. Ph. E. BACH, 1753; DONINGTON, 1982; HARNONCOURT, 1988), seguindo as definições de autoetnografia propostas por Adams *et al.* (2015) e Anderson (2006).

2. Ferramentas metodológicas

Uma ferramenta primordial para a execução da metodologia autoetnográfica em música é o diário de estudo. Nele são relatados os dados quantitativos e qualitativos referentes ao tipo, conteúdo e objetivo da prática diária. As reflexões dialogam com a literatura buscando elaborar uma interpretação consciente, criativa, única, respeitando as diretrizes estilísticas. Para tal, reflexões e impressões pessoais sobre a peça foram postas no diário após a prática. Desde a leitura inicial, longe do instrumento, até a as reflexões pós-performance. Dentre esses dados reflexivos, encontram-se minhas impressões sobre dificuldades técnicas de trechos, caráter e afetos da peça. O relato contínuo permitiu detalhar como procedeu a prática a cada sessão de estudo, promovendo uma reflexão cada vez mais aprofundada do processo autoetnográfico.

Por ser Scarlatti um profícuo compositor de música para teclado³, foi necessário fazer inicialmente uma primeira delimitação de escolha de uma de suas sonatas, sendo então selecionadas as 30 primeiras como escopo inicial da pesquisa. O processo de escolha das peças levou 20 dias de prática diária, onde o primeiro contato foi de leitura silenciosa e posteriormente ao piano, evitando qualquer contato com gravações e edições manipuladas. Para leitura, foi utilizada para esta pesquisa artística a edição de Kenneth Gilbert, publicadas em dez volumes pela editora Hugel, de Paris (1984), justamente por não apresentar acréscimos interpretativos como ligaduras e pedalizações (PÉDICO, 2010, p. 31). Essas peças, publicadas inicialmente com o título *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro dè Serenissimi Prencipe e Prencipesa delle Asturie* (1739) foram as únicas publicadas em vida, quando Scarlatti tinha 53 anos (KIRKPATRICK, 1953, p. 101).

Desde a escolha do objeto desta pesquisa, mantive a prática de anotar em diário as minhas reflexões sobre a música. Por esse processo de leitura das 30 primeiras peças ao instrumento e longe dele, resolvi abordar a *Sonata K18* que, pelo teor dos comentários em diário, foi a que mais houve identificação pessoal. Em diário, pus: “[...] .Me identifiquei com

³ 555 *Sonatas* para teclado (PAGANO & BOYD, 2001, p. 408).

a peça. O desenho cromático e seu caminho harmônico me ativeram muito” (VIEIRA, 2017, p. 3).

Após o procedimento de escolha das peças, a necessidade de aprofundamento no estudo da interpretação da música barroca ao piano e da audição de gravações diversas se tornou algo a ser aprofundado nesta pesquisa, devido à minha recente vivência sobre o estilo. O conhecimento sobre este período da história da música e sua interpretação ao piano moderno se tornaram o alvo de minha curiosidade para a condução desta pesquisa e a articulação e ornamentação foram os aspectos interpretativos escolhidos por estarem intrinsecamente conectados à criatividade do intérprete, se aproximando ao lado improvisatório, que mantenho aceso desde tenra idade⁴. Assim, iniciei o processo de aprofundamento do estilo a partir de literatura e audição de gravações.

A prática da audição e comparação de gravações vem sendo gradativamente utilizada como ferramenta de pesquisa artística nas práticas interpretativas. Gerling ressalta a importância dessa etapa no aprendizado: “as diferentes modalidades de análises foram suplementadas pelas audições de gravações, um hábito que cultivo e que considero tão importante quanto a revisão bibliográfica na escrita de um texto” (GERLING, 2014, p. 68). Este processo pode ser um caminho possível para o encontro de uma interpretação pessoal.

O contexto da audição de gravações como meio de assimilar diferentes padrões de interpretação pode vir a ser considerado como um instrumento para a apropriação e a constituição de uma personalidade própria e, ser validado como elemento de atividade de pesquisa artística. (VIEIRA & CARVALHO, 2013, p. 2).

Para tal, iniciei um processo de contínua audição de gravações de pianistas renomados e reconhecidos pelas suas interpretações da que música deste período. Dentre eles, duas gravações se destacaram: *Sônia Rubinsky: Sonatas de Scarlatti* (2016) e *Bach: Goldberg Variations BWV 988, Andrés Schiff* (2003), ambos disponíveis na plataforma virtual de música Spotify. O primeiro álbum, de uma coleção de 16 sonatas de Scarlatti, oferece ao ouvinte uma mostra de como a obra deste compositor pode ser interpretada ao piano moderno, com exploração de variadas nuances de timbre, tempo e articulação. O segundo, de obra marcante para o repertório pianístico, mostra todo o potencial improvisatório que o estilo oferece, sob a interpretação de Schiff.

⁴ Com experiências e práticas de improvisação na esfera da música popular, trazidas no ambiente familiar desde os 8 anos.

O processo de audição forneceu um leque de olhares sobre como peças barrocas podem ser interpretadas. Mantive atenta minha percepção sobretudo às abordagens do estilo, principalmente no que diz respeito à articulação e à ornamentação, bem como estes parâmetros são abordados em andamentos diversos. A partir disso, busquei conectar e imaginar possibilidades para a sonata de Scarlatti que estava estudando. A audição de gravações foi um elemento de inspiração imprescindível para que eu pudesse vislumbrar minha própria interpretação, passível da liberdade que o estilo pode fornecer.

Imergir em literatura sobre o barroco foi outra ferramenta que auxiliou no mergulho da interpretação desta peça, considerando que havia interpretado pontuais obras deste período. Dentre as publicações lidas para substanciar minhas escolhas elenquei *Baroque Music: Style and Performance* (1982) de Robert Donington e *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical* (1982) de Nikolaus Harnoncourt como principais referências. Neles são dissecadas essenciais características para a interpretação da música deste período, desde o delineamento fraseológico até a escolha de articulações. No primeiro deles, uma visão mais imparcial do autor sobre elementos estilísticos, abordagens de ornamentações e seus contextos e idiomatismos da música barroca. Harnoncourt, por sua vez, constrói críticas às interpretações equivocadas e exalta a importância da versatilidade barroca nas interpretações, fazendo com que o leitor transcenda sua zona de conforto. Além desses materiais, utilizei como ferramenta de consulta para ornamentações, o *Ensaio Sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado* de Carl Philipp Emanuel Bach, de 1753 e tradução publicada em 2009, que com uma ótica *in loco* ao período, relata as tendências e equívocos de interpretações da época.

3. Estrutura e andamento

Grande parte das sonatas de Scarlatti está em forma binária (A-B), com repetição em ambas as partes (SUTCLIFFE, 2003, p. 320). Esta era uma tendência formal da música da metade do século XVIII, usual nos movimentos de uma suíte, por exemplo. Nesta estrutura formal, o material que fecha cada metade corresponde mutualmente com o outro, criando uma espécie de rima estrutural. Esta forma, problemática para muitos musicólogos, tem sido alvo de discussões, considerando a misteriosa figura de transição que é o compositor do meio do século XVIII, tratando a forma binária nem com a concepção barroca nem com o estilo de sonata clássica (SUTCLIFFE, 2003, p. 320).

É nesta forma binária que se desenha a *Sonata K18* de Scarlatti, cuja delimitação da parte A segue até o compasso 28 e a parte B compreende os compassos 29 a 54. Compreender a estrutura da peça catalisou o aprendizado porque pude entender com mais clareza os momentos de repetições e sequências ao longo da obra. Posteriormente, vim a refletir sobre andamento, caráter e tipos de articulação e ornamentação que poderiam ser utilizadas.

Realizada a etapa inicial do aprendizado da *Sonata K18* de Scarlatti, pude deliberar com mais consciência a respeito do processo de busca por um dos elementos mais intrínsecos à comunicação musical: o andamento. A escolha do andamento no início do processo da construção interpretativa é muito importante, mas também um dos procedimentos mais complexos. “Achar o andamento correto em que uma peça deve ser tocada, a relação dos vários *tempi* entre si numa obra de diversos movimentos ou numa ópera é certamente um dos principais problemas na música” (HARNONCOURT, 1988, p. 64, grifo do autor). Donington (1982) corrobora no que concerne à complexidade de se chegar ao tempo: “das muitas decisões a serem tomadas pelo performer, a primeira a surgir e, geralmente, a mais importante é a que se refere ao tempo. Também é, de certa forma, a mais difícil” (DONINGTON, 1982, p. 11)

Para chegar ao meu andamento da sonata de Scarlatti aqui abordada, segui a diretriz de Robert Donington (1982), maleável e subjetiva, que vincula a palavra instrutiva referente ao andamento no início da obra ao caráter. Segundo ele:

A conexão próxima que se obtém entre tempo e humor fornece uma razão mais subjetiva, mas não menos válida, para a variabilidade de um tempo coerente. Palavras como *Allegro*, *Adagio* ou *Grave* especificam um humor para sugerir um tempo. Todos os performers, no entanto, trazem um temperamento próprio para a sua parceria criativa com o compositor, podendo tender a interpretação para um lado mais rápido ou mais lento. [...] não é, portanto, uma questão de encontrar o tempo certo, mas de encontrar um tempo certo para uma interpretação. (DONINGTON, 1982, p. 11, grifo meu).

Apesar da *Sonata K18* estar escrita em andamento *Presto*⁵, não designa uma mera demonstração virtuosística. Este fato foi anteriormente confirmado ainda na fase de leitura, onde toquei a peça em andamento lento e pude perceber claramente o delineamento melódico

⁵ As indicações de andamento nas sonatas de Scarlatti foram todas atribuídas pelo próprio compositor (KIRKPATRICK, 1983, p. 442).

por cromatismos e como estes são utilizados para que o ritmo harmônico seja passado por tons vizinhos.

No processo de leitura a marcação metronômica aproximada foi o de semínima igual a 60 bpm. Durante o processo de aprendizado, marcações de dedilhados específicos e prática de trechos de relativa dificuldade técnica, o andamento foi sendo experimentalmente aumentado ao final de cada sessão até chegar ao andamento com a semínima a 97 bpm. Foram necessárias cinco sessões de estudo diário com duração aproximada de uma hora para se chegar ao andamento desejado.

4. Articulação e ornamentação

O estudo da peça, que partiu da escolha da peça à definição de andamento da *Sonata K18*, refletiu diretamente para a elaboração das articulações e ornamentações que foram adotadas para a performance da obra. Estes elementos só podem ser de fato escolhidos na interpretação depois de ponderados o andamento e caráter da peça. Feito isso, iniciei experimentações diversas sobre a articulação e ornamentação da *Sonata K18* de Domenico Scarlatti. Nesse processo, as sessões de estudo⁶ tinham exclusivamente o propósito de experimentação de articulações de duas notas⁷, testes envolvendo *staccato* e *legato* em colcheias e semicolcheias, delimitação de frases e testes intuitivos, sendo este processo anotado em diário e a cada sessão, um trecho e um tipo de articulação específica. Para tal, foram necessárias duas semanas de estudo, com anotações em diário e contínuo embasamento sobre o estilo barroco, através de literatura e gravações, elemento de ligação bibliográfica inerente à autoetnografia.

A articulação é uma ferramenta de expressão musical imprescindível no repertório barroco. Para Harnoncourt “articulação é o nome dado ao processo técnico do falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes” (HARNONCOURT, 1988, p. 49). Em música, é a forma como pronunciamos as notas.

Nas primeiras sessões de estudo, criei intuitivamente uma articulação das colcheias da voz inferior, na sequência entre os compassos 3 e 4: a primeira delas desligada e as três últimas ligadas. Em diário, relatei: “Me veio à mente esta articulação nos grupos de colcheia. Acredito que valoriza o caminho ao primeiro tempo e quebra a possível monotonia das repetições na mão direita” (VIEIRA, 2017, p. 4). Na voz superior, optei por separar as ideias repetidas de dois em dois tempos, causando um hibridismo de articulação entre ambas

⁶ Com duração aproximada de uma hora.

⁷ A segunda mais curta que a primeira.

as vozes. Esta técnica demonstra a multiplicidade e universalidade do estilo barroco, criando um efeito que foi por vezes utilizado por Bach⁸.



Figura 1: Articulação escolhida na *Sonata K18* de Domenico Scarlatti, c. 3-4.

Em busca pelo intercâmbio bibliográfico que viabilizasse o embasamento de minha escolha, constatei que a articulação escolhida conflui para a ideia primordial de articulação do período barroco, onde há uma hierarquia resultante das sensações que os tempos de um compasso quaternário são expostos. Harnoncourt diz: “o primeiro tempo é nobre, o segundo ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto tempo é miserável” (HARNONCOURT, 1988, p. 50). Neste caso, o Ré que finaliza a primeira ligadura é conduzido pela articulação ao mesmo tempo que não é acentuado por ser o término da ideia. Já a primeira nota do compasso 4 é tocada de forma isolada, levando a sensações de estabilidade e afirmação ao primeiro tempo (Fig. 1).

Há, porém, uma hierarquia superior de articulação no estilo barroco que busca problematizar a regra, por vez ortodoxa, da acentuação: a harmonia (HARNONCOURT, 1988, p. 51). Esta ferramenta, de suma importância para interpretação musical, pode oferecer panoramas distintos de olhares para a articulação, visto as dissonâncias e resoluções nela inseridas. A articulação tem o poder de mostrar ou amenizar determinada linha melódica e a harmonia atua como viés de condução para tal.

Na *Sonata K18* encontrei trechos modulatórios com dissonâncias resolvidas. Optei por escolher a articulação de duas notas ligadas para enfatizar o trítone formado entre ambas as vozes, mesmo estando no contratempo. Em relação a voz superior, interpretei as

⁸ Esta diversidade na articulação não se dá somente entre partes vocais e instrumentais, mas também no seio da própria orquestra, entre as diversas vozes. Há numerosos exemplos nas vozes instrumentais na *Missa em Si Menor* e na *Paixão segundo São Mateus*, onde a mesma passagem é articulada diferentemente nas diversas vozes. Tanto nos parece impossível esta concepção, sequiosos que somos de uma ordem perfeita, como tanto ela soa, na prática, bela, eloquente e variada (HARNONCOURT, 1988, p. 56, grifo do autor).

semicolcheias em *legato* com uma discreta acentuação na nota dissonante. Em diário de estudo, anotei:

Importante momento de dissonância entre as vozes. Harmonia de acordes dominantes invertidos, com o trítone aparente. Ritmo harmônico rápido caminhando por Ré menor – Ré maior com sétima na terceira inversão – Sol maior na primeira inversão – Mi maior com sétima na terceira inversão – Lá menor. Optei pela articulação de duas notas para enfatizar esses intervalos (VIEIRA, 2017, p.5).

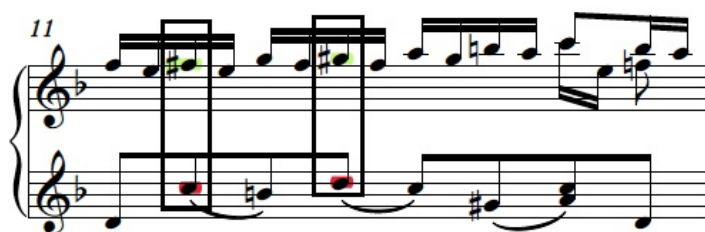


Figura 2: Articulação escolhida através da harmonia na Sonata K18 de Domenico Scarlatti, c. 11.

A característica improvisatória das sonatas, em particular, apresentam um tronco em comum, um modelo estilístico encontrado mesmo naquelas cujas estruturas são mais desenvolvidas, que é o *basso contínuo*. A prática da improvisação era recorrente entre os músicos do século XVIII e Scarlatti, um virtuoso e reconhecido improvisador que alinhava linhas contrapontísticas a uma criativa estrutura harmônica, certamente utilizou desta liberdade na composição de suas obras (PAGANO & BOYD, 2001, p. 402).

A ornamentação é um quesito improvisatório que demonstra a criatividade e destreza do intérprete frente a uma linha melódica. Carl Philipp Emanuel Bach em palavras de exaltação aos ornamentos, diz:

Ninguém coloca em dúvida a necessidade dos ornamentos. Basta notar que eles se encontram em grande quantidade por toda parte. Considerando-se o seu uso, são mesmo indispensáveis. Eles fazem a conexão entre as notas; dão-lhes vida; dão-lhes, quando necessário, um acento e um peso especiais; tornam as notas agradáveis, despertando, assim, uma atenção especial; ajudam na expressão, seja em uma peça triste, alegre ou de qualquer outro tipo; em grande parte, é neles que se concentra a oportunidade para uma boa execução [...] (C. Ph. E. BACH, 2009, p. 69).

No decorrer da escolha pelas articulações, dediquei, portanto, um tempo da prática ao instrumento para experimentar ornamentações diversas que considerava idiomáticas ao

estilo⁹. A primeira delas, um mordente inferior de três notas na chegada do arpejo inicial da *Sonata K18*. Em diário, anotei: “Ambas as notas (fá e lá) são chegadas importantes. Experimentei o mordente e acredito que leva brilho à melodia e reforça a resolução do arpejo” (VIEIRA, 2017, p. 6).

C. Ph. E. Bach (2009) atribui grande importância a esse ornamento, visto o preenchimento e o brilho da melodia. Trata-se de um adorno simples e de fácil execução. Donnington (1982, p. 139) assim define o mordente: “é uma alternância de uma nota principal com uma nota auxiliar a um grau abaixo: é o espelho oposto ao trilo e, como o trilo, um derivado de ornamentação livre [...]. O mordente tem maior importância quando é bastante curto (DONNINGTON, 1982, p. 139). No caso da *Sonata K18*, optei por adicionar o mordente em ambas as vozes, decorrente da imitação. Mantive também a relação intervalar de semitom ao mordente, preservando sua característica melódica. Já sobre articulação do trecho, toquei os arpejos iniciais em *non legato* e liguei as semicolcheias posteriores nos tempos 3 e 4.



Figura 3: Ornamentação e articulação no início da *Sonata K18* de Domenico Scarlatti, c. 1.

Outro ornamento característico do estilo são notas de passagem que conectam as notas reais. No caso do início da parte B na *Sonata K18*, esses ornamentos foram escolhidos para dar variedade às semicolcheias da voz superior. Também separei as ideias melódicas com o ornamento, dando uma breve respiração entre elas visto a ebulição de notas na voz superior.



Figura 4: *Apoggiaturas* como notas de passagem na *Sonata K18* de Domenico Scarlatti, c. 29.

⁹ A partir da minha experiência pessoal tocando obras barrocas e das audições relatadas.

Esta figuração rítmico-melódica de semicolcheias em terças descendentes é uma característica da *Sonata K18*. Em trechos de repetição desta célula, adicionei também a nota mediana como *apoggiatura*, conectando o ornamento à estrutura da música. O compasso 50 é um exemplo que mostra ainda a diversidade de ornamentação através das *apoggiaturas* e do trinado¹⁰.



Figura 5: *Apoggiaturas* como notas de passagem na *Sonata K18* de Domenico Scarlatti, c. 50.

5. Performance da *Sonata K18* de Domenico Scarlatti

Realizado o processo autoetnográfico que contemplou a escolha do objeto de pesquisa, o aprendizado, as análises de estrutura e ponderações sobre o andamento e a escolha das articulações e ornamentações da peça, foi feito um teste de performance pública realizado em 7 de janeiro de 2018 com a obra tocada integralmente com o *ritornello* ornamentado.

A peça foi interpretada sem interrupções e consciente de seus intentos interpretativos, com o objetivo de expor na performance o caráter percebido desde a etapa inicial. Considerei que as reflexões diárias sobre a peça auxiliaram a construir uma interpretação consciente e pessoal, trazida pela metodologia autoetnográfica. Acredito que essa experiência promoveu um entendimento mais profundo sobre o estilo barroco e sobre Scarlatti, compositor cuja obra interpretei pela primeira vez.

Considerações finais

A adição de ornamentos e articulações para a performance da peça procedeu-se a partir de experimentações, testes intuitivos e escolhas embasadas na literatura sobre o estilo, sendo postas a partir da hierarquia da acentuação do compasso quaternário e da estrutura harmônica através da valorização de dissonâncias. Em trechos específicos foi elencado um misto de articulações distintas em ambas as vozes, condizendo com a variedade estética do barroco.

¹⁰ Escrito originalmente por Scarlatti (SCARLATTI, 1984, p. 51).

No que concerne à ornamentação, foram adicionadas *apoggiaturas* e mordentes, idiomáticos ornamentos estilísticos que adornaram a melodia e deram variedade ao *ritornello* nas duas partes (A e B) da *Sonata K18*. Estes foram, também, escolhidos a partir de experimentações deliberadas e reflexivas, registradas em diário de estudo e dialogadas com a literatura.

Ao fim do processo, foi possível compreender que o método da pesquisa artística autoetnográfica e seu inerente processo reflexivo promoveram a criatividade e colaboraram para escolhas individuais na construção interpretativa da obra. A imersão ao estilo através da literatura, gravações e minhas deliberações pessoais postas em diário de estudo me proporcionaram maior segurança no aprendizado e na performance da *Sonata K18* de Domenico Scarlatti.

Referências

- ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holmes; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: understanding qualitative research*. Oxford University Press. New York, 2015.
- ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*. Vol.35, n.4, 2006, pp.373-395.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Berlim, 1753. Tradução de Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v.23, n.1, p.147-165, abr. 2017.
- CARRARA, André. *Deliberação expressiva e toque pianístico*. Tese(Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.
- DEMSKE, Hilary. Performing Scarlatti. *The pianist's craft: mastering the Works of great composers*. Edited by Paul Anderson. Scarecrow Press, United Kingdom, 2012.
- DONINGTON, Robert. *Baroque music: Style and Performance*. W. W. Norton & Comapny. New York, 1982.
- GERLING, Cristina Capparelli. Barcarola Op. 60 de F. Chopin: Etapas e estratégias de aprendizagem. *Art Research Journal*, vol.1/2, Brasil, pp.59-75, jul/dez. 2014.
- GERLING, Fredi Vieira. *Performance analysis and analysis for performance: A study of Villa-Lobo's Bachianas Brasileiras No.9*. Tese (Doutorado). University of Iowa. Iowa, 2000.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1988.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Princenton: Princenton University Press, 1983.

PAGANO, Roberto; BOYD, Malcolm. Domenico Scarlatti. In: SADIE, Stanley (org.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Oxford. University Press, 2001, v.22, pp. 398-417.

PÉDICO, André Leme. *Domenico Scarlatti ao piano: estudo interpretativo e implicações sobre autenticidade*. 210f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2016.

SCARLATTI, Domenico. *Sonates*. Edited by Keneth Gilbert. Volume 1. Paris: Heugel, 1984, pp. 48-51.

STUCLIFFE, W. D. *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and the eighteenth century musical style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pesquisa artística – editorial. *Art Research Journal*. Vol. ½. Brasil, 2014. p. i – vi.

VIEIRA, Daniel; CARVALHO, Any Raquel. *A audição de gravações como ferramenta colaboradora para o preparo para uma performance: um estudo de caso*. Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal. 2013.

VIEIRA, Uaná Barreto. *Diário de estudo das Sonatas de Scarlatti*. João Pessoa, 2017.