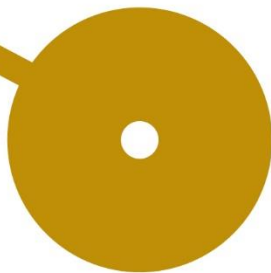


Música para cravo de Pieter  
Bustijn, Quirinus van  
Blankenburg  
e Sybrandus van Noordt:  
contributos para a difusão do  
Barroco Holandês

Catarina Isabel Maia Sousa

09/2017





# Música para cravo de Pieter Bustijn, Quirinus van Blankenburg e Sybrandus van Noordt: contributos para a difusão do Barroco Holandês

Catarina Isabel Maia Sousa

Projecto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Música Antiga, Cravo.

Professor Orientador:

Professor Doutor Pedro Sousa Silva

09/2017



**Declaração de não seguimento do acordo ortográfico:**

Ainda que nada conste nas normas do Regulamento Geral de Mestrados, redigido e aprovado respectivamente em Março e Abril de 2017 em relação a este assunto, por minha vontade e de acordo com meu orientador escrevo a presente declaração:

Eu, *Catarina Isabel Maia Sousa*, declaro que, ainda que saiba da existência e obrigatoriedade de escrita conforme o acordo ortográfico de 1990, declaro que este trabalho intitulado: Música para cravo de Pieter Bustijn, Quirinus van Blankenburg e Sybrandus van Noordt: contributos para a difusão do Barroco Holandês, não segue as normas do mesmo. Salvaguarda-se que, se solicitado pelas entidades de poder/órgãos soberanos da escola nomeadamente o Conselho Técnico Científico (CTC) e/ou júri, este será revisto e redigido em conformidade.

Dedico este trabalho aos meus pais, familiares, amigos e professores pelo incansável apoio pois, sem eles, nada disto teria sido possível.

Dedico-o também a toda a comunidade (musical ou não) pois o interesse na sua realização é precisamente esse, a partilha de informação e conhecimento.

## **Agradecimentos**

Não querendo esquecer alguém, agradeço a todos os amigos e família que tiveram a coragem e estiveram lá para me apoiar, no meu mau-feitio e pânico constantes, não me abandonando e dando-me a força e o carinho necessários para concluir este trabalho.

Agradeço particularmente ao meus pais e Amigos (propositadamente escritos com A maiúsculo) que foram incansáveis do início ao fim deste projecto oferecendo a sua ajuda e apoio. (Bem, na verdade, desde sempre!)

Agradeço, particularmente, à Silvina e à Daniela por serem âncoras e me fazerem ter os pés na terra obrigando-me a “ter calma” e não entrar em pânico! (Devo dizer, tarefa árdua!!)

Agradeço ao Hatim por ser o meu braço direito desde que o conheci e, ainda que não esteja presente fisicamente, ser sem dúvida um pedaço de mim, da minha alma.

Agradeço aos que me diminuíram, disseram que não valia nada, não confiaram em mim e me fizeram a vida um inferno... Sim, agradeço... Tornaram-me mais forte e com mais vontade de “abrir as asas” e voar, perseguindo os meus sonhos, trabalhando e percebendo quem realmente sou, libertando-me e procurando ser feliz...!

Agradeço ao meu orientador, professor doutor Pedro Sousa Silva, pela paciência e disponibilidade para me orientar neste projecto.

Agradeço à professora Ana Mafalda Castro pela disponibilidade e também a paciência durante este ciclo de estudos.

Agradeço a todos os professores e colegas pela amizade e pela aprendizagem que pude ter convosco ao longo destes anos.

Agradeço à Marta e à prof. Daniela Coimbra a amizade e apoio durante este projecto.

Agradeço a todos aqueles que directa ou indirectamente estarão presentes e/ou participarão no meu recital final de mestrado e na apresentação e defesa deste projecto

Agradeço ao Gustaaf por, mesmo não me conhecendo, me ter enviado tão prontamente material nomeadamente partituras para iniciar o trabalho.

Agradeço aos 3 grandes musicólogos descritos neste projecto, Rudolph Rasch, Albert Clement e Rein Verhagen por todo o material disponibilizado. Agradeço em particular ao último pela amizade e “braços abertos” desde o primeiro dia, esperando ver, ainda que já não venha a tempo deste projecto, o seu próximo trabalho.

Bem, antes que os meus agradecimentos sejam maiores que o meu projecto, (acho que já é um pouco tarde) o meu muito obrigada a TODOS!

## **Resumo**

Este projecto tem como objectivo principal contribuir para a difusão de algumas obras dos compositores barrocos holandeses Pieter Bustijn (1649 – 1729), Quirinus van Blankenburg (1654-1739) e Sybrandus van Noordt (1659 – 1705), debatendo questões históricas, estilísticas e interpretativas, procedendo também à comparação com alguns compositores seus contemporâneos tais como Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Georg Friedrich Händel (1685-1759).

As obras destes compositores serão trabalhadas e interpretadas no recital final de mestrado, sendo as seguintes: *Suite em lá menor* de Pieter Bustijn, *Fuga Obligata* de Quirinus van Blankenburg e *Sonata para cravo solo*<sup>1</sup> de Sybrandus van Noordt.

## **Palavras-chave**

Barroco Holandês, Pieter Bustijn, Quirinus van Blankenburg, Sybrandus van Noordt, IX Suites para Cravo, Fuga Obligata, Sonata para Cravo Solo

---

<sup>1</sup> Sonata à Cimbalo Solo

## **Abstract**

This project aims to contribute to the dissemination of works of the Dutch Baroque composers Pieter Bustijn (1649 – 1729), Quirinus van Blankenburg (1654-1739) and Sybrandus van Noordt (1659 – 1705) debating history, style and interpretation and comparing them to their contemporary composers such as Johann Sebastian Bach (1685-1750) and Georg Friedrich Händel (1685-1759).

These composers' pieces will be worked and interpreted in the master's final recital, being as follows: Pieter Bustijn's *Suite in a minor*, Quirinus van Blankenburg's *Fuga Obligata* and Sybrandus van Noordt's and *Sonata à Cimbalo Solo*.

## **Keywords**

Dutch Baroque, Pieter Bustijn, Quirinus van Blankenburg, Sybrandus van Noordt, IX Suites pour le Clavessin, Fuga Obligata, Sonata à Cimbalo Solo

## Índice

Introdução .....	1
1. Música na Holanda no período Barroco .....	3
1.1 Contextualização socio-histórica .....	3
1.2 A arte na sociedade .....	7
1.3 Impressão musical – Estienne Roger (1665/6-1722).....	8
2. Os compositores e as obras.....	11
2.1 Pieter Bustijn (1649 – 1729).....	11
2.1.1 IX Suites para Cravo .....	12
2.2 Quirinus van Blankenburg (1654-1739).....	21
2.2.1 Tratado Elementa Musica (1739).....	23
2.2.2 Fuga Obligata (1725) .....	24
2.3 Sybrandus van Noordt (1659 – 1705).....	30
2.3.1 Sonata à Cimbalo Solo .....	32
3. Construção do recital .....	35
3.1 Critérios de selecção .....	35
3.2 Notas ao programa .....	36
Conclusão .....	41
Bibliografia.....	43
Apêndice A - Imagens .....	50
Apêndice B – Comparação de edições .....	52
Apêndice C- Recolhas de Rudolph Rasch.....	53
Apêndice D – Partituras.....	55
Suite VI em lá menor – Pieter Bustijn (Amesterdão, 1712).....	55
Sonata à Cimbalo Solo – Sybrandus van Noordt (Amesterdão, 1705) .....	60
Fuga HWV 610 – Georg Friedrich Händel (Paris, 1738) .....	66

## Índice de figuras

Figura 1. Mapa da divisão territorial dos Países Baixos nos séculos XVI e XVII. ....	4
Figura 2. Território Benelux. ....	6
Figura 3. Divisão actual dos Países Baixos e países vizinhos incluindo seus portos importantes. ....	6
Figura 4. Convite impresso para participação no funeral de Jeanne Roger. ....	8
Figura 5. Possível retrato de Pieter Bustijn. ....	11
Figura 6. Frontispício das IX Suites para Cravo de Pieter Bustijn (Bustijn, 1712). ....	12
Figura 7. Esquema da ordem das tonalidades (Clement, 2011). ....	17
Figura 8. Comparação do Prelúdio da VI Suite de Bustijn com o Praeambulum 6 (Invenção nº 13 BWV 784) de J.S.Bach e semelhanças com o motivo do Andante da Suite em Sol menor HWV 432 de Händel (Clement, 1988 e Händel, 1720). ....	17
Figura 9. Retrato de Quirinus van Blankenburg. ....	21
Figura 10. Willem Bentinck. ....	22
Figura 11. Conde Unico Wilhelm van Wassenaer. ....	22
Figura 12. Frontispício do tratado <i>Elementa Musica</i> – Catálogo da Sothebys (Blankenburg, 1739a). ....	23
Figura 13. Fuga Obligata - Catálogo da Sothebys (Blankenburg, 1739b). ....	25
Figura 14. Fuga HWV 610 de Händel presente na colecção <i>Six Fugues or Voluntaries for the organ or harpsichord</i> . ....	26
Figura 15. Fuga Obligata presente no tratado digital <i>Elementa Musica</i> (Blankenburg, 1739). ....	28
Figura 16. Tabela de Ornamentações presente em Rasch, 2001. ....	29
Figura 17. Comparação entre sinais de Over-legato presentes na Fuga Obligata de Quirinus van Blankenburg. À esquerda Blankenburg, 1739 e à direita Blankenburg, 1739b. ....	29
Figura 18. Sybrandus van Noordt - Retrato do pintor Peter Schenck (1702), Rijksmuseum, Amesterdão (Verhagen, 2015). ....	30
Figura 19. <i>Zittende virginaalspeelster</i> – Senhora sentada ao Virginal – Johannes Vermeer... ..	50
Figura 20. <i>Zittende vrouw aan het virginaal</i> – Jovem sentada num Virginal – Johannes Vermeer. ....	50
Figura 21. <i>Staande virginaalspeelster</i> – Senhora de pé num Virginal – Johannes Vermeer... ..	50
Figura 22. <i>De muziekles</i> – A lição de Música – Johannes Vermeer. ....	51
Figura 23. <i>Het concert</i> – O concerto – Johannes Vermeer. ....	51
Figura 24. Comparação gráfica entre as IX Suites para cravo de Bustijn (1712) e a <i>Colectânea de VI Suites para cravo</i> (1710) editadas por Estienne Roger. ....	52
Figura 25. Recolha de Rudolph Rasch relativamente às Suites de Bustijn. ....	53
Figura 26. Recolha de Rudolph Rasch relativamente a Sybrandus van Noordt. ....	54

## Índice de tabelas

Tabela 1. Datas significativas das Províncias Unidas. ....	5
Tabela 2. Tabela de conteúdos das IX Suites – suas Tonalidades e Andamentos. ....	15
Tabela 3. Esquema das tonalidades próximas de lá menor. ....	18
Tabela 4. Estrutura da Aria. ....	19

## Introdução

Este projecto tem como objectivo principal contribuir para a difusão de algumas obras dos compositores barrocos holandeses Pieter Bustijn (1649 – 1729), Quirinus van Blankenburg (1654-1739) e Sybrandus van Noordt (1659 – 1705), debatendo questões históricas, estilísticas e interpretativas, procedendo também à comparação com alguns compositores seus contemporâneos tais como Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Georg Friedrich Händel (1685-1759).

Para tal, tomou-se a opção metodológica de iniciar uma pesquisa documental no sentido de reunir informação sobre as vidas destes compositores e o contexto social, cultural e artístico em que estavam inseridos bem como informação biográfica e partituras destes compositores que serão analisadas, comparadas e posteriormente interpretadas no recital final de mestrado sendo elas: *Suite em lá menor* de Pieter Bustijn, *Fuga Obligata* de Quirinus van Blankenburg e *Sonata para cravo solo* de Sybrandus van Noordt. Maior parte desta bibliografia está escrita em holandês tendo sido traduzida, analisada e tratada. Relativamente à *Fuga Obligata* de Quirinus van Blankenburg, apesar de vários esforços por se conseguir cópias do original, só foi possível obter excertos sendo que esta obra será tratada e interpretada a partir de edições contemporâneas. As restantes obras em questão neste projecto serão trabalhadas a partir de edições da época procedendo-se à sua análise comparativa e interpretação.

Mais especificamente, sobre Pieter Bustijn possui-se um livro (Clement, 2011) onde no seu prefácio existem informações sobre o compositor bem como outros dados históricos e informações sobre as suites. No mesmo livro, há também a partitura da obra que é igual às disponibilizadas no IMSLP.

De Quirinus van Blankenburg tem-se o tratado *Elementa Musica* (Blankenburg, 1739), uma biografia extensiva em holandês (Verhagen, 2013), alguns artigos em holandês e inglês e 2 edições “modernas” da fuga (Rasch, 1985) e (Rasch, 2001).

Sobre Sybrandus van Noordt dispõe-se da partitura presente no *website* da Gallica da Biblioteca Nacional de França, <http://gallica.bnf.fr/> (Noordt, 1704), de alguns artigos referenciados na bibliografia, bem como uma biografia em holandês muito completa em (Verhagen, 2015).

Para a recolha da bibliografia mais referenciada ao longo do trabalho entrou-se em contacto com os 3 musicólogos, Dr. Albert Clement da University College Roosevelt (Holanda), Rein Verhagen e Rudolph Rasch.

Que se tenha conhecimento, existe alguma discografia das obras principais referidas neste trabalho. Grandes nomes como Bob van Asperen, Jacques Ogg e Ton Koopman (entre outros referenciados mais à frente) surgem por exemplo quando procuramos por CDs das suites de Pieter Bustijn.

No que toca à discografia de Quirinus van Blankenburg até ao momento, para além de um vídeo amador no Youtube (Stolz, 2008), encontrou-se um CD de Jacques Ogg, onde está presente também a *VI suite em lá menor* de Bustijn (Ogg, 1993).

Quanto à de Sybrandus van Noordt existem 3 CDs cujos intérpretes são Bob van Asperen, Christiane Wuyts e Fritz Heller (maestro) com a orquestra Barocco Locco.

Ao contrário do dito no projecto inicial, conseguiu-se arranjar alguns booklets que serviram de base a este trabalho.

De referir ainda que as traduções apresentadas neste trabalho são da minha autoria.

Tem-se um interesse particular pela descoberta de compositores/obras desconhecidos/as ao público em geral sendo que o interesse por estes compositores advém da descoberta do repertório holandês da transição do Renascimento para o Barroco, em particular da música de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), figura de maior importância no que respeita ao repertório para tecla e cujo trabalho como docente ajudou a impulsionar a criação de uma tradição organística no norte da Alemanha (Tollefsen, 1980). Seguindo o legado musical desta figura, encontraram-se outros nomes do Barroco Holandês, tais como Jacob van Eyck (1589/90–1657), Willem de Fesch (1687–1761), Unico Wilhelm van Wassenaer (1692–1766), Johann Adam Reincken (1643–1722), entre outros tendo a autora deste trabalho optado por se focar em Pieter Bustijn, Quirinus van Blankenburg e Sybrandus van Noordt, nomes relativamente desconhecidos do Barroco Holandês.

Assim sendo e para concluir, este trabalho divide-se em três partes: a primeira onde se apresenta a música do período Barroco Holandês que inclui uma pequena contextualização socio-histórica e artística bem como informações sobre o editor musical de duas das obras; a segunda onde se pode encontrar a biografia dos compositores, as obras em questão e a sua comparação com compositores seus contemporâneos bem como questões de ordem interpretativa; e a terceira parte onde se planifica e explica a construção do recital falando dos critérios de selecção das obras e incluindo as notas ao programa do recital.

# 1. Música na Holanda no período Barroco

## 1.1 Contextualização socio-histórica

O povo holandês apelida o século XVII como *Gouden Eeuw*<sup>2</sup> ou, por outras palavras, “Idade de Ouro” devido à sua prosperidade e extraordinários avanços no pensamento, ciência e artes (Filiatrault, 2000).

Num período historicamente conturbado e cheio de disputas pelo poder, muitos países viam os [actuais] Países Baixos como uma grande mais valia económica e geográfica e, consequentemente, havia a crescente necessidade de possuir tão importante território. Naturalmente, múltiplas guerras, conflitos, tratados de paz<sup>3</sup>, uniões, entre outros se foram sucedendo e a guerra Luso-Holandesa (1595-1663) e dos 80 Anos (1568-1648) são sem dúvida grandes exemplos disso. Para além dos factores referidos anteriormente, a religião tomava também um dos papéis principais nestas disputas após o surgimento de novas ideias religiosas do início do século que foram consequência da reforma levada a cabo por Lutero (1483 – 1546).

Numa pequena analepse e curto resumo, em 1579, lideradas por William de Orange-Nassau, as sete províncias do Norte (Calvinistas) proclamaram a sua independência face ao domínio espanhol tornando-se nas “Províncias Unidas dos Países Baixos” enquanto as províncias do Sul (Católicas), na confusão do declínio económico, foram deixadas sobre o domínio dos Habsburgos. Amesterdão florescia e tornava-se o maior centro de trocas europeu onde os cultos burgueses começavam a ter a sua importância. Assim, a constituição deste novo estado onde a evolução e modernização bem como a crescente tolerância permitiu o estabelecimento de direitos, liberdade de pensamento e de religião (ainda que fosse oficialmente Calvinista) a todos os seus cidadãos dando assim as boas-vindas aos Anabaptistas<sup>4</sup>, Huguenotes<sup>5</sup> (entre eles Descartes (1596 –1650) em 1618), Protestantes (da Antuérpia e Flandres), Judeus (Portugueses, Alemães...), Libertinos, Ateus, entre outros (Filiatrault, 2000).

---

2 Não há concordância entre autores sobre datas de início e fim deste período sendo o consenso geral é de 1584/8-1702.

3 Por exemplo: Tratado de Haia (1661), Vestefália (1648) ...

4 Os “re-baptizados”. Proveniente do movimento protestante do século XVI, o anabaptismo defendia que o baptismo só deveria ser administrado após terem atingido a idade da razão, defendendo o “re-baptismo” daqueles que já o tinham sido na sua infância.

5 Nome dado aos protestantes franceses (calvinistas). Existem dúvidas sobre a origem etimológica desta palavra sendo que existem várias hipóteses ainda que algumas delas controversas.



Em seguida encontra-se uma pequena tabela que resume, para além das datas referidas anteriormente, algumas das [datas] consideradas mais significativas das Províncias Unidas:

*Tabela 1. Datas significativas das Províncias Unidas.*

República das Províncias Unidas dos Países Baixos <sup>6</sup>	
1568-1648	Guerra dos Países Baixos contra o domínio Espanhol
1579	William de Orange-Nassau, governador das províncias da Holanda e Utrecht, reúne as 7 Províncias do Norte dos Países Baixos (Protestantes) e declara independência.
1648	Espanha reconhece independência das Províncias Unidas – Assinatura do tratado de Münster (Vestefália)

Actualmente a divisão deste território e territórios vizinhos é denominada por Benelux, palavra que deriva do início de cada país constituinte, Bélgica **Be**, Países Baixos (do inglês Netherlands **Ne**) e Luxemburgo **Lux**, como ilustrado na imagem que se segue.

---

<sup>6</sup> Do holandês Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden , as 7 Províncias Unidas eram: Friesland, Groningen e Ommelanden, Gelderland, Holland (divididas em 1840 em Holanda do Norte e do Sul) Overijssel, Utrecht, Zeeland. Esta República foi fundada pela União de Utrecht (1579) e sobreviveu até à ocupação francesa (1795) transformando-se, a partir dessa data, na república Batava.

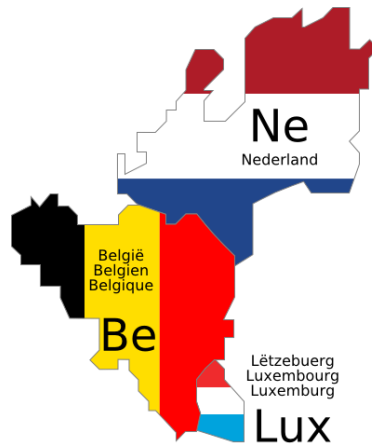


Figura 2. Território Benelux.

Para concluir, refere-se a importância de 2 grandes portos que são o de Amesterdão e Roterdão. O porto de Amesterdão era de extrema importância pois, para além de ser na capital e da sua grande importância como fonte económica e cultural, é onde podemos encontrar van Noordt e também onde estava sediado Estienne Roger, entidade importante no que toca à publicação e difusão de obras musicais tanto de dois compositores deste projecto como doutros, alguns deles enumerados mais à frente.



Figura 3. Divisão actual dos Países Baixos e países vizinhos incluindo seus portos importantes.

## 1.2 A arte na sociedade

Segundo Filiatrault, durante o *Gouden Eeuw*, os Países-Baixos ficaram para trás nas correntes musicais em comparação com outros países seus vizinhos. Não obstante, a arte musical estava muito presente no seu quotidiano (Filiatrault, 2000).

As pinturas holandesas deste período são importantes fontes de informação sobre a vida da época. No apêndice A poderemos ver exemplos de quadros de Johannes (Jan) Vermeer (1632-1675) que representa cenas da vida quotidiana e doméstica nas quais podemos encontrar cenas musicais onde aparecem instrumentos como o cravo, o virginal, entre outros.

Regressando à música, tal como dito anteriormente, enquanto a pintura estava a florescer, o desenvolvimento musical não acompanhava a tendência não havendo a registar nenhum mecenas particular nas artes, nem da parte do estado nem mesmo da influente família Orange. Ainda que não houvesse um largo crescimento, a vida musical existia. Os conselhos municipais tinham particular interesse em apostar nos ensembles de sopro que tocavam nas celebrações públicas, nomeadamente banquetes e festas e, no panorama religioso, à semelhança de Sweelinck, para além das obrigações litúrgicas, muitos organistas do início do século davam concertos privados e semi-privados fora deste contexto. Nas igrejas e grandes catedrais, para além do cargo de organistas, muitos músicos também tocavam ou tinham responsabilidades para com o carrilhão que, durante este século, tem uma popularidade e sensacionalismo enormes (Filiatrault, 2000). De referir ainda que as funções de organista/carrilhonista não eram raras na República sendo que Jacobus van Noordt, pai de Sybrandus van Noordt, combinava as duas actividades em Amesterdão havendo concertos regulares do instrumento (Clement, 2011, p. viii). Inconscientemente, acaba por ser um ponto em comum nesta pesquisa e é precisamente aí que encontramos nomes como van Noordt, Blankenburg e Bustijn.

### 1.3 Impressão musical – Estienne Roger (1665/6-1722)

Estienne Roger foi um importante impressor de música europeu nos séculos XVII e XVIII. Nascido em Caen, França em 1665/6, muda-se para Amesterdão com a família em 1686 devido à sua religião (protestante) iniciando a sua aprendizagem no comércio de pinturas com os mestres Antoine Pointel e Jean-Louis de Lorme, fazendo 10 anos mais tarde a sua primeira publicação em parceria com este último. Nos anos subsequentes, publica música e livros de forma independente.

Tem duas filhas, Jeanne (1701-1722), filha que nomeia como sua sucessora no negócio (testamento de 11 de setembro de 1716) e Françoise (1694-1723) que casou com Michel-Charles Le Cène (1644-1743) em Maio de 1716. Após o casamento, este último acabou por trabalhar alguns anos com o sogro maioritariamente em publicações não musicais, mas em 1720 decide trabalhar sozinho neste mesmo campo.

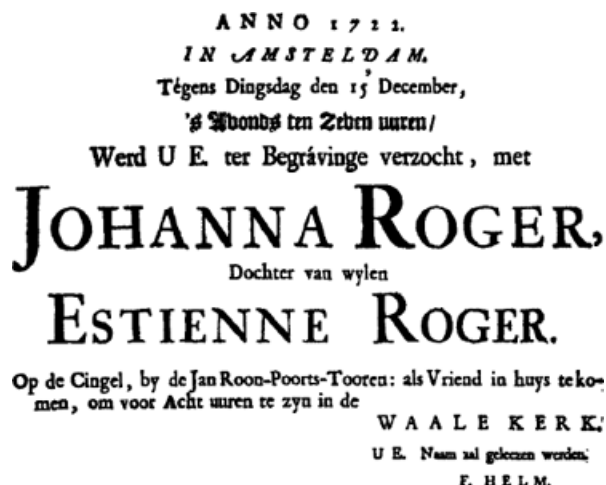


Figura 4. Convite impresso para participação no funeral de Jeanne Roger.

Após a morte de Roger não houve estabilidade na gerência do negócio. Os seus sucessores (Jeanne e o seu empregado Gerrit Drinkman) morreram num curto espaço de tempo. Mais tarde, Le Cène compra o negócio anunciando a sua continuação num anúncio na *Gazette d'Amsterdam* em Junho 1723. Ainda assim, dois meses depois, a morte voltava à família Roger matando a sua última filha Françoise, mulher de Le Cène que consegue manter o negócio por mais 20 anos até à sua morte em 1743 adicionando várias obras de novos compositores e reimprimindo outras em nome de *Estienne Roger & Le Cène*. O inventário acaba por ser comprado por De la Coste (1743-6) que publica um catálogo “the books of music, printed at Amsterdam, by Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène”, vendendo-o em 1746 a Antoine Chareau, empregado de Le Cène, que 2 anos depois deixa a empresa (Pogue, 1980, pp.99-101).

Segundo Rasch<sup>7</sup>, estima-se que no período de 1696 a 1743, foram impressos 600 títulos (sem incluir reimpressões) sendo que mais de 500 deles são de Roger (entre 1696 e 1722) e menos de 100 de Le Cène que conseguiu manter parte da produção e qualidade no que toca às edições provenientes das belas gravuras de cobre nas produções musicais.

Para além de procurar novos manuscritos através de contactos directos com compositores, Roger copiava músicas e edições de outros compositores e editores e, visto que não havia leis em relação aos direitos autorais, não era punido. Ironicamente, ele próprio é vítima das suas acções eticamente questionáveis quando acaba por ter problemas com o londrino John Walsh (a partir de 1700) e em 1708 com Pierre Mortier, que copiam as suas publicações, sendo que Mortier as vende mais baratas. Dois anos mais tarde a questão é resolvida com a morte de Mortier, aproveitando Roger para comprar e distribuir as suas edições em seu nome.

Pode-se assim constatar a forte concorrência que se sentia na imprensa musical na primeira metade do século XVIII, sendo que o império deste impressor foi tão grande que a sua rede de difusão e distribuição tinha agentes em cidades como Roterdão, Londres, Colónia, Berlim, Liège, Leipzig, Halle, Paris, Bruxelas e Hamburgo (Pogue, 1980, pp.99-101).

Entre o repertório editado por Roger infelizmente não encontramos muitas peças de compositores holandeses, sendo que sem dúvida o repertório mais editado e reeditado é de compositores italianos e franceses.<sup>8</sup> Entre as suas publicações destacam-se os op.1 e 2 de

---

7 De notar o trabalho desenvolvido por R. Rasch na recolha de informação e catalogação do trabalho de Roger. Essa informação está disponível online e gratuitamente em: <http://www.jet.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/My-Work-on-the-Internet.htm>

8 Outros compositores italianos em catálogos:

Por Roger:

Albinoni, Bassani, Bonporti, Caldara, Gentili, Marcello, C.A. Marino, Alessandro Scarlatti, Taglietti, Torelli, Valentini e Veracini.

Primeiras edições de: Albinoni, Torelli, Pistocchi, Bernardi, Valentini, Mossi, G.B. Somis e outros.

De Ballard, em Paris, ele reimprimiu obras de La Barre, Lebègue, Lully, Marais, Mouton e Ballard (anual *Airs sérieux et à boire*).

Roger foi também um dos principais editores de muitos compositores que trabalhavam na Holanda, Inglaterra e norte da Alemanha incluindo: Albicastro, Bustijn, Sybrandus van Noordt, de Konink, Schenk, Pepusch e Schickhardt.

Por Le Cène:

Geminiani, Handel, Locatelli (quem Le Cène evidentemente conhecia como amigo), Quantz, Tartini e Telemann, entre outros, foram adicionados ao catálogo.

Vivaldi e op.3, *L'estro Armonico*<sup>9</sup> e os trios op.1-4 de Corelli que foram copiados de fontes italianas, assim como os solos op.5.<sup>10</sup> De notar que, contemporaneamente à impressão das 9 Suites para Cravo de Pieter Bustijn (1712), assina contrato com Corelli relativamente à sua op.6, publicada posteriormente em 1714.

Em apêndice, a figura 23 serve como comparação gráfica entre as Suites de Bustijn e uma colectânea de VI Suites para cravo apenas com dois anos de diferença entre as suas edições. Relativamente às figuras 24 e 25, também elas em apêndice, estas são imagens de parte da recolha realizada por R. Rasch disponível online em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/My-Work-on-the-Internet.htm>, tal como referenciado na nota de rodapé nº 7.

---

Primeiras edições de: Locatelli, Tartini, Geminiani, San Martini e G.B. Martini.

9 As primeiras edições de todas as obras de Vivaldi foram publicadas por Roger ou seus sucessores.

10 Reimpressos com ornamentação adicionada em 1710, considerada quase de certeza autêntica.

## 2. Os compositores e as obras<sup>11</sup>

### 2.1 Pieter Bustijn (1649 – 1729)



Figura 5. Possível retrato de Pieter Bustijn.

Pieter Bustijn foi baptizado a 25 de Julho de 1649 (provavelmente em Midelburgo) e sepultado na mesma cidade a 22 de Novembro de 1729. De acordo com Mattheus Smallegange (1624–1710) in *Beschryving van den Zeelandschen Adel*, o compositor, organista e carrilhonista holandês é possivelmente proveniente de uma família francófona de Liège, Bélgica (Smallegange *apud* Clement, 2011, p. v). Não se tem a certeza se estudou com Remigius Schrijver, mas certamente terá recorrido a ele para instruções e conselhos. Torna-se carrilhonista da abadia a 3 de Maio e consegue o posto de organista na *Nieuwe Kerk*, em Midelburgo a 30 de Agosto de 1681. Serve como conselheiro de órgão e provavelmente foi director do *collegium musicum* de 1681 a 1729. (Clement, 2011, pp.vii-viii).

Em 1940, os arquivos da cidade foram destruídos num incêndio, podendo explicar a falta de informação sobre o compositor. Felizmente chegam até nós estas 9 suites que são de grande importância na história do género na Holanda visto haver pouca música para tecla.

---

<sup>11</sup> No apêndice D podemos encontrar os fac-símiles da Suite VI de P.Bustijn, da *Sonata à Cimbaló Solo* de S. van Noordt e da Fuga HWV 610 de G.F.Händel, referenciadas ao longo deste capítulo.

## 2.1.1 IX Suites para Cravo

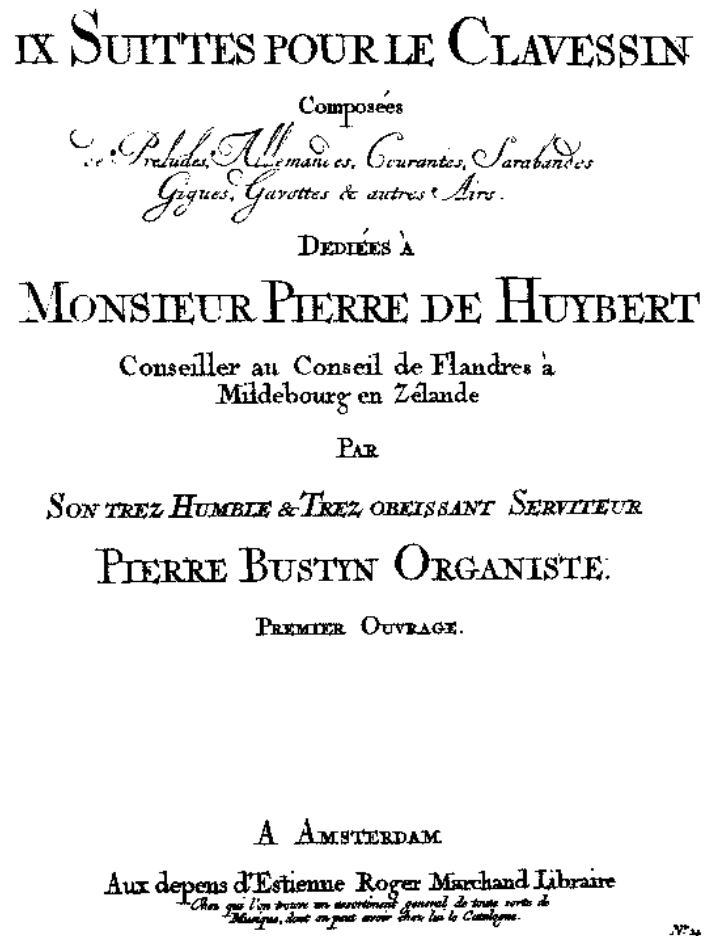


Figura 6. Frontispício das IX Suites para Cravo de Pieter Bustijn (Bustijn, 1712).

Muito pouca música holandesa do séc. XVII se conserva actualmente, de forma que as *IX Suites pour le clavessin* escritas pelo compositor, organista e carrilhonista holandês, oriundo de uma família francesa, Pieter Bustijn (1649-1729) e publicadas cerca de 1712 adquirem uma grande importância para o estudo da história do género nos Países Baixos. A versão impressa das Suites era bastante conhecida na primeira metade do séc. XVIII, como o demonstram as citações que aparecem em vários catálogos e compilações da época, o que sugere que a obra de Bustijn era conhecida e valorizada nos circuitos musicais europeus (Liberal, 2010, p. 19).

Tal como nos dizem Liberal e Clement, a colecção de *IX suites para cravo* de Pieter Bustijn publicada em 1712 em Amesterdão por Estienne Roger e dedicada a Pieter de Huybert<sup>12</sup> é, sem dúvida, importantíssima na história da música holandesa. Segundo o musicólogo, muita música foi escrita durante os séculos XVII e XVIII, mas pouca chegou até aos nossos dias (Clement, 2011). Curtis defende que, ainda que a capa esteja em francês e os títulos italianos, a influência alemã é mais forte, sendo provavelmente um anacronismo. Por outro lado, Clement coloca as suites entre os mestres franceses (iniciais) e os mestres alemães (tardios). Há ainda a referência à antecipação da proficiência e mestria da escrita para tecla encontrada na música de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Georg Friedrich Händel (1685-1759) mas, ao mesmo tempo, salientam-se as grandes influências francesas (por exemplo na Aria da Suite VI) (Clement, 2011, pp.v-xiii). Sobrevivem apenas duas cópias, uma na *Koninklijke Bibliotheek Albert I* em Bruxelas e na *Bibliothèque Nationale* em Paris (Clement, 1988, 2011).

Pelos poucos exemplos sobreviventes, o desenvolvimento da suíte nos Países Baixos foi semelhante ao dos países vizinhos, particularmente a França e a Alemanha sendo que as suites apresentam semelhanças e misturas particularmente destas duas linguagens musicais. Na maioria das suites de Bustijn há semelhanças temáticas entre andamentos e as suas exigências técnicas são moderadas o que as torna, segundo Erhardt, úteis para fins didáticos (Erhardt, 2011)<sup>13</sup>.

Nas suites francesas, ao prelúdio normalmente segue-se uma *allemande*, uma *courante* e uma *sarabande*, andamentos aos quais poderia seguir um *double* (isto é, uma variação) e por fim terminaria com uma dança como por exemplo *gavotte*, *gigue*, *bourrée*, *chaconne*, ou um *menuet*. Exemplos deste tipo de escrita francesa são obras de compositores como D'Anglebert, Louis Marchand, Dandrieu, Rameau, entre outros. Por sua vez, as suites alemãs diferem das francesas pela sua falta de múltiplas *courantes* e terminam, geralmente, com uma *gigue*, linguagem presente em Kerll, Buxtehude, Reincken, entre outros que se prolonga até ao século XVIII com Lübeck, Muffat, Krebs, Graupner, entre outros (Erhardt, 2011).

As suites de Bustijn eram conhecidas além dos Países Baixos. Johann Gottfried Walther (1684-1748) mencionou a colecção no seu *Musicalisches Lexicon* (1732) e inclui a suite VIII numa antologia de manuscritos de música de teclado onde se pode encontrar obras de compositores como Bach, Buxtehude, J.L.Krebs e compositores franceses como L.-N.

---

<sup>12</sup> Membro do conselho de Flandres e provavelmente patrono de Bustijn fornecendo os meios financeiros necessários para a publicação da obra.

<sup>13</sup> Esta e referências semelhantes não têm paginação original.

Clérambault e G.G.Nivers (Clement, 2011, p.xii). Tobias Krebs, aluno de J.S.Bach, foi copista desta obra ainda que tivesse adicionado ornamentação à primeira edição de Roger. Assim sendo, levanta-se a hipótese do conhecimento do próprio mestre Bach relativamente a estas peças. Coloca-se então outra questão: Como conheceu Walther estas obras? De acordo com Clement, o príncipe Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715) estudou composição com Walther, voltando em 1713, após estudar na Universidade de Utrecht, a Weimar, havendo a possibilidade de ter trazido as suites consigo tal como trouxe música francesa e italiana (Clement, 2011, pp. xii-xiii).

*Tabela 2.* Tabela de conteúdos das IX Suites – suas Tonalidades e Andamentos.

IX Suites para Cravo		
Suite	Tonalidade	Andamentos
I	Ré menor	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Giga
II	Ré Maior	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Giga
III	Sol Maior	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Giga
IV	Dó Maior	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Giga- Variatio
V	Sol menor	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Tempo di Gavotta
VI	Lá menor	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Aria- Giga-Variatio
VII	Mi Maior	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Giga
VIII	Lá Maior	Preludio-Allemanda- Corrente-Sarabanda-Giga- Aria-Variatio Prima- Variatio Seconda
IX	Ré Maior	Intrada-Corrente- Sarabanda-Aria-Tempo di Borée-Gavotta-Menuet

Como se pode constatar na tabela em cima, maior parte destas suites tem a sequência de andamentos *Preludio-Allemanda-Corrente-Sarabanda-Gigue* porém, a suite nº 9, foge um pouco à regra iniciando com *Intrada* ao invés de *Preludio*, o que nos remete para um ambiente mais italiano com um motivo semelhante ao de uma fanfarra, mantendo *Corrente-Sarabanda* e fechando com *Aria-Tempo di Borée-Gavotta-Menuet*, estilo muito utilizado pelos compositores franceses, tal como referido anteriormente. Ao contrário de todos os andamentos que estão escritos em italiano, o último andamento desta suite está escrito em francês [*Menuet*]. Na verdade, não era incomum encontrar elementos de nacionalidades diferentes nas obras, isto é, a título de exemplo, elementos franceses podiam ser frequentemente encontrados em obras para tecla alemãs, sendo o *Neue Clavier-Übung* (1689/1692) de Johann Kuhnau exemplo disso (Erhardt, 2011).

A mesma combinação de estilos referida anteriormente acaba por estar presente nas obras de Bustijn e, à medida que se aprofunda o estudo da obra e que se comparam pequenos pormenores, pode-se verificar a mistura de italiano e francês. Enquanto que o frontispício está escrito em francês, o mesmo não se passa com os andamentos que estão escritos em italiano (*Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga*, etc). Torna-se confuso pois, quando analisamos o estilo e quando vamos interpretar as danças, estas seguem claramente modelos franceses. Ficam dúvidas no ar... Será que o compositor teria uma “falta de sensibilidade” e/ou algum “desajuste” entre estilo e linguagens musicais? Terá sido um erro ou alteração do editor, neste caso, Estienne Roger? Ou será, como sugere Erhardt, a tentativa consciente de representar a conciliação dos estilos francês e italiano, *goûts réunis* tal como se tornou ideal para muitos compositores do início do século XVIII? (Erhardt, 2011).

Durante o século XX, as suites de Bustijn provocaram o aparecimento de duas publicações, a *Exempla Musica Neerlandica* e a *Exempla Musica Zelandica*, começando a aparecer as primeiras gravações de CD pelas mãos de Bob van Asperen e Jacques Ogg (duas grandes figuras do cravo). Tal como dito anteriormente na introdução, para além das obras destes cravistas existem mais gravações desde as da obra completa, como a de Alessandro Simonetto e Steven Devine, ou outras com apenas alguns andamentos como a de Bram Beekman, Margreeth Chr. De Jong, Ton Koopman, Albert Clement, Gerard Dekker, Simon C. Jansen e claro, os anteriormente referidos (Clement, 2011, p. xiii).

**Análise:**

Como se pode observar em baixo na figura 7, 3 das suites estão em tonalidades menores e 6 (2x3) estão em maiores e, tal como refere Alan Curtis, as suites parecem estar “arranjadas” de uma forma axial-simétrica envolvendo ciclos musicais (por exemplo de 5ª ou 5ª invertida=4ª) tal como podemos encontrar em Johann Sebastian Bach (Clement, 2011).

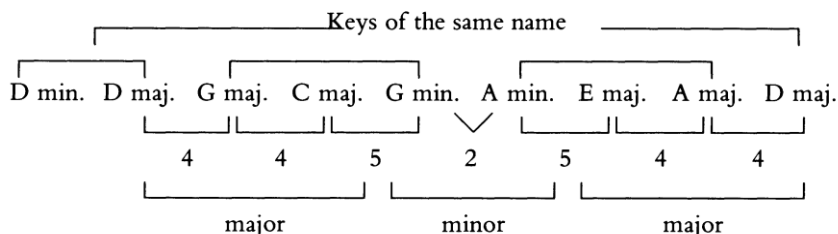


Figura 7. Esquema da ordem das tonalidades (Clement, 2011, p. xi).

Bustijn, Suite VI Preludio

Bach, Praeambulum 6

Andante

Figura 8. Comparação do Prelúdio da VI Suite de Bustijn com o *Praeambulum* 6 (Invenção nº 13 BWV 784) de J.S.Bach e semelhanças com o motivo do Andante da Suite em Sol menor HWV 432 de Händel (Clement, 1988 e Händel, 1720).

Perante este esquema, pode-se constatar que as três obras têm uma estrutura muito semelhante entre si. Será uma mera coincidência visto ser  $i V i^{14}$  ou mais complexo com a adição de um acorde de 642 nas obras dos compositores alemães?

Tabela 3. Esquema das tonalidades próximas de lá menor.

Tonalidades Próximas		
+1b	0	+1#
Fá Maior	Dó Maior	Sol Maior
Ré menor	Lá menor	Mi menor

No *Preludio* da VI suite de Bustijn, podemos encontrar muitos movimentos como este seguidos de sequências harmónicas, passagens onde o mesmo tema é apresentado na relativa Maior (Dó Maior) (compasso 12), uma passagem algo inesperada por Mi menor (compassos 18-20) e retorno a lá menor, tonalidade de origem. A *Allemanda* por sua vez segue o mesmo esquema de afirmação da tonalidade acabando as frases da primeira parte em cadências frígias (compasso 4 e 8). A segunda parte inicia na dominante, Mi Maior, acabando por voltar a lá menor e até fazer, no compasso 16, uma cadência à relativa Maior (Dó Maior) voltando, com a introdução do sol#, a trazer-nos ao ambiente de lá menor, tonalidade onde começa e acaba o andamento. A *Corrente* acaba por ter as mesmas ideias harmónicas que os andamentos anteriores, mas com o interessante jogo de ritmos provocado pelas hemíolas e pelas divisões irregulares de tempo, como por exemplo nos primeiros compassos e nos compassos 13 e 17. A *Sarabanda* não nos traz nada de novo seguindo harmonicamente os padrões dos andamentos anteriores. Por sua vez, a *Aria* está escrita em estilo *Rondó*, isto é, o tema aparece intercalado com os novos episódios, sendo isso claro com o ressurgimento deste no compasso 18 com anacruse.

A estrutura da ária é, sendo o tema A e os episódios diferentes B e C, AABACA. Em baixo há um esquema que simplifica a ideia aqui presente:

---

14 Tipo de esquema de abertura e afirmação da tonalidade tipicamente barroco.

Tabela 4. Estrutura da Aria.

Secção	Compassos
A (x2)	Anacruse de 1 – 9
B	Anacruse de 10 – Anacruse 18
A	Anacruse 18- Anacruse 27
C	Anacruse 27 – 35
A	Anacruse de 1 – 9

A *Giga* não traz nenhuma novidade harmónica seguido, tal como os andamentos anteriores, as mesmas linhas harmónicas. A única “novidade” a apontar é a “complexificação” do tema na *Variatio* proveniente da diminuição rítmica do mesmo, o que não é na verdade uma novidade visto ser esse o objectivo de uma variação, tal como o nome indica.

Em suma, esta suite é, harmonicamente falando, muito simples trazendo motivos/temas ou ideias em tonalidades próximas e não fugindo, maioritariamente, às tonalidades “originais” ou aqueles que estão a uma V de distância. (Lá menor, Dó Maior, Sol Maior e Mi menor).

### **Questões e aspectos interpretativos:**

Na edição de Roger, pode-se encontrar nas várias suites símbolos como \ ou \|. Qual é o seu significado? Terão o mesmo significado que os símbolos encontrados em Quirinus van Blankenburg? Segundo Clement, à semelhança dos virginalistas ingleses, também os primeiros compositores holandeses usavam este tipo de escrita. Antes de 1675, a ornamentação era escrita nas hastes das notas, mas, depois dessa data, começou a ser escrita em cima delas. Assim sendo, o musicólogo sugere e aponta a probabilidade do símbolo \| ser o equivalente ao actual trilo e o \ corresponder ao actual mordente havendo ainda a possibilidade de ligar o mordente (ocasionalmente) a um *port de voix*<sup>15</sup> à semelhança das obras francesas.

Como se pôde verificar, as suites estão longe de não terem características de música francesa. Assim sendo, levanta-se a questão: será possível interpretá-las com *inegalité*? Clement defende, tal como a autora, esta possibilidade sublinhando a importância de uma boa escolha de tempo não prejudicial ao carácter de cada andamento da obra, referindo diversos tratados teóricos como os de Saint Lambert e l’Affilard (Clement, 2011, p.xiii).

---

15 O termo francês, *port de voix* significa apogiatura, ornamentação usada no Barroco [francês].

## 2.2 Quirinus van Blankenburg (1654-1739)



Figura 9. Retrato de Quirinus van Blankenburg.

Quirinus van Blankenburg nasce em Gouda em 1654 e morre em 1739.

Tendo provavelmente recebido a sua primeira instrução musical com o seu pai, torna-se organista na *Remonstrantse Kerk* em Roterdão em 1670 até 1675 e mais tarde carrilhonista e organista em Gorinchem até 1679. Torna-se difícil rastrear o percurso de Quirinus pois utiliza vários nomes ao longo da sua vida, como Castelbianco, Albicastro e Gideon van Blankenburg quando estuda nesse mesmo ano estuda na Universidade de Leiden.

Em meados da década de 1680, estabelece-se em Haia onde fica para o resto da sua vida sendo organista da igreja de *Walloon* de 1687 a 1702 e, ainda que em 1699 fosse nomeado para a *Nieuwe Kerk*, só pôde ocupar o cargo após a conclusão do seu órgão em 1702.

Blankenburg era considerado um músico excepcional para além de ser um especialista na construção de carrilhões e órgãos. Por essas razões, foram requisitados os seus serviços em múltiplas ocasiões, tendo sido convidado a experimentar estes instrumentos (recém-construídos ou restaurados em várias cidades) como é exemplo em 1676, o carrilhão de Pieter Hemony na torre de *St Janskerk*, em Gouda, onde seu pai era organista, propondo alterações que primeiramente não foram bem aceites pelo construtor e conselheiros, mas que prevaleceram.

Para além do tratado *Elementa Musica* escreve *Clavicimbel - en orgelboek der Gereformeerde Psalmen en kerkzangen* em 1732 onde encontramos obras homofónicas para

órgão ou cravo e salmos e hinos da Igreja Protestante Holandesa devidamente adaptadas ao gosto do século XVIII com ornamentação (Rasch, 1980).

*De verdubbelde harmony*<sup>16</sup> é um pequeno volume<sup>17</sup> que contém uma série de pequenas peças, algumas delas escritas em seda transparente para que pudessem ser vistas e tocadas de ambos os lados.

Para além do tão famoso tratado *Elementa Musica*, na mesma data, é anunciada outra obra intitulada *Fugues, allemande, courante, sarabande, bourée, gavotte, menuets, gigue et autre pièces de clavecin*, mas nunca aparece, talvez pela morte do compositor nesse mesmo ano

Relativamente às suas capacidades pedagógicas, sabe-se que foi procurado como professor de música pela nobreza de Haia nomeadamente por Willem Bentinck, Ludwig Friedrich, Príncipe de Württemberg e, provavelmente, o Conde Unico Wilhelm van Wassenaer.

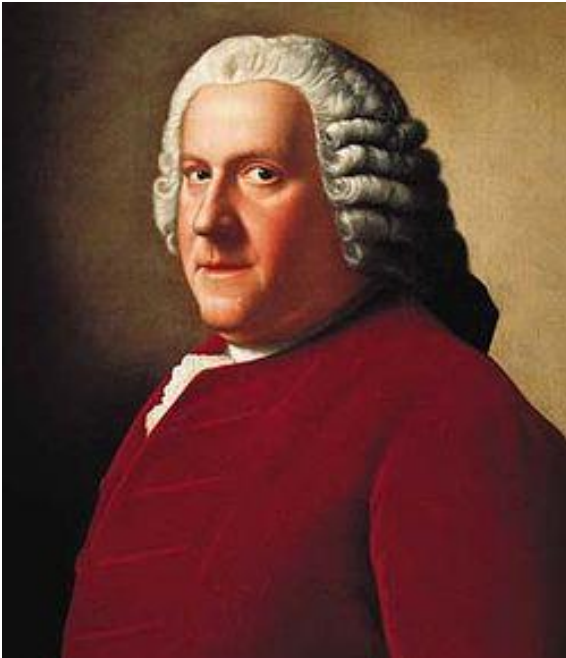


Figura 10. Willem Bentinck.



Figura 11. Conde Unico Wilhelm van Wassenaer.

---

16 *Duplicata Ratio Musices* ou *La Double Harmonie* ou *De verdubbelde harmony* ou *A Dupla Harmonia*.

17 Escrito em homenagem ao casamento do príncipe Willem Carel Hendrik Friso e da princesa Anna de Hanover.

## 2.2.1 Tratado *Elementa Musica* (1739)

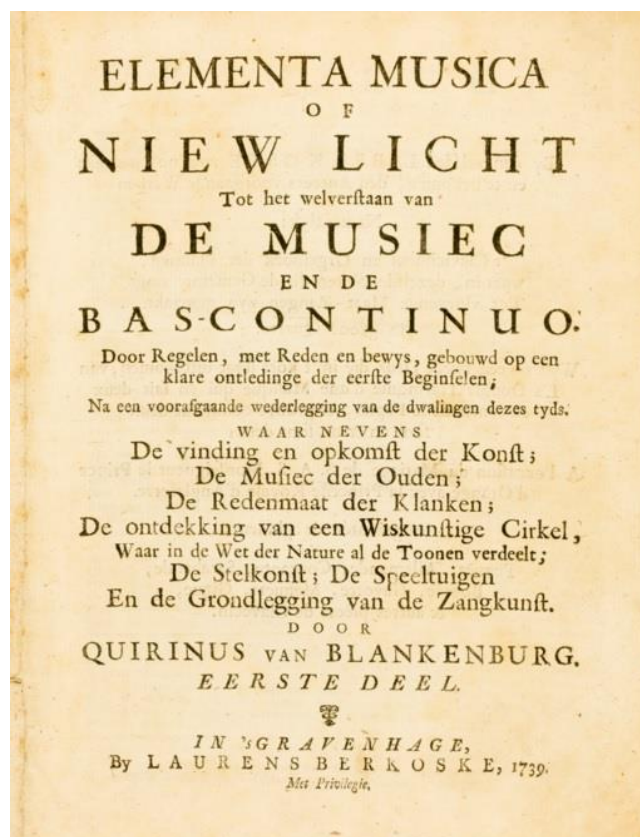


Figura 12. Frontispício do tratado *Elementa Musica* – Catálogo da Sothebys (Blankenburg, 1739a).

Publicado em 1739, o tratado *Elementa Musica* é uma grande fonte para o conhecimento musical dos séculos XVII e XVIII.

Segundo Rasch, é uma das suas obras mais conhecidas e importantes tendo o próprio compositor confirmado os seus 60 anos de trabalho (Rasch, 1985, p.3)<sup>18</sup>. Neste, para além de muitos à partes e comentários de cariz auto-biográfico, podemos encontrar abordados muitos aspectos teóricos desde os modos, escalas maiores e menores, solmização, transposição, entre outros aspectos, havendo um enfoque particular, tal como o título indica, no Baixo Contínuo entrando em detalhes teóricos sobre a música e, tal como referido anteriormente, Quirinus acaba por tomar uma atitude crítica contra os equívocos na aplicação da teoria por parte de outros [teóricos].

<sup>18</sup> Ainda que a página não tenha numeração específica, esta seria a sua numeração de paginação lógica.

### 2.2.2 *Fuga Obligata* (1725)

#### **A terminologia:**

De acordo com Verhagen, já no século XVI havia distinção entre dois tipos de técnicas de fuga. Uma onde as vozes consecutivas são a verdadeira imitação rítmica e de intervalos do tema original ou sujeito e a sua técnica oposta, mais liberal no uso deste material temático.

Assim sendo, os termos referentes à versão mais “estrita” são: *fuga legata* (Zarlino), *fuga obligata* (Pontio), *fuga con obbligo* (Cerreto) e, no tempo de Calvisius, (c.1592) *fuga strada*, *fuga obligada* ou *fuga con obligacion*. Em 1739, Johann Mattheson (1681 – 1764) usa o termo *gebundene Fuge*. Por sua vez, os termos da versão oposta, a versão mais “livre” são: *fuga libera*, *fuga soluta* e *fugue sciolta*.

Na sua obra *Abhandlung von der Fuge* (1753/1754), Friedrich Wilhelm Marpurg descreve as diferenças entre o que ele descreve como *strict Fuge* e *freye Fuge*, estando traduzido em baixo o excerto respectivo à *fuga obligata*:

Uma fuga estrita, *fuga obligata*, é o nome dado a uma obra em que toda a peça é trabalhada a partir apenas do tema principal onde, não completamente mas em parte, frase após frase, vem à luz [o tema] ou a exposição de pequenos fragmentos, com distintas harmonias, modificado por decomposição, aumento, diminuição, inversão, entre outros permitindo a existência de imitações com coerência harmónica e conexão entre si.<sup>19</sup> (Verhagen, 2013, p. 302).

---

19 Do original: “Eine strenge Fuge, fuga obligata, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts andern als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d.i.wo derselbe nach der ersten Durchführung, wo nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kommt, und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bey ersten Wiederholung desselben dem Gefährten entgegen gesetzten Harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u.d.g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpft werden.” (Verhagen, 2013, p. 302).



Figura 13. *Fuga Obligata* - Catálogo da Sothebys (Blankenburg, 1739b)

### As Fugas:

Relativamente à *Fuga Obligata*, tal como se pode ver em cima na figura 13, esta foi composta em 1725 proveniente de um tema de 12 notas que lhe foi entregue anonimamente [provavelmente] por Willem Bentinck, seu aluno<sup>20</sup>. Como terá tido Bentinck acesso ao tema da fuga? A mãe dele, Jane Martha Temple, era governanta das filhas do rei George II de Inglaterra e o responsável pela sua educação musical era, claramente, Händel. Há provas inclusive que o Willem foi aluno do mestre entre 1717 e 1719 residindo em Inglaterra com a sua mãe do Outono de 1724 até ao Verão de 1725 altura onde há provas<sup>21</sup> que volta a Haia e continua os seus estudos com van Blankenburg (Verhagen, 2013, p.301).

No tratado pode ler-se:

E assim, no final de Dezembro de 1725 foi-me dado um tema de 12 notas dizendo que eu não conseguiria fazer esta fuga: Fui trabalhar de imediato e entreguei-a, juntamente com uma pequena nota, a 3 de Janeiro de 1726. Dez anos

---

<sup>20</sup> De 1722 a 1726.

<sup>21</sup> Documentação do Governador Moses Bernée nos últimos meses de 1725.

mais tarde apareceu uma obra impressa em Londres denominada *Six Fugues* do senhor Händel, na qual a sexta fuga era esta, com o início incluído aqui:

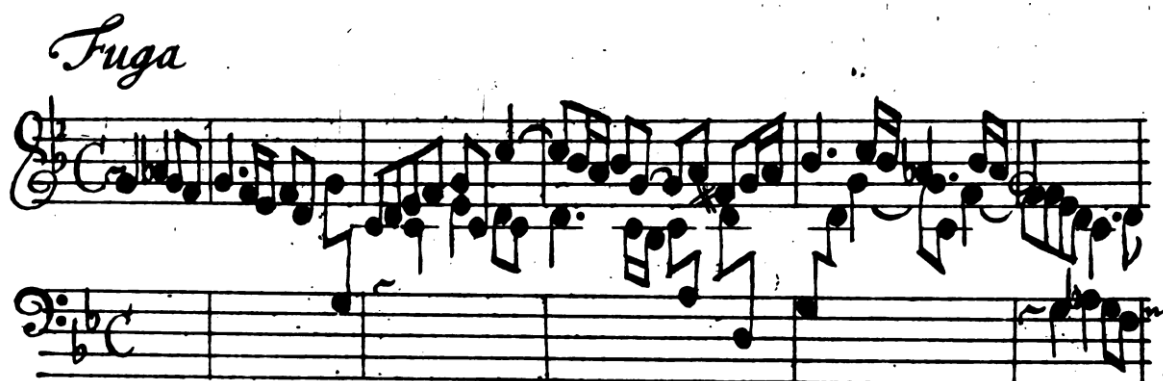


Figura 14. Fuga HWV 610 de Händel presente na coleção *Six Fugues or Voluntaries for the organ or harpsichord*.

Ao início estava inclinado a que nada se soubesse, mas, enquanto escrevia este livro, agora (Setembro de 1738) estava tão humilhado por alguém querer apostar que o meu trabalho era, em comparação com o senhor Händel, de uma criança para um homem; peço perdão, obrigado a defender a minha honra, por imprimir esta peça acima mencionada (que eu, desafiado como fui, chamo *Fuga Obligata*), para demonstrar perante todo o mundo e ao senhor Händel que não me causará injustiça...<sup>22</sup> (Blankenburg, 1739, pp. 148-149).

---

22 Do original “En zo in my eens in ‘t end van December 1725 een voorschrift van 12 noten opgegeven met byvoeginge dat ik die fuga niet zoude kunnen verhandelen: Ik viel hier op aan ‘t werk en leverde ze, met een klein briefje, den 3 January 1726. Tien jaren daar na heeft men hier van Londen een gedrukt werk genaamt Six Fugues de Mr. Handel in ‘t licht gezien waar van de zesde was deze, welkers begin wy hier nevens voegen: Ik was eerst genegen hier van niets te laten blyken maar werdende onder ‘t schryven van dit boek, nu (in Sept. 1738) door iemand zo verre verkleint dat hy wedden wou dat myn wek by dat van d’Heer Handel niet meer als een kind by een man was te vergelyken, zo moet men ‘t my vergeven dat ik, genoodzaakt zynde myn eer te verdedigen, mey bovengemelde stuk (‘t geen ik, als daar toe uitgedaagd zynde, Fuga obligata heb genoemd) hier nevens heb doen drukken, om my te gedragen aan ‘t oordeel van de heele wereld en ook zelfs aan dat van den Heer Handel die ik weet dat my niet zal verongelyken” (Blankenburg, 1739, pp. 148-149), (Rasch, 2001, pp. 8-9) e (Verhagen, 2013, p.298).

Pode-se verificar que o tema é igual à sexta fuga (HWV 610) de Georg Friedrich Händel provavelmente composta, assim como as restantes, em 1718<sup>23</sup> e publicadas em 1735 por John Walsh (Verhagen, 2013) (Rasch, 1985).

Segundo Verhagen, Blankenburg é mais rígido no cumprimento das regras que Händel. Porém, Terence Best compara Händel a Bach escrevendo [sobre as 6 fugas do compositor]:

A escrita fugada de Händel é mais superficial do que a de Bach - as vozes aparecem, cruzam-se e desaparecem ao acaso - mas, como muitas vezes em Händel, o teórico é confundido pelo poder da música quando é tocada: nos 4, 5 e 6 são particularmente impressionantes<sup>24</sup> (Verhagen, 2013, p. 303).

Ainda que o tema seja o mesmo, o desenvolvimento temático e ideias musicais são diferentes nas duas fugas merecendo a sua comparação. Face a estas informações, pode-se então inferir que não houve qualquer tipo de plágio, apenas um desafio musical vindo de uma terceira pessoa. Mas, se realmente assim é, porque acusa o compositor holandês o alemão de plágio quando há provas que o primeiro transcrevia óperas e obras do segundo? Fica o mistério...

---

23 Ainda que a ideia seja a mesma, há a discrepância entre as datas propostas pelos autores. Verhagen sugere 1718 enquanto Rasch fala em 1720 (tanto na sua obra de 1985 como no Grove Digital). A diferença de datas é natural visto a falta de informações e certezas derivadas da distância temporal e, não obstante, em nada prejudica as conclusões merecendo, contudo, ser posta em evidência.

24 Do original: "Handel's fugal writing is looser-textured than Bach's - voices appear, cross each other and vanish at random - but as so often in Handel the baffled theorist is confounded by the power of the music when it is played: nos 4,5 and 6 are particularly impressive" (Verhagen, 2013, p. 303).

### Questões e aspectos interpretativos:

Em seguida pode-se ver excertos da *Fuga Obligata* presente no tratado *Elementa Musica*:



Figura 15. *Fuga Obligata* presente no tratado digital *Elementa Musica* (Blankenburg, 1739).

Como é possível verificar, a fonte é bastante legível e clara, mas, infelizmente, apenas se têm excertos, o que torna a performance deste projecto impossível no que toca à utilização da versão mais antiga e fidedigna possível. Ainda que não sejam as melhores condições, estes pequenos excertos têm outros factores que merecem ser analisados, neste caso em particular, a simbologia referente à ornamentação.

Segundo Rasch, Blankenburg não deixa nenhuma explicação para estes símbolos, contudo supõe-se que \ e / são apogiaturas descendentes e ascendentes respectivamente, ✧, também notado na partitura de Rasch como ✦, um mordente, ✧ um (pequeno) trilo e ∨ um trilo com terminação. Pode-se encontrar ainda sinais de over-legato ✦✦✦ (Compassos 13, 41 e 47)<sup>25</sup> (Ver figura 17) que podem ser encontrados nas obras do compositor, mas não noutras suas contemporâneas. (Rasch, 1985) Porém, numa outra sua publicação<sup>26</sup> em 2001, encontramos a seguinte tabela de ornamentações (Rasch, 2001, p. 11 e p.21):



Figura 16. Tabela de Ornamentações presente em Rasch, 2001.



Figura 17 Comparação entre sinais de *Over-legato* presentes na *Fuga Obligata* de Quirinus van Blankenburg. À esquerda Blankenburg, 1739 e à direita Blankenburg, 1739b.

25 Por alguma razão o musicólogo transcreve os números de compasso errados estando rectificadados neste projecto.

26 Não é claro de onde a retira, mas supõe-se que da obra *Clavicimbel - en orgelboek der Gereformeerde Psalmen en kerkzangen* de Quirinus van Blankenburg tal como referenciado em (Verhagen, 2013) podendo-se ler: “In één werk, het recent ontdekte manuscript *Clavicimbal en orgelboek der gereformeerde psalmen en kerkzangen*, heeft Van Blankenburg ervoor gekozen zijn versieringen, behalve de letter 't' voor triller, geheel uit te schrijven” – Num outro trabalho, nos manuscritos recém-descobertos de *Clavicimbal en orgelboek der gereformeerde psalmen en kerkzangen*, van Blankenburg escreve e explica os seus ornamentos, exceto a letra "t" para trilo (Verhagen, 2013, p. 320).

## 2.3 Sybrandus van Noordt (1659 – 1705)



Figura 18. Sybrandus van Noordt - Retrato do pintor Peter Schenck (1702), Rijksmuseum, Amesterdão (Verhagen, 2015).

Pouco se sabe sobre Sybrandus van Noordt. Nasce em Amesterdão a 10 de Agosto de 1659 e falece na mesma cidade a 25 de Fevereiro de 1705. Filho e sobrinho respectivamente de Jacobus van Noordt (1615-1680), sucessor de Dirck Sweelinck (1591-1652)<sup>27</sup> na *Oude Kerk* até à sua morte e Anthoni van Noordt (1619-1675), organista na *Nieuwe Kerk* e autor de *Tabulatuurboeck van psalmen en fantasyen* onde se pode encontrar um contraponto excepcional, sucede a seu pai como organista na *Oude Kerk* em Amesterdão (1679-1692) e mais tarde foi organista na *Grote Kerk* em Haarlem (1692-1694) (Filiatrault, 2000).

Para além do seu domínio ao órgão, Sybrandus van Noordt era também cravista, compositor e carrilhoneiro, seguindo a grande tradição da família de músicos onde, para além dos anteriormente referidos, se destaca o avô, Sybrandus [Fopsz] van Noordt (1585-1654), sabendo-se que foi carrilhoneiro durante 37 anos na igreja da capital tendo quase de certeza

<sup>27</sup> Filho de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621).

conhecido J.P.Sweelinck, visto que foi contratado quatro anos antes da morte do compositor para tocar na torre de *Oude Kerk* (Tollefsen, 1979).

Segundo Zadok<sup>28</sup> e Verhagen, sobrevivem três das suas composições presentes num livro de sonatas intitulado *Sonate per il cembalo appropriate al Flauto & Violino*, publicado por Hendrick Anders em Amesterdão<sup>29</sup> (c. 1700) que é reimpresso, anos mais tarde por Estienne Roger, com o título: *Mélange italien ou Sonates à une Flûte & Basse continue, à un Violon & Basse Continue, à 2 Violons sans Basse & à un Clavessin seul* (c. 1704) (Verhagen, 2015), esta última objecto desta pesquisa, sendo também considerada por Filiatrault e Zadok como provavelmente a primeira [sonata] escrita para cravo (Filiatrault, 2000) e (Zadok, s.d). Zadok acrescenta ainda que, nas composições datadas entre 1701 e 1705, o compositor apresenta “fortes influências italianas misturadas com um carácter nórdico inconfundível” (Zadok, s.d).

---

28 No original: “denotano tutte una spiccata influenza italiana, se non vivaldiana, mista ad un inconfondibile carattere nordico” (Zadok, s.d).

29 Não há concordância entre autores em relação à data de publicação. Filiatrault fala-nos em 1690 mas outros autores como Rein Verhagen e Rudolph Rasch falam-nos em c. 1700 e 1700-1702, respectivamente.

### 2.3.1 Sonata à Cimbalo Solo

Escrita com baixo cifrado, a sonata apresenta a sucessão ininterrupta dos seguintes andamentos: *Adagio-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Vivace-Adagíssimo*, manifestando influências e traços estilísticos desenvolvidos em finais do século XVII por compositores italianos como Corelli, Vivaldi e Scarlatti.

Em termos de estrutura, inicia com um prelúdio lento seguido de um curto fugato acompanhado novamente por uma sucessão alternada de secções lentas-rápidas, havendo o constante contraste entre uma linguagem mais vocal/*cantabile* (mesmo quando há ornamentação) nos andamentos lentos e o virtuosismo dos andamentos rápidos, terminando, finalmente, com a secção lenta que recorda a de abertura, ideia presente em (Zadok, s.d).

Segundo François Sabatier esta está:

Concebida numa linguagem muito além daquela no início do século, assemelhando-se ao que Buxtehude escrevia ao mesmo período: uma obra clara e barroca, que envolve duas partes num estilo de fuga italiano (o primeiro num estilo canzona em notas repetidas) ao qual responde um exórdio, um interlúdio e uma peroração, de maneira declamatória<sup>30</sup> (Filiatraut, 2000, pp. 5-6; 10-11).

Verhagen vem ainda reforçar a importância das sonatas dizendo que “As suas sonatas provam-nos o seu talento como compositor e, ainda que em pequenas em número, são espécimes importantes no Barroco do Norte Holandês”<sup>31</sup> (Verhagen, 2013, p.10).

Porém, surgem dúvidas à cerca da sua instrumentação. Rudolph Rasch alerta-nos para questões de escrita [de clave] dizendo:

A mão direita (notada numa clave de violino incomum para a música de tecla da época) é demasiado aguda (...) Sem o título, pensar-se-ia que a sonata

---

<sup>30</sup> Do original: “(...) conçue selon un langage bien éloigné de celui du début du siècle, s’apparente à ce qu’écrit un Buxtehude à la même époque: une page baroque et compartimentée qui comprend deux parties fuguées à l’italienne (la première sur un sujet de canzone en notes répétées) auxquelles répondent exorde, intermède central et péroration en manière de déclamation”. (Filiatraut, 2000, pp. 5-6; Tradução inglês pp. 10-11).

<sup>31</sup> Do original: “Zijn sonates bewijzen zijn talent als componist en zijn, hoe gering in aantal ook, belangrijke specimina van Noord-Nederlandse barok” (Verhagen, 2013, p. 10)

estaria escrita para um instrumento melódico acompanhado de baixo ao invés de uma sonata para teclado <sup>32</sup> (Verhagen, 2015, p. 141).

Assim sendo, será a sonata realmente escrita para cravo ou uma adaptação de uma obra para instrumento soprano (ex: flauta ou violino) e baixo contínuo?

---

32 “De rechterhand (genoteerd met een in die tijd voor klaviermuziek ongebruikelijke vioolsleutel) ligt veel te hoog, tever van de linkerhand verwijderd, is voorzien van on-clavecinistische articulatie en figuratie, en is van begin tot eind eenstemming (...) De eenstemminge linkerhand is van becijfering voorzien. Zonder het opschrift zou men allereerst aan een sonate voor melodie-instrument en becijferde bas denken, en pas in de allerlaatse plaats aan een klaviersonate” (em Verhagen 2015 p. 141 - Rudolph Rasch TVNM, Deel 40, No. 2 (1990) pp. 84-85).

### **Questões e aspectos interpretativos:**

Nesta sonata, como referido anteriormente, surgem dúvidas relativamente à sua instrumentação e, conseqüentemente, interpretação.

Pelas razões em cima enumeradas relativamente à sua escrita, deve a sonata ser tocada com apenas o baixo, com acordes, com a realização do contínuo? Não se pôde encontrar nenhuma resposta “certa” nem nenhuma “verdade absoluta”, mas, se utilizarmos as gravações como fonte de informação relativamente à performance e à maneira de interpretar de diferentes cravistas, pode-se afirmar que tanto Bob van Asperen como Fernando De Luca fazem “recriações” e “adaptações” daquilo que está escrito na partitura (Zadok, s.d).

Assim sendo, não só por estas razões, mas também por opção própria, esta sonata será interpretada num estilo livre e semi-improvisatório onde haverá espaço para ambas as opções, ou seja, para tocar apenas o baixo e para realizar as cifras, não só de uma forma harmónica como melódica.

### 3. Construção do recital

Tomou-se em atenção tanto a duração do programa como as tonalidades nele existentes. Assim, o recital será dividido em duas partes com três blocos harmónicos<sup>33</sup>. A primeira será constituída pela *fuga em dó menor HWV 610* de Händel e a *Fuga Obligata* de Blankenburg. Segue-se a *fuga em lá menor HWV 609*, a Invenção nº13 BWV 784 de J.S.Bach à qual procede a *Suite em lá menor* de Bustijn e, para finalizar, a *Sonata a Cimbalo Solo* de Sybrandus van Noordt. Seguir-se-á uma pequena pausa e retomar-se-á o recital com a *Suite em sol menor HWV 432* de Händel e, não directamente relacionado com o tema deste trabalho, o *Concerto para Cravo e Orquestra em Sol menor BWV 1058* de J.S.Bach.

#### 3.1 Critérios de selecção

Relativamente aos critérios de selecção das obras para este projecto, optou-se por se seleccionar uma obra de cada compositor holandês bem como incluir obras que estivessem ligadas a estas devido às suas semelhanças ou aspectos pertinentes, como são exemplo as obras dos compositores seus contemporâneos Händel e Bach. A fuga HWV 609 foi escolhida não só por pertencer à mesma colecção de fugas de Händel como também pela sua semelhança como o coro *They loathed to drink of the river* (Exodus 7: 18; Psalm cv: 29) da oratória *Israel in Egypt* de Händel, obra que marcou a autora desde o início do seu primeiro ciclo de estudos com o prof. J.C.Oliveira. A única obra que não está perfeitamente enquadrada neste recital fugindo à lógica e regras é o *Concerto para Cravo e Orquestra em Sol menor BWV 1058* de J.S.Bach. Sendo este um final de ciclo de estudos e sendo também uma das obras que mais agrada à autora, decidiu-se que deveria haver um momento onde não fosse apenas cravo solo, um que pudesse haver o privilégio de estar em palco com alguns dos seus colegas e amigos que tanto marcaram a sua passagem pelo curso, partilhando musicalmente este momento tão importante da sua vida e percurso musical. Assim sendo, foi lançado o desafio e obtendo-se um *feedback* positivo desde início havendo claro a infelicidade de não se poder ter toda a gente quanto se queria em palco.

---

33 Dó menor, Lá menor e Sol menor.

### **3.2 Notas ao programa**

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)** – *Fuga VI em dó menor HWV 610*

**Quirinus van Blankenburg (1654-1739)** – *Fuga Obligata*

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)** – *Fuga V em lá menor HWV 609*

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)** – *Invenção nº13 BWV 784*

**Pieter Bustijn (1649 – 1729)** – *Suite VI em lá menor*

- i. *Preludio*
- ii. *Allemanda*
- iii. *Corrente*
- iv. *Sarabanda*
- v. *Aria*
- vi. *Giga - Variatio*

**Sybrandus van Noordt (1659 – 1705)** – *Sonata à Cimbalo Solo*  
*Adagio-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Vivace-Adagissimo*

### **PAUSA**

**Georg Friedrich Händel (1685-1759)** – *Suite em sol menor HWV 432*

- i. *Overture (Largo - Presto - Largo)*
- ii. *Andante*
- iii. *Allegro*
- iv. *Sarabande*
- v. *Gigue*
- vi. *Passacaille (Passacaglia)*

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)** – Concerto em sol menor para cravo e orquestra  
BWV 1058

i. *Sem indicação de tempo* [*Allegro*]

ii. *Andante*

iii. *Allegro assai*

Este recital celebra um fim de ciclo de estudos e tem como objectivo apresentar alguns compositores do Barroco Holandês, mais especificamente Quirinus van Blankenburg, Pieter Bustijn e Sybrandus van Noordt e comparar algumas das suas obras com compositores seus contemporâneos tais como J.S.Bach e G.F.Händel.

G.F. Händel nasce na Alemanha no mesmo ano de J. S. Bach, 1685 e morre em 1759 em Inglaterra. Terá iniciado os estudos musicais e carreira com Friedrich Zachow<sup>34</sup> (1663-1712) tornando-se organista na Catedral Calvinista da sua cidade natal de onde parte, anos mais tarde, para Hamburgo como violinista e cravista num teatro de ópera local apresentando as suas primeiras óperas. Viaja pelas cidades mais importantes de Itália tais como Florença, Roma, Nápoles e Veneza estabelecendo-se finalmente em Londres, em 1714, compondo inúmeras obras nomeadamente óperas e oratórias.

Compostas provavelmente em 1718 e publicadas em 1735 por John Walsh, as *VI fugues and voluntaries for organ* (HWV 605-610) de Händel são de grande importância para a música de tecla do Barroco. Tal como será possível ouvir durante este recital, a fuga HWV 610 tem um tema semelhante à *Fuga Obligata* de Quirinus van Blankenburg. Para além desta semelhança, mais à frente poderemos ouvir a fuga HWV 609, reutilizada na oratória de 1739, *Israel in Egypt* (HWV 54) mais especificamente no coro *They loathed to drink of the river* (Exodus 7: 18; Psalm cv: 29).

Quirinus van Blankenburg nasce em Gouda em 1654 e morre em 1739. Tendo provavelmente recebido a sua primeira instrução musical com o seu pai, torna-se organista na *Remonstrantse Kerk* em Roterdão em 1670 até 1675 e mais tarde carrilhonista e organista em Gorinchem até 1679. Em meados da década de 1680, estabelece-se em Haia onde fica para o resto da sua vida sendo organista da igreja de *Walloon* de 1687 a 1702 e, ainda que em 1699

---

34 À época o mais conceituado organista activo em Halle, Alemanha.

fosse nomeado para a *Nieuwe Kerk*, só pôde ocupar o cargo após a conclusão do seu órgão em 1702.

Composta em 1725, a *Fuga Obligata* é proveniente de um tema de 12 notas que foi entregue anonimamente a Quirinus [provavelmente] pelo seu aluno Willem Bentinck após estar e estudar em Inglaterra com o compositor G.F.Händel e, para defesa da sua honra, Quirinus aceita o desafio advindo daí a sua denominação de “Obligata” (Verhagen, 2013).

Nascido em Eisenach, Alemanha a 31 de Março de 1685, Johann Sebastian Bach foi um dos mais importantes compositores do Barroco. Inicia a sua carreira como organista servindo diversos duques e príncipes tais como o de Weimar e o príncipe Leopoldo em Köthen ocupando, em 1717, o cargo de mestre de capela nessa corte, cargo que abandona em 1723 para se mudar definitivamente para Leipzig assumindo as funções de director musical do Coro da Escola de S. Tomás e do Collegium Musicum da universidade.

As Invenções e Sinfonias BWV 772–801, são uma colecção de 30 pequenas obras para tecla de J.S.Bach. Enquanto as invenções foram compostas durante o seu período de Köthen, as sinfonias apenas foram concluídas muito provavelmente já em Leipzig [Sem informação de autor]. Divididas em 15 invenções com contraponto a duas partes e 15 sinfonias com contraponto a três, foram escritas originalmente como exercícios para os seus alunos organizadas por ordem ascendente de tonalidade cobrindo 8 tonalidades maiores e 7 menores. Neste recital iremos ouvir a Invenção nº 13 BWV 784 em lá menor, que partilha semelhanças com a suite de Pieter Bustijn.

Pieter Bustijn foi baptizado a 25 de Julho de 1649 (provavelmente em Midelburgo) e sepultado na mesma cidade a 22 de Novembro de 1729. Compositor, organista e carrilhonista holandês, consegue o posto de organista na *Nieuwe Kerk*, em Midelburgo a 30 de Agosto de 1681 servindo como conselheiro de órgão e [provavelmente] director do *collegium musicum* de 1681 a 1729. Em 1940, os arquivos da cidade foram destruídos num incêndio, sobrevivendo apenas as suas *IX suites para cravo*.

A colecção de *IX suites para cravo* de Pieter Bustijn publicada em 1712 em Amesterdão por Estienne Roger e dedicada a Pieter de Huybert é, sem dúvida, importantíssima na história da música holandesa. Segundo o musicólogo Albert Clement, muita música foi escrita durante os séculos XVII e XVIII, mas pouca chegou ate aos nossos dias colocando as suites entre os mestres franceses (iniciais) e os mestres alemães (tardios) e antecipando a proficiência e mestria da escrita para tecla encontrada na música de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Georg Friedrich Händel (1685-1759) (Clement, 2011).

Pouco se sabe sobre Sybrandus van Noordt. Nasce em Amesterdão a 10 de Agosto de 1659 e falece na mesma cidade a 25 de Fevereiro de 1705. Para além do seu domínio ao órgão, Sybrandus van Noordt era também cravista, compositor e carrilhoneiro, seguindo a grande tradição da família de músicos, sucedendo a seu pai como organista na Oude Kerk em Amesterdão (1679-1692) e mais tarde, como organista na *Grote Kerk* em Haarlem (1692-1694).

Sendo considerada por alguns musicólogos como a primeira sonata escrita para cravo, a *Sonata à Cimballo Solo* datada de cerca de 1700/1701-1704/1705 apresenta “fortes influências italianas misturadas com um carácter nórdico inconfundível” (Zadok, s.d). Escrita com baixo cifrado, a sonata apresenta a sucessão ininterrupta dos seguintes andamentos: *Adagio-Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Vivace-Adagíssimo*, manifestando influências e traços estilísticos desenvolvidos em finais do século XVII por compositores italianos como Corelli, Vivaldi e Scarlatti. Tendo-se dúvidas à cerca da sua instrumentação e interpretação, este recital serve como uma recriação/interpretação num estilo livre e semi-improvisatório onde haverá espaço para ambas as opções, ou seja, para tocar apenas o baixo e para realizar o contínuo não só de uma forma harmónica como melódica.

A música para tecla de Händel constitui apenas uma ínfima parte das suas composições. Segundo o biógrafo de Händel, Charles Burney, as suas suites combinam “a profundidade e aprendizagem da arte alemã e italiana com graça e leveza”<sup>35</sup> (Schweitzer, 2012). Assim, como abertura da 2ª parte deste recital, a Suite No. 7 em Sol menor começa com uma Overture em estilo francês [Lento-Rápido-Lento] à qual se segue um Andante que apresenta semelhanças com o início da suite de Bustijn e da Invenção de Bach (transposto) e ao qual se segue um Allegro (em forma de *Minuet*), uma *Sarabande* e uma *Gigue* e, para finalizar a parte *solo* deste recital, uma *Passacaille*.

Ainda que não esteja directamente relacionado com o projecto final de mestrado, decidiu-se finalizar o recital com o *Concerto em Sol menor para cravo e orquestra BWV 1058*, para que este [recital] não fosse apenas de “cravo solo”, mas também de “solo [de] cravo” onde se pudesse partilhar o palco com [alguns] colegas e amigos que tanto marcaram a minha passagem pelo curso.

---

35 Do original: “the profundity and learned art of the Germans with Italian grace and lightness” em <http://www.nytimes.com/2012/09/30/arts/music/handel-keyboard-suites-by-lisa-smirnova.html?mcubz=1> (Schweitzer, 2012).

Provavelmente uma das primeiras tentativas de Bach de escrever um concerto para cravo, este é uma transcrição do seu concerto para violino em lá menor BWV 1041<sup>36</sup>, transposto um tom abaixo para caber na tessitura do cravo. Escrito provavelmente durante os anos de 1730 para um dos concertos do Collegium Musicum, foi anunciado num jornal (Julho de 1733) preservado no, segundo John Mangum, a *The New Bach Reader*, mencionando que uma das atracções era uma série de novos concertos no Collegium Musicum: “Irá começar com um concerto, que será continuado semanalmente, com um novo [concerto para] cravo, que nunca antes foi ouvido; os amigos da música e virtuosos deverão aparecer”<sup>37</sup>. Bach copiou os seus sete concertos para instrumentos de tecla em dois volumes em 1739, portanto, o *concerto em Sol menor* terá sido escrito antes dessa data (Mangum, 2004).

---

36 Até há pouco tempo pensava-se que o concerto tinha sido escrito enquanto Bach era director musical em Köthen (1717-23) mas estudos revelam a possibilidade de remontares aos seus anos de Leipzig.

37 Do original: "It will begin with a fine concert, to be continued weekly, therein a new harpsichord, the like of which has never been heard in these parts before; and the friends of music as well as virtuosos are requested to attend." Em: <https://www.laphil.com/philpedia/music/keyboard-concerto-g-minor-bwv-1058-johann-sebastian-bach>

## Conclusão

Começando por comentar o título deste trabalho, não foram encontradas características suficientes que comprovem a existência de uma linguagem “Barroca Holandesa” específica. Pelas obras presentes neste projecto, esta linguagem acaba por ser uma mistura dos diferentes estilos francês, italiano, alemão e inglês provenientes não só dos intercâmbios internacionais da época como também da sua situação geográfica.

Não foi possível determinar se o uso da terminologia italiana nos andamentos das suites de Pieter Bustijn foi do próprio ou do editor e, como a obra não é manuscrita, não é possível realizar uma comparação caligráfica.

Relativamente ao compositor Quirinus van Blankenburg e à dúvida de um possível plágio de uma das fugas de Händel, sabe-se agora que este não ocorreu sendo que a sua fuga é uma nova composição musical realizada [por uma questão de honra] a partir de um tema de 12 notas dado anonimamente pelo seu aluno Willem Bentinck que estudou com o compositor alemão.

Quanto à ornamentação presente na *Fuga Obligata* de van Blankenburg, esta parece-se muito com a notação inglesa, encontrando-se uma tabela do compositor que demonstra a sua execução. Porém, fica a dúvida se a ornamentação presente em Blankenburg era também aplicável a outros compositores seus contemporâneos, colocando-se também a questão de, para além da ornamentação escrita, qual a possibilidade de ornamentar *ad libitum*?<sup>38</sup>

Permanecem as dúvidas no que toca à interpretação da sonata de van Noordt. Ainda que se tenham tomado escolhas interpretativas para o recital, desconhece-se a forma como eram interpretadas na altura, não se encontrando informações que suportassem qualquer uma das teorias (tipo de realização ou não do baixo cifrado) no que toca à sua interpretação. Estão as [interpretações] actuais perto do que seria a prática da altura? Estarão elas (como se gosta muito de utilizar modernamente) “historicamente informadas”?

Ao contrário do esperado, não foi possível viajar para reunir mais bibliografia e mais partituras nem foi possível um trabalho com os cravistas e musicólogos especialistas neste tema (alguns deles referenciados neste projecto), porém foi um desafio interessante aprender uma

---

38 Teriam os compositores uma posição mais “livre” ou uma mais “firme” em relação a este aspecto à semelhança do francês Couperin?

nova língua e havendo ainda mais curiosidade em relação ao aprofundamento destes e outros temas que acabaram por surgir com esta pesquisa.

Em suma, esperava-se ter mais respostas e “verdades” no final deste projecto mas não foi possível acabando por ser talvez essa a “beleza da música antiga”, a sua “liberdade” no que toca às possibilidades interpretativas. Para além disso, os pontos positivos são o conhecimento e divulgação de alguns compositores desconhecidos do Barroco Holandês tanto a nível biográfico como a nível musical permitindo a sua divulgação ao público.

## Bibliografia

### Livros

Bérenger, J., Contamine P., Durande, Y., Rapp, F. (1996). *História Geral da Europa II, Do Começo do Século XIV ao Fim do Século XVIII*. Sintra: Europa América.

Blankenburg, Q. van. (1739). *Elementa musica of nieuw licht tot het welverstaan van de musiec en de bas-continuo* (...). Disponível em: <https://books.google.be/books?id=VENPAAAACAAJ>

Blankenburg, Q. van (1739). *Elementa musica of Nieuw licht tot het welverstaan van de musiec en de bas-continuo* (...). Utrecht: Berkoske, Laurens. Disponível em: <http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-23428&lan=en#page//72/06/75/72067572413518476426759985145030971263.jpg/mode/1up>

Clement, A. (2011). *Pierre Bustyn IX Suites Pour le Clavessin*. Middelburg: Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen.

Couderc, C. (1974). *Revue historique*. Disponível em: [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k183525/f247.image.r=quirinus blankenburg](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k183525/f247.image.r=quirinus%20blankenburg)

David, H. T., Mendel, A., & Wolff, C. (1999). *The New Bach Reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. New York: W.W. Norton.

Dekker, W.H.J (1979). Prefácio. Em *Quirinus van Blankenburg “Verdubbelde Harmony” – Duplicata Ratio Musices ou La Double Harmonie*. Utrecht: Joachimsthal Publishers

Dekker, W.H.J (1979). Prefácio. Em *Quirinus van Blankenburg “Verdubbelde Harmony” – Duplicata Ratio Musices ou La Double Harmonie*. Tradução inglês – R.H.Tollefsen. Utrecht: Joachimsthal Publishers

Hubbard, F. (1965). *Three Centuries of Harpsichord Making*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Israel, J. (1995). *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*. New York: Oxford University Press.

Liberal, Ana Maria (2010) *Notas ao programa para o recital de cravo por Ton Koopman, À volta do Barroco*. Porto: Fundação Casa da Música

Pogue, S. F. (1980). Estienne Roger. Em Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. Pp. 99-101. Londres: Macmillan Publishers Limited

Rasch, R. (1980). Quirinus van Blankenburg. Em Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 2. pp. 782–783 Londres: Macmillan Publishers Limited

Rasch, R. (1985). *George Frideric Handel/Quirinus van Blankenburg – Two Fugues on the Same Theme from Six fugues (1735) and Elementa musica (1739)*. Utrecht: The Diapason Press.

Rasch, R. (2001). *Quirinus van Blankenburg Verzamelde Klavierstukken*. Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

Tollefsen, R. H. (1980). Jan Pieterszoon Sweelinck. Em Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 18 pp. 406–413. Londres: Macmillan Publishers Limited.

Tollefsen, R. H. (1980). Sybrandus van Noordt. Em Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 13. p. 274. Londres: Macmillan Publishers Limited.

Verhagen, R. (2013). *Quirinus en de andere Van Blankenburgs*. Gorssel: Erve Muziek.

Verhagen, R. (2015). *Sybrandus van Noordt organist van Amsterdam en Haarlem 1659-1705*. Gorssel: Erve Muziek.

## Partituras

Bustijn, P. (1712). *IX Suites pour le clavessin*. Disponível em: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP300612-PMLP255131-Bustijn\\_-\\_IX\\_Suites\\_pour\\_le\\_Clavessin.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP300612-PMLP255131-Bustijn_-_IX_Suites_pour_le_Clavessin.pdf)

Händel, G.F. (1720). *Suite em Sol menor, HWV 432* Disponível em: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP295390-PMLP29691-Handel\\_Georg\\_Friedrich-HHA\\_Serie\\_IV\\_Band\\_1\\_07\\_HWV\\_432\\_scan.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP295390-PMLP29691-Handel_Georg_Friedrich-HHA_Serie_IV_Band_1_07_HWV_432_scan.pdf)

Händel, G.F. (1735). *Six Fugues pour le Clavecin ou l'Orgue HWV 605-610*. Disponível em: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP365081-PMLP298270-Handel\\_-\\_Six\\_Fugues\\_pour\\_le\\_Clavecin\\_ou\\_l'Orgue.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP365081-PMLP298270-Handel_-_Six_Fugues_pour_le_Clavecin_ou_l'Orgue.pdf)

Noordt, S. van (1704). *Mélange Italien, ou Sonates à 1 Flute & 1 Basse Continue, à 1 Violon & Basse Continue, à 2 Violons Sans Basses & à un Clavefsin Seul Composez par Mr. Sibrando van Noordt, Opera Prima*. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010019p>

## CD

Asperen, B. van (1991). [CD]. Sonata A Cimbalo Solo *The Harpsichord in The Netherlands - 1580-1712*. (Faixa 13, 6 min., 5 seg.). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=16VyQi-HXaI>

Erhardt, T. (2011). [CD Booklet]. Pieter *Bustijn IX Suites pour le Clavessin*. Middelburg, NL. Zefir Records.

Filiatrault, F. (2000). [CD Booklet] *Bravade*. Québec: ATMA.

Ogg, J. (1993). [CD]. Fuga obligata. *Unico van Wassenaer (1692-1766) & Contemporaries* (Faixa 13, 3 min., 47 seg.). Utrecht: Globe.

Ogg, J. (1993). [CD]. Suite No. 6 in A Minor: I. Preludio. *Unico van Wassenaer (1692-1766) & Contemporaries* (Faixa 18, 1 min., 37 seg.). Utrecht: Globe.

Ogg, J. (1993). [CD]. Suite No. 6 in A Minor: II. Allemanda. *Unico van Wassenaer (1692-1766) & Contemporaries* (Faixa 19, 2 min., 47 seg.). Utrecht: Globe.

Ogg, J. (1993). [CD]. Suite No. 6 in A Minor: III. Corrente. *Unico van Wassenaer (1692-1766) & Contemporaries* (Faixa 20, 1 min., 31 seg.). Utrecht: Globe.

Ogg, J. (1993). [CD]. Suite No. 6 in A Minor: IV. Sarabanda. *Unico van Wassenaer (1692-1766) & Contemporaries* (Faixa 21, 1 min., 45 seg.). Utrecht: Globe.

Ogg, J. (1993). [CD]. Suite No. 6 in A Minor: V. Aria. *Unico van Wassenaer (1692-1766) & Contemporaries* (Faixa 22, 1 min., 24 seg.). Utrecht: Globe.

Ogg, J. (1993). [CD]. Suite No. 6 in A Minor: VI. Giga. *Unico van Wassenaer (1692-1766) & Contemporaries* (Faixa 23, 1 min., 00 seg.). Utrecht: Globe.

Wuyts, C. (1989). [CD] *Baroque Music of the Low Countries*. Bruxelas: Autographe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gxdUPBG2J60>

## Artigos de revista

Clement, A. (1988). Pieter Bustijn, "Musicyn en Organist". *Tijdschrift Van De Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 38, 81–98. doi: 10.2307/938632.

Fuller, D. (1966). Psalm Preludes. For Organ or Harpsichord; Drie suites voor clavecimbel; Affairs II. For Recorder and Harpsichord. *Notes*, 22 (4), 1319–1320. doi: 10.2307/895252.

J. A. W. (1965). Drie Suites voor Clavecimbel; Pieces for Harpsichord; Eight Suites; Miscellaneous Keyboard Pieces. *Music & Letters*, 46 (4), 373–374. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/732696>

Komter-Kuipers, A. (1936). Quirinus van Blankenburg. *Tijdschrift Der Vereeniging Voor Noord-nederlands Muziekgeschiedenis*, 15 (1), 52–52. doi: 10.2307/948016.

Land, J. P. N. (1883). Quirinus van Blankenburg en zijne Fuga Obligata. *Tijdschrift Der Vereeniging Voor Noord-nederlands Muziekgeschiedenis*, 1 (2), 90–94. doi: 10.2307/947626.

Rasch, R. (1990). Sybrandus van Noordt - organist van Amsterdam en Haarlem - 1659-1705. *Tijdschrift Van De Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 40 (2), 83–86. doi: 10.2307/938828.

Seay, A. (1981). Duplicata ratio musices ou La double harmonie. *Notes*, 37 (4), 946–947. doi: 10.2307/940055.

Seiffert, M. (1896). Anthoni van Noordt. *Tijdschrift Der Vereeniging Voor Noord-nederlands Muziekgeschiedenis*, 5 (2), 85–99. doi: 10.2307/947890.

Tollefsen, R. H. (1979). Sonate per il cimbalò, appropriate al flauto & violino (Amsterdam, ca. 1690); Sonate in f [voor] altblokfluit en basso continuo. *Tijdschrift Van De Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 29 (1), 68–73. doi: 10.2307/938677.

## Endereços Web

Mangum, J. (2004) *Keyboard Concerto in G minor, BWV 1058*. Consultado em SETEMBRO 29, 2017 em: <https://www.laphil.com/philpedia/music/keyboard-concerto-g-minor-bwv-1058-johann-sebastian-bach>

Rasch, R. (2017, Fevereiro 06). *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1695-1743, Part Four: The Catalogue: Babell-Bustijn*. Consultado em JULHO 25, 2017 em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogue-Babell-Bustijn.pdf>

Rasch, R. (2017, Fevereiro 06). *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743, The Catalogue Néron-Quentin*. Consultado em JULHO 25, 2017 em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogue-Neron-Quentin.pdf>

Rasch, R. (2017, Fevereiro 06). *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743, Facsimiles Babell-Bustijn*. Consultado em JULHO 25, 2017 em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Plates-Babell-Bustijn.pdf>

Rasch, R. (2017, Maio 29). *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743, Catalogue Roger 1712*. Consultado em JULHO 25, 2017 em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogues-Roger-1712.pdf>

Rasch, R. (2017, Maio 29). *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1695-1748, Part Three Documents: 1712*. Consultado em JULHO 25, 2017 em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Documents-1712.pdf>

Schweitzer, V. (2012, Setembro 28). *Moving Handel's Harpischord to the Modern Piano*. Consultado em SETEMBRO 29, 2017 em: <http://www.nytimes.com/2012/09/30/arts/music/handel-keyboard-suites-by-lisa-smirnova.html?mcubz=1>

Zadok (s.d). *Sybandus van Noordt*. em La Sala del Cembalo del caro Sassore. Disponível em: [http://www.saladelcembalo.org/composers/sybrandus\\_van-noordt.htm](http://www.saladelcembalo.org/composers/sybrandus_van-noordt.htm)

### Vídeo em linha

Stolz, E. (2008, Novembro 19). *Quirinus van Blankenburg: Fuga Obligata* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g6DEN5nMBTQ>

### Figuras

1. Fresheneesz (2006, Dezembro 08). *The Low Countries Map (1556-1648)*. Consultado em SETEMBRO 10, 2017 em: <http://www.wikiwand.com/nl/Nederlanden>

2. Giel, I. (2005, Abril 11). *Benelux Schematic Map*. Consultado em SETEMBRO 10, 2017 em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benelux\\_schematic\\_map.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benelux_schematic_map.png)

3. Flavio (2011, Agosto 9). *Países Baixos*. Consultado em SETEMBRO 10, 2017 em: <http://www.guiadoviajante.info/noticias/paises-baixos>

4. Rasch, R. (2013). *Gedrukte uitnodiging tot het bijwonen van de begrafenis van Jeanne Roger*. Amsterdams Archief, Boedelpapieren Drinkman. Consultado em SETEMBRO 17, 2017 em: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_jaa008200501\\_01/\\_jaa008200501\\_01\\_0005.php](http://www.dbnl.org/tekst/_jaa008200501_01/_jaa008200501_01_0005.php)

5. Joshi, T. (2017). *Pieter Bustijn*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: <https://alchetron.com/Pieter-Bustijn-1075967-W>

6. Bustijn, P. (1712). *Frontispício das IX Suites para Cravo de Pieter Bustijn*. Consultado em FEVEREIRO 21, 2016 em: <https://alchetron.com/Pieter-Bustijn-1075967-W>

7. Clement, A. (2011). *Pierre Bustyn IX Suites Pour le Clavessin*. Middelburg: Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen. p. xi

8. Clement A. (1988) e Händel, G.F. (1720). *Comparação do Prelúdio da VI Suite de Bustijn com o Praeambulum 6 (Invenção nº 13 BWV 784) de J.S.Bach e semelhanças com o*

*motivo do Andante da Suite em Sol menor HWV 432 de Händel*. [Junção e edição das imagens por Sousa, C. realizadas em SETEMBRO 25, 2017]

9. Fasol, P. (2013, Novembro 20). *Quirinus van Blankenburg*. Consultado em SETEMBRO 10, 2017 em: <http://www.fasol.nl/wanneer-gaat-gouda-zijn-vergeten-componist-eren/> [Mesma Figura também existente em Verhagen, 2013]

10. Liotard, J-E. (séc. XVIII). *Willem Bentinck, 1st Graf Bentinck*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: <http://thepeerage.com/p965.htm> [Link Geral] - [http://thepeerage.com/009649\\_001.jpg](http://thepeerage.com/009649_001.jpg) [Link Específico] [Última edição do artigo em 6 de Maio de 2011]

11. Desmarées, G. (séc. XVIII). *Unico Wilhelm van Wassenaer*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Unico\\_Wilhelm\\_van\\_Wassenaer-Obdam\\_door\\_George\\_de\\_Marees\\_1697-1776.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Unico_Wilhelm_van_Wassenaer-Obdam_door_George_de_Marees_1697-1776.jpg)

12. Blankenburg, Q. van. (1739a). *Frontispício do tratado Elementa Musica*. Consultado em JANEIRO 11, 2016 em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/gustav-leonhardt-collection-114307/lot.607.html>

13. Blankenburg, Q. van. (1739b). *Fuga Obligata*. Consultado em JANEIRO 11, 2016 em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/musical-manuscripts-continental-books-113406/lot.157.html> e <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/music-continental-books-manuscripts/lot.394.html>

14. Rasch, R. (2001). *Quirinus van Blankenburg Verzamelde Klavierstukken*. Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. pp.8-9 e pp. 21; Blankenburg, Q. van (1739). *Elementa musica of Nieuw licht tot het welverstaan van de musiec en de bas-continuo* (...) pp. 148-149.

15. Blankenburg, Q. van (1739). *Fuga Obligata presente no tratado digital Elementa Musica*. [Sem numeração de página – entre página 150-153]

16. Rasch, R. (2001). Tabela de Ornamentação em *Quirinus van Blankenburg Verzamelde Klavierstukken*. Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. p.11 e p. 24. [Presente na obra *Clavicimbal en orgelboek der gereformeerds psalmen en kerkzangen* de Quirinus van Blankenburg]

17. Verhagen, R. (2015). *Sybrandus van Noordt - Retrato do pintor Peter Schenck (1702)*, Rijksmuseum, Amesterdão em *Sybrandus van Noordt organist van Amsterdam en Haarlem 1659-1705* p.8

18. Vermeer, J. (1670-2) *Zittende virginaalspeelster*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Zittende\\_virginaalspeelster#/media/File:Johannes\\_Vermeer\\_-\\_Zittende\\_Klavecimbelpeelster\\_\(1673-1675\).jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Zittende_virginaalspeelster#/media/File:Johannes_Vermeer_-_Zittende_Klavecimbelpeelster_(1673-1675).jpg)

19. Vermeer, J. (1670-2). *Zittende vrouw aan het virginal*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Young\\_Woman\\_Seated\\_at\\_the\\_Virginals#/media/File:Vermeer\\_-\\_A\\_young\\_Woman\\_seated\\_at\\_the\\_Virginals.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Young_Woman_Seated_at_the_Virginals#/media/File:Vermeer_-_A_young_Woman_seated_at_the_Virginals.jpg)

20. Vermeer, J. (1670-2). *Zittende vrouw aan het virginal*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Staande\\_virginaalspeelster#/media/File:Jan\\_Vermeer\\_van\\_Delft\\_-\\_Lady\\_Standing\\_at\\_a\\_Virginal\\_-\\_National\\_Gallery,\\_London.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Staande_virginaalspeelster#/media/File:Jan_Vermeer_van_Delft_-_Lady_Standing_at_a_Virginal_-_National_Gallery,_London.jpg)

21. Vermeer, J. (1662-5). *De muziekles*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: [https://nl.wikipedia.org/wiki/De\\_muziekles#/media/File:Jan\\_Vermeer\\_van\\_Delft\\_014.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/De_muziekles#/media/File:Jan_Vermeer_van_Delft_014.jpg)

22. Vermeer, J. (1663-6). *Het concert*. Consultado em SETEMBRO 25, 2017 em: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Het\\_concert#/media/File:Vermeer\\_The\\_Concert.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Het_concert#/media/File:Vermeer_The_Concert.jpg)

23. Roger, E. (1710-1712) *Comparação gráfica entre as IX Suites para cravo de Bustijn (1712) e a Colectânea de VI Suites para cravo (1710) editadas por Estienne Roger*. [Junção e edição das imagens por Sousa, C. realizadas em SETEMBRO 25, 2017].

24. Rasch, R. (2017, Fevereiro 06). *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743, Facsimiles Babell-Bustijn*. Consultado em JULHO 25, 2017 em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Plates-Babell-Bustijn.pdf>. [Edição das imagens por Sousa, C. realizadas em JULHO 25, 2017].

25. Rasch, R. (2017, Fevereiro 06). *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743, The Catalogue Néron-Quentin*. Consultado em JULHO 25, 2017 em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogue-Neron-Quentin.pdf>. [Edição das imagens por Sousa, C. realizadas em JULHO 25, 2016].

## Apêndice A - Imagens



*Figura 19. Zittende virginaalspeelster – Senhora sentada ao Virginal – Johannes Vermeer*



*Figura 20. Zittende vrouw aan het virginaal – Jovem sentada num Virginal – Johannes Vermeer*



*Figura 21. Staande virginaalspeelster – Senhora de pé num Virginal – Johannes Vermeer*



*Figura 22. De muziekles – A lição de Música – Johannes Vermeer*



*Figura 23. Het concert – O concerto – Johannes Vermeer*

## Apêndice B – Comparação de edições

The image displays two pages of musical manuscripts side-by-side for comparison. The top-left page is the title page of 'IX SUITES POUR LE CLAVESIN' by Pieter Bustijn, published in 1712. The text on this page includes the composer's name, the title, the dedicatee (Monsieur Pierre de Huybert), and the publisher (Estienne Roger). The top-right page shows the beginning of the musical score for Suite I from this collection. The bottom-left page is the title page of 'VI SUITES' by Estienne Roger, published in 1710. The text includes the title, the subtitle 'FUGUES', and the publisher's name. The bottom-right page shows the beginning of the musical score for Suite I from this collection. The two scores are presented in a way that allows for direct comparison of the notation and layout.

Figura 24. Comparação gráfica entre as IX Suites para cravo de Bustijn (1712) e a Colectânea de VI Suites para cravo (1710) editadas por Estienne Roger.

## Apêndice C- Recolhas de Rudolph Rasch

### — Bustijn — *Suittes Opus 1* — [24] — [1712] —

PIETER BUSTIJN, *IX Suittes pour le clavessin ... Premier ouvrage*. ER, [no. 24], [1712].

| IX SUITTES POUR LE CLAVESSIN | Composeés | de Preludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes | Giges, Gavottes & autres Airs. | DEDIÉES À | MONSIEUR PIERRE DE HUYBERT | Conseiller au Conseil de Flandres à | Mildebourg en Zélande | PAR | SON TREZ HUMBLE & TREZ OBEISSANT SERVITEUR | PIERRE BUSTYN ORGANISTE. | PREMIER OUVRAGE. | A AMSTERDAM | Aux depens d'Estienne Roger Marchand Libraire | Chez qui l'on trouve un assortiment general de toute sorte de | Musique, dont on peut avoir chez lui le catalogue. | N<sup>o</sup>. 24 |

Engraved, upright folio format. Score (ii, 41 pp.). Plates: 2 x (20 x 25) cm.

<b>Issue</b>	ER, [1710-1712]. {not extant?} ER, no. 24, [1713-1722]. {RISM B 5117} Brussels, Kon. Bibl., Fétis 2956 B Mus. Paris, Bibl. Nat., D-1616
<b>Catalogues</b>	First: <i>Catalogue 1712</i> , p. 43. <i>Catalogue 1716</i> , p. 62 (no. 24). <i>Catalogue 1735</i> , p. 67 (no. 24). <i>Catalogue 1744</i> , p. 47 (no. 24).
<b>Price</b>	f4:0.
<b>Inventory</b>	[p. 309] '22 - Burtin, Pieces de Clavecin.'
<b>Contents</b>	
i	Title
1-4	Suite I (d-0): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga.
4-7	Suite II (D): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga.
8-11	Suite III (G): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga.
12-16	Suite IV (C): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Variatio.
17-21	Suite V (g-1): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Tempo di Gavotta.
22-26	Suite VI (a): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Aria, Giga.
26-30	Suite VII (E): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga.
30-36	Suite VIII (A): Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Variatio prima, Variatio secunda.
37-41	Suite IX (D): Intrada, Corrente, Sarabanda, Aria, Tempo di BorJe, Gavotta, Menuet.
<b>Facsimile</b>	Pierre Bustijn, <i>IX Suittes pour le clavessin</i> . With an introduction by Albert Clement. Middelburg: Koninklijk Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen, 1992. (Exempla Musica Zelandica 1)

Figura 25. Recolha de Rudolph Rasch relativamente às Suites de Bustijn

— Van Noordt — *Sonate* — [no. 202] — (Anders, [1700-1702]) —

SYBRANDUS VAN NOORDT, *Sonate per il cimbalo appropriate al flauto & violino ... Opera prima*. Amsterdam, Hendrik Anders, for sale Sebastian Petzold, [1700-1702].

SYBRANDUS VAN NOORDT, *Mélange Italien ou sonates à 1 flûte & 1 basse continue, à 2 violons sans basse & à un clavessin seul ... Opera prima*. ER, [no. 202], [1704].

Anders issue

<p><i>Sonate</i>   <i>Per il Cimbalo</i>   <i>appropriate al Flauto &amp; Violino</i>   <i>Composta dal Sig.</i>   <i>Sybrando van Noordt</i>.  <i>Opera Prima</i>   <i>Amsterdam</i>   <i>Stampata con Privilegio &amp; spece di Henrico Anders &amp; se vendono in casa di Sebastian Petzold sopra</i>   <i>il Rokin al insegna della tre Corone.</i>   [in engraving: J. Lux inv. et sculp.]</p>
---

Roger issue

<p>MÉLANGE ITALIEN   OU SONATES   à 1 Flute &amp; 1 Basse Continue, à 1 Violon &amp;   Basse Continue, à 2 Violons sans Basse   &amp; à un Clavessin seul   Composez par M.   SYBRANDUS VAN NOORDT   Opera Prima   A AMSTERDAM   chez Estienne Roger Marchand Libraire</p>
--

Engraved, upright folio format. Score (21 pp.). Title page single plate 18 x 29 cm, music double plates 2 x (20,5 x 32) cm.

**Issue** Amsterdam, Hendrik Anders, [1700-1702]. {RISM M 790}  
 London, Brit. Lib., K. 1. i. 18. (BL 1981 XXXXII, p. 323).  
 ER, [1704]. {RISM M 789}  
 Paris, Bibl. Nat., Vm<sup>7</sup> 3821.

**Catalogues** First: La Barre 1704B.  
*Catalogue 1716*, p. 317 (no. 221).  
*Catalogue 1735*, p. 27 (no. 221).  
*Catalogue 1744*, p. 13 (no. 221).

**Price** f 1:13.

**Inventory** [p. 333] \*23 - Melange Italien de van Noort Solo - f 0:06.\*

**Contents**

iv Dedication by Van Noordt to Balthasar Sweerts (in both issues)  
 1-3 Sonata 1 à Fluto e Basso Continuo (F): Vivace, Adagio, Allegro.  
 3-8 Sonata 2 à Violino Solo e Basso Continuo (C): Adagissimo-Presto-Adagissimo, Allegro, 12/8.  
 9-14 Sonata 3 à 2 Violini (C): Adagissimo-Presto-Adagissimo, Allegro, 12/8.  
 15-21 Sonata 4 à Cimbalo Solo (a): Adagio-Allegro-Adagio-Vivace-3/8-Adagissimo.

**Facsimile** [Postface] Rein Verhagen. Amsterdam: Saul B. Groen, [1978]. (Anders issue.)

**Modern edition** *Sonate Klavier*. [Edited by Hans Brandts Buys]. Hilversum: Harmonia, n.d. (c. 1950?).  
*Sonate in F alfblokkfluit en basso-continuo*. Edited by Rein Verhagen, Basso continuo by Johan Silvis. Amsterdam: Saul B. Groen, 1978.

**Literature** Verhagen 1989, pp. 147-156.

Figura 26. Recolha de Rudolph Rasch relativamente a Sybrandus van Noordt.

## Apêndice D – Partituras

### Suite VI em lá menor – Pieter Bustijn (Amesterdão, 1712)

22

SUITE VI

*Pre-Ludio*

The image displays a musical score for Suite VI in A minor by Pieter Bustijn. It begins with a page number '22' and the title 'SUITE VI' in large, bold letters. Below the title, the word 'Pre-Ludio' is written in a smaller, italicized font. The score is written for a single melodic line, likely for a lute or harpsichord, and is presented in six systems. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a series of sixteenth-note patterns, often grouped in pairs or fours, and includes various ornaments and trills. The notation is dense and intricate, typical of the Baroque lute repertoire. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score for cravo, consisting of six systems of two staves each. The notation is written in a historical style, likely for a lute or cravo. The first system includes the tempo marking "Allegretto". The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense and characteristic of the Dutch Baroque period.

24

*Corrente*

*Sarabanda*

The image displays a musical score for cravo, consisting of six systems of music. The first system is marked with the number '24' and the title 'Corrente'. The second system is marked with the title 'Sarabanda'. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a Baroque style, featuring complex rhythmic patterns and ornamentation. The 'Corrente' piece is in 3/4 time, while the 'Sarabanda' piece is in 3/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'r'. There are also repeat signs and trill ornaments throughout the piece.

2/5

*Aria*

*Fine*

*Da Capo*

The image displays a page of musical notation for harpsichord, consisting of six systems of music. Each system is written for two staves (treble and bass clef) in a 6/4 time signature. The first system is marked *Gigue* and the second *Trioletto*. The sixth system is titled **SUITE VII** and *Pr. Guitic*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and repeat signs. The page number 59 is located at the bottom right.

### Sonata à Cimbalo Solo – Sybrandus van Noordt (Amesterdão, 1705)

*Sonata à Cimbalo solo* Pag 15.

*Sonata 4.* *Allegro*

*Iriste* *Allegro*

*volti*

Page 16

The image shows a page of handwritten musical notation for lute, consisting of six systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first system is marked with a common time signature and includes fingerings such as 56, 7, 7b6, 7, and 76\*. The second system is divided into two parts: the first part is marked 'Adagio' and includes fingerings 6, 5, 7, 6, 4; the second part is marked 'Allegro' and includes fingerings 6, 8, 7, 7, 4. The remaining systems continue with complex melodic and harmonic lines, featuring numerous accidentals and fingerings throughout the piece.

The image shows a page of handwritten musical notation for lute, consisting of six systems. Each system has a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions. The first system is marked *Piano* and includes the instruction *Fig. 17.* The second system is marked *Adagio*. The third system is marked *Allegro*. The fourth system is marked *Allegro*. The fifth system is marked *Allegro*. The sixth system is marked *Allegro* and ends with the instruction *Volti*. The manuscript is written in black ink on aged paper.

Page 18.

The image shows a page of handwritten musical notation for lute, labeled 'Page 18.' at the top left. The page contains six systems of music, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a historical style, likely 17th or 18th century. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The first system is in 3/8 time, as indicated by the '3' over the '8' in the time signature. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes. There are several asterisks (\*) and other symbols scattered throughout the score, possibly indicating specific performance techniques or ornaments. The paper is aged and shows some wear, with a dark border around the edges.

The image shows a page of handwritten musical notation for lute, consisting of six systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring treble and bass clefs, various note values, and complex rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-7. The page is numbered "Pag. 19" at the top right and ends with the word "Volti" at the bottom right.

*Pag. 20.*

The image shows a page of handwritten musical notation for lute, consisting of six systems of two staves each. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The first system is marked "Pag. 20." and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several asterisks (\*) scattered throughout the score, possibly indicating specific performance instructions or corrections. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a bass clef in the lower staff, with fingerings (6, 4, 9, 8, 7) indicated above the notes. The fourth system continues with similar notation. The fifth system continues with similar notation. The sixth system is marked "Adagissimo" and features a bass clef in the lower staff, with fingerings (4, 4) indicated above the notes. The notation is dense and detailed, typical of a lute tablature or a complex piece of Baroque music.

Handwritten musical score for lute, consisting of two systems of staves. The first system shows a complex melodic line in the treble clef and a bass line with figured bass notation (4, 4, \*4) in the bass clef. The second system shows a simpler melodic line and bass line with figured bass notation (7, 6, 4). A circular library stamp is visible on the right side of the second system.

# Fuga HWV 610 – Georg Friedrich Händel (Paris, 1738)

FUGUA VI. 21

The image displays a page of a musical score for a fugue. At the top, the title 'FUGUA VI.' is written in a large, serif font, with the number '21' in the upper right corner. Below the title, the score is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The subsequent systems show the development of the fugue, with various musical notations including notes, rests, and ornaments. The score is written in a clear, legible font, and the overall layout is clean and professional.

22

The image displays a page of musical notation for harpsichord, numbered 22. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, characteristic of the Dutch Baroque style. The first system starts with a treble clef and a bass clef, followed by three systems with similar clef pairings. The notation includes various rhythmic values, rests, and phrasing slurs.

23

*Adagio*

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO**

**P.PORTO**

**M**

**MESTRADO  
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**  
MÚSICA ANTIGA – CRAVO

Música para cravo de Pieter Bustijn, Quirinus van  
Blankenburg e Sybrandus van Noordt: contributos para a  
difusão do Barroco Holandês  
Catarina Isabel Maia Sousa

