

MÚSICA

***ASPECTOS INTERPRETATIVOS
DOS TRATADOS DE VIOLINO DO
SÉCULO XVIII***

NICHOLA DITTRICH VIGGIANO

TESE DE DOUTORADO

DEZEMBRO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

NICHOLA DITTRICH VIGGIANO

ASPECTOS INTERPRETATIVOS DOS TRATADOS DE VIOLINO DO SÉCULO
XVIII

RIO DE JANEIRO
2022



NICHOLA DITTRICH VIGGIANO

**ASPECTOS INTERPRETATIVOS DOS TRATADOS DE VIOLINO DO
SÉCULO XVIII**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de Concentração: Teoria e prática da interpretação.

Orientadora: Dra. Laura Tausz Rónai
Co-orientadora: Dra. Maya Suemi Lemos

RIO DE JANEIRO
2022

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

V674a Viggiano, Nichola Dittrich
Aspectos interpretativos dos tratados de violino
do século XVIII / Nichola Dittrich Viggiano. --
Rio de Janeiro, 2022.
100p

Orientadora: Laura Tausz Rónai.
Coorientadora: Maya Suemi Lemos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2022.

1. violino. 2. violino barroco. 3. tratados de
violino. 4. interpretação violinística. 5. aspectos
interpretativos em música. I. Rónai, Laura Tausz,
orient. II. Lemos, Maya Suemi, coorient. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

Aspectos interpretativos dos tratados de violino do século XVIII

por

Nichola Dittrich Viggiano

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de Concentração: Teoria e prática da interpretação.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Laura Tausz Rónai (Unirio) – orientadora

Prof.ª Dr.ª Maya Suemi Lemos (Unirio) – co-orientadora

Prof. Dr. Clayton Daunis Vetromilla (Unirio)

Prof.ª Dr.ª Patrícia Michelini Aguiar (UFRJ)

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiammenghi (UDESC)

Prof. Dr. Arnon Sávio Reis de Oliveira (UFMG)

Conceito: **APROVADO**

19 de DEZEMBRO de 2022

VIGGIANO, Nichola Dittrich. **Aspectos interpretativos dos tratados de violino do século XVIII**. 2022. 100 f. Tese de Doutorado em Música – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

A presente tese investiga aspectos interpretativos presentes nos principais tratados de violino europeus publicados no século XVIII. Apresenta, inicialmente, uma contextualização histórica do violino no período barroco até a época da publicação dos tratados, na década de 1751 – 1761. Em seguida, levanta uma discussão a respeito do entendimento do que sejam aspectos interpretativos, especialmente aplicados ao estudo da música dos séculos XVII e XVIII. Finalmente, apresenta tópicos específicos de aspectos interpretativos e uma discussão a respeito deles, extraídos dos tratados. Duração e intensidade do som, *messa di voce*, variedade na articulação do arco e enunciação sonora são pesquisados nos textos comparando, quando possível, a visão que têm os diferentes estilos nacionais dos tratadistas. O texto da tese apresenta os exemplos encontrados, além de fornecer tabelas quando apropriado. Esses aspectos interpretativos mostram-se presentes de maneira ampla, atestando sua importância no entendimento do estilo, e revelam-se importantes na construção de uma interpretação historicamente inspirada do repertório musical dos séculos XVII e XVIII.

Palavras-chave: Violino. Violino barroco. Aspectos interpretativos em música. Métodos de violino. Tratados de violino. Interpretação violinística.

VIGGIANO, Nichola Dittrich. **Interpretative aspects of the violin treatises of the XVIIIth century**. 2022. 100 f. Doctoral Thesis – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

This dissertation investigates interpretative aspects present in the main European violin treatises published in the 18th century. Departing from setting the violin in the context of the Baroque period until the time of publication of the treatises, in the decade of 1751 – 1761, it raises then a discussion about the understanding of what interpretative aspects are, especially applied to the study of music from the 17th and 18th century. Finally, it presents specific topics of interpretative aspects, along with a detailed discussion, extracted from the treatises. Duration and intensity of the sound, *messa di voce*, variety in the articulation of the bow and tone enunciation are researched in the texts comparing, when possible, the different national styles portrayed by the treatises. The dissertation shows examples, in addition to providing tables where appropriate. These interpretative aspects are widely present in the violin treatises of the 18th century, attesting their importance in the understanding of the style, and prove to be important in the construction of a historically inspired interpretation of the musical repertoire of the 17th and 18th centuries.

Keywords: Violin. Baroque violin. Interpretive aspects in music. Violin Methods. Violin Treatises. Violinistic interpretation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ASPECTOS INTERPRETATIVOS DOS TRATADOS DE VIOLINO DO SÉCULO XVIII	12
1.1 O violino no século XVIII.....	12
1.2 Tratados de violino.....	13
1.3 Os tratados.....	14
1.3.1 O tratado de Francesco Geminiani (<i>The art of playing on the violin</i>).....	14
1.3.2 O tratado de Leopold Mozart (<i>Versuch Einer Grundlichen Violinschule</i>).....	17
1.3.3 O tratado de L'Abbé le fils (<i>Principes du violon</i>).....	21
1.3.4 Outros tratados e outros instrumentos.....	23
2 ASPECTOS INTERPRETATIVOS EM MÚSICA ANTIGA	25
2.1 Por uma definição de interpretação.....	25
2.2 Interpretação, autenticidade e liberdade.....	29
2.3 A música histórica e a autenticidade.....	31
2.4 Reflexos da notação musical na e sobre a interpretação.....	33
2.5 Sobre aspectos interpretativos macro e microestruturais.....	34
2.6 Considerações.....	36
3 O VIOLINO: SUAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS E ESTRUTURAIS E A RELAÇÃO COM OS REFERENCIAIS ESTILÍSTICOS DO BARROCO	38
4 SOBRE A DURAÇÃO E INTENSIDADE DOS SONS	44
5 MESSA DI VOCE	60
6 VARIEDADE NA ARTICULAÇÃO – COMBINAÇÃO DE ARCADAS	65
6.1 Geminiani, exemplos XVI e XVII.....	72
7 VARIEDADE NA ARTICULAÇÃO – GEMINIANI, A ENUNCIÇÃO SONORA E O EXEMPLO XX	87
7.1 Andamento lento (<i>adagio e andante</i>).....	89
7.2 Andamento rápido (<i>allegro e presto</i>).....	91
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

O violino retrata, de maneira muito expressiva, o estado da arte da música instrumental culta europeia no século XVIII. Nesse século, consolida-se tanto sua forma perfeitamente acabada, alcançada no século anterior, quanto um repertório ao mesmo tempo rico e inventivo. O instrumento chegou a um patamar de excelência na sua construção que permitiu que se desenvolvessem amplamente não só seu repertório específico, mas toda a música instrumental dessa época. Falando do violino no período barroco, Harnoncourt (1988, p. 139) refere-se a ele como “a joia de seu *instrumentarium*”.

O violino esteve ligado, no século XVII, ao surgimento da sonata, assim como, no século XVIII, ao do concerto. Deixou de ser o instrumento das danças dos camponeses para consagrar-se em termos de forma e alcançar uma evolução técnica sem precedentes, elevando enormemente seu prestígio (Boyden 1990, p. 211). Na orquestra, passou a exercer um papel preponderante e praticamente insubstituível, pois a família de instrumentos de corda tornou-se o núcleo do agrupamento orquestral padrão. Segundo Fiaminghi, “... o violino, que emergiu na cena musical concomitantemente às mudanças ocorridas no final do século XVI na Itália, foi um dos instrumentos que melhor se adaptaram às necessidades da nova linguagem barroca” (1994, p. 1).

E nesse século instigante, em que os estilos nacionais se fundiram no estilo galante, em que 150 anos de polifonia deram lugar a uma linguagem que aproximou afetos contrastantes, e em que a burguesia, sedenta de liberdade, igualdade e fraternidade, quis compartilhar os gostos e conhecimentos da nobreza, pairou soberano o violino. Isso levou a uma profunda mudança de paradigmas, revolucionando a maneira de compor, escutar, vender e tocar música, assim como a de construir os instrumentos musicais.

Nesta tese, procura-se investigar alguns aspectos interpretativos presentes nos tratados de violino do século XVIII publicados na Europa. Os aspectos interpretativos investigados são aspectos relacionados à maneira de realizar os sons, os gestos sonoros e frasais e aspectos ligados à maneira de fazer soar a nota musical no violino, com suas características intrínsecas.

A tese divide-se em três partes: primeiramente, uma introdução ao momento histórico do violino no contexto estilístico da metade do século XVIII, com uma explanação sobre os principais tratados de violino publicados na Europa ao longo deste século e sobre outros textos contemporâneos congêneres.

Em segundo lugar, levanta-se uma discussão a respeito do que são aspectos interpretativos, à luz de diferentes visões de como uma obra musical se relaciona com seu criador, seu intérprete e seu ouvinte, dando ênfase à abordagem desse tópico nos estudos musicais sobre o período dos séculos XVII e XVIII.

A terceira parte constitui-se da discussão de aspectos interpretativos encontrados nos referidos tratados, com as referências a eles.

O incentivo para buscar as referências a aspectos interpretativos nos tratados surgiu da necessidade de tomar decisões interpretativas em textos musicais do final do século XVII e século XVIII, de maneira específica quanto à realização no violino. Para aspectos interpretativos gerais do período barroco já há referências consagradas, mas que lidam com generalizações para intérpretes de todos os instrumentos. Por outro lado, a maioria dos textos específicos sobre o violino desse período lida com aspectos variados, além dos intrinsecamente interpretativos, como os aspectos históricos, construtivos, didáticos, de notação, de afinação entre outros mais.

Textos da natureza dos citados acima, por serem amplos em seu recorte horizontal, demandam do intérprete um trabalho maior ao buscar as referências específicas à construção da sua interpretação. Já os tratados em si, por serem obras primariamente pedagógicas, tendem a ser também generalistas em seu conteúdo, cobrindo aspectos de diversas naturezas, não só violinísticos, mas também musicais em geral.

A busca por referências a como realizar o som e o gesto musical na interpretação ao violino passou, ao longo desta pesquisa, por examinar os tratados de violino do século XVIII e conseguir apreender deles informações a esse respeito que não são necessariamente expostas de modo explícito (como já menciona Fiaminghi, em sua monografia sobre o tratado de Francesco Geminiani, “As

preciosas informações técnicas fornecidas por Geminiani muitas vezes não estão explicadas claramente, mas sugeridas nas entrelinhas de seu texto...”).¹ Muitas informações dessa natureza aparecem somente em meio ao texto explicativo de uma obra essencialmente didática formativa, e não se revelam à primeira leitura.

Por outro lado, a falta de referências comuns aos dias de hoje, como gravações ou discussões amplas sobre aspectos comuns ao gosto estilístico do momento, enseja músicos e pesquisadores a debruçarem-se sobre os textos de época, sejam tratadísticos, missivísticos, relatos de naturezas diversas como de viagens e de efemérides, arqueológicos, iconográficos ou museológicos, para recuperar essas referências, que perderam o *continuum* de transmissão dessa época passada até os dias atuais, e formar assim um arcabouço que lhes permita construir uma interpretação que seja poderosa ao comunicar todo o significado que a consagrada música dos séculos XVII e XVIII encerra.

Gostaria de citar alguns textos sobre o tema, que foram amplamente consultados e utilizados para a pesquisa e reflexão. A colossal obra de David Boyden, *The history of violin playing from its origins to 1761*, publicada originalmente em 1965, junto com um extenso artigo sobre o arco desse período, são marcos referenciais importantes para a investigação sobre violino e sua interpretação nesse período. Robin Stowell, com *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries* (1990), *The historical performance of music: an introduction* (1999) e *The early violin and viola: a practical guide* (2001) constitui-se também como um autor referencial para pesquisas como a presente. Judy Tarling, com *Baroque string playing* (2000) acrescenta-se a essa lista com um trabalho relevante e pertinente.

Para a interpretação da música barroca em geral, autores citados na bibliografia, entre os quais Nikolaus Harnoncourt, Robert Donington e Stanley Sadie proveram a área de materiais substanciais para a discussão e reflexão sobre a referencialização contextual do estilo de todo o Barroco e Classicismo.

Procurei fazer a tradução dos textos dos tratados aqui citados, sempre oferecendo o original ao pé da página. Onde a tradução não é minha, cito o autor diretamente junto à tradução.

¹ Fiaminghi, Luiz Henrique: Violino e Retórica (UFOP, Universidade Federal de Ouro Preto, 1994).

1 ASPECTOS INTERPRETATIVOS DOS TRATADOS DE VIOLINO DO SÉCULO XVIII

1.1 O violino no século XVIII

O alvorecer do século XVIII viu crescer a fama e a influência dos violinistas-compositores italianos, como Corelli,² Vivaldi,³ Geminiani,⁴ Veracini,⁵ Tartini⁶ e Locatelli,⁷ que suplantaram a tradição virtuosística germânica e levaram a música escrita para violino, quiçá a música como um todo, a patamares técnicos e artísticos nunca antes vistos em qualquer lugar da Europa. Por volta do fim do século XVIII, a França tornou-se o novo centro musical e violinístico, primeiramente pela adoção dos estilos italianos, sua incorporação na prática musical francesa e a vinda à França de músicos italianos (como Viotti⁸), e finalmente expressando-se através de franceses como o compositor Leclair,⁹ os pedagogos L'Abbé le fils,¹⁰ Kreutzer,¹¹ Baillot¹² e Rode,¹³ o *archetier* Tourte,¹⁴ e os *luthiers* Lupot¹⁵ e Vuillaume.¹⁶ No final

² Arcangelo Corelli (1653 – 1713), violinista e compositor italiano. Suas obras, amplamente conhecidas na Europa, tornaram-se referência e modelo de composição. Também foi um professor muito influente.

³ Antonio Lucio Vivaldi (1678 – 1741), violinista, compositor e empresário musical, nasceu em Veneza e é um dos compositores italianos mais conhecidos do período barroco. Sua obra mais conhecida é o grupo de quatro concertos para violino (opus 8 n. 1 a 4) popularmente conhecidos como “As quatro estações”.

⁴ Francesco Saverio Geminiani (1687 – 1762), violinista, compositor, maestro e teórico italiano, é reconhecido por suas composições assim como por sua obra teórica, que inclui o tratado de violino *The art of playing the violin*.

⁵ Francesco Maria Veracini (1690 – 1768), violinista e compositor italiano, era reconhecido como um dos principais violinistas-compositores da metade do século XVIII. Em suas composições para violino, apresenta-se toda a riqueza da linguagem barroca.

⁶ Giuseppe Tartini (1692 – 1770), violinista, professor e compositor italiano, foi autor de mais de cem obras, entre concertos e sonatas para violino, além de constituir uma famosa escola de ensino de violino.

⁷ Pietro Antonio Locatelli (1695 – 1765), violinista e compositor italiano, notabilizou-se por sua destreza técnica e alta exigência em suas composições, influenciando compositores para dentro do século XIX.

⁸ Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824), violinista e compositor italiano. Famoso por sua carreira musical em toda a Europa, especialmente na França, influenciou a geração violinística e musical do século XIX, além de propor a adoção do arco que viria a se tornar o arco moderno de violino.

⁹ Jean-Marie Leclair (1697 – 1764) é considerado o fundador da escola de violino francesa. Estudou na Itália, e foi músico de Luís XV. Suas obras são admiradas até hoje e constituem um marco na música da França.

¹⁰ Joseph-Barnabé Saint-Sevin (1727 – 1803), conhecido como L'Abbé le fils, foi um violinista e compositor francês pertencente a uma conhecida linhagem de músicos franceses do século XVIII. Constituiu um marco na pedagogia violinística francesa, por seu tratado *Principes du Violon*.

¹¹ Rodolphe Kreutzer (1766 – 1831), violinista, professor, compositor e regente francês. Juntamente com Baillot e Rode, escreveu o método de violino adotado no então recém-criado Conservatório de Paris, fundando a escola de violino deste conservatório.

¹² Pierre Baillot (1771 – 1842), importante violinista e pedagogo francês, foi aluno de Viotti e um dos fundadores da escola de violino do Conservatório de Paris.

do século XVIII, por volta de 1785, François Tourte desenvolve um novo design para o arco de violino. Segundo Boyden, em seu artigo sobre os arcos de violino entre 1700 e 1800¹⁷, o arco que hoje chamamos de barroco e que estava em uso ao longo de grande parte do século XVIII era, em grande medida, um arco que não seguia um padrão definido. Ele mostra a dificuldade, por essa razão, de nomear esse arco, escolhendo a terminologia "modelo Corelli-Tartini" como uma possibilidade. O século XVIII testemunhou uma mudança de gosto estético muito grande na música, assim como no formato do arco do violino, que justamente foi modificado para poder atender a essa mudança de estilo. Tartini presumidamente propôs mudanças no arco usado por seu professor Corelli. Da mesma maneira, a Viotti é creditado o impulso para que o arco do violino passasse por uma mudança bastante radical no seu formato e funcionamento, mudança que teve sua execução mais conhecida e atestada por Tourte. Esse arco participou das mudanças de gosto, envolvendo características estilísticas da música, que trouxeram novas concepções de som e modificaram a maneira de produzi-lo e escutá-lo (Boyden 1990, p. 327).

1.2 Tratados de violino

Para este instrumento musical de sucesso foram publicados tratados e manuais em diversos países da Europa, por todo o período barroco. Muitos deles, especialmente no século XVII, destinavam-se ao iniciante ou amador. Eram manuais que não iam muito além de fornecer os aspectos mais básicos de leitura musical e uma pequena série de peças de nível fácil para que o interessado tivesse material de apoio para sua jornada. Já no século XVIII, consagrados instrumentistas escreveram textos mais profundos e abrangentes. Esses tratados tinham a intenção

¹³ Pierre Rode (1774 – 1830), violinista e pedagogo francês, prodígio que estudou com Viotti e fez carreira por toda a Europa, colaborou com a criação da escola de violino do Conservatório de Paris.

¹⁴ François Tourte (1747 – 1835) foi o mais conhecido construtor de arcos do final do século XVIII. Francês, empreendeu uma parceria com o violinista Giovanni Battista Viotti para elaborar um arco que cumprisse a demanda pelos novos parâmetros musicais e sonoros que o estilo de então demandava.

¹⁵ Nicolas Lupot (1758 – 1824), um dos mais conceituados *luthiers* franceses, construiu toda uma série de instrumentos encomendada pelo rei Luís XVIII para constituir sua orquestra, além de ser o *luthier* do Conservatório de Paris.

¹⁶ Jean-Baptiste Vuillaume (1798 – 1875), o mais famoso *luthier* francês, teve uma carreira de grande sucesso, construindo cerca de 3.000 instrumentos.

¹⁷ Boyden 1980

de servir de apoio ao professor ou apresentar ao instrumentista avançado o que havia de excelência na arte de interpretar ao violino. Foram traduzidos e republicados por diversos países da Europa ao longo de muito tempo, atestando assim sua fama (Boyden, 1965).

O ano de 1750, hoje emblemático por ser o ano da morte de J. S. Bach, marca simbolicamente o fim do período barroco e o início do Classicismo. Não é coincidência o fato de que, nos 10 anos seguintes, tenham sido escritos os três mais importantes tratados de violino do século XVIII: os de Francesco Geminiani (1751), Leopold Mozart (1756) e L'Abbé le fils (1761).

1.3 Os tratados

1.3.1 O tratado de Francesco Geminiani (*The art of playing on the violin*)

“The art of playing on the violin”, publicado na Inglaterra em 1751, é, segundo Marcus Held (2017), a mais importante, representativa, discutida e conhecida obra de Francesco Geminiani (v. nota de rodapé 4), dentre as teóricas e musicais. Isso já justifica a análise dessa obra dentro de qualquer estudo sobre o compositor. Em um estudo voltado para aspectos interpretativos do período barroco, esta análise se fundamenta na importância que tem não apenas no cânone de Geminiani, mas enquanto retrato da técnica violinística usada na Inglaterra e na Itália na primeira metade do século XVIII (Careri, 1993, apud: Held, 2017). Além disso, a importância do compositor é sabida sobretudo enquanto grande representante da tradição do violino na Itália, herdeiro e divulgador das escolas de Corelli e Scarlatti, dos quais foi aluno (Careri, 2001, apud: Carneiro, 2019).

A atuação de Geminiani como professor em um país menos tradicional no ensino do violino¹⁸ torna “The art of playing on the violin” um método recheado de recomendações práticas. Sobre esse papel divulgador e de magistério, Careri afirma:

Ele foi creditado por ter colocado o gosto inglês no caminho certo ao encorajar o estudo e interpretação da música de Corelli, e por ter feito uma

¹⁸ A alusão ao “baixo nível” do ensino do violino está presente na dissertação de Beatriz Carneiro (2019, pág. 7) e provavelmente só pode ser interpretada como um contraste entre a relação dos ingleses com o violino e a incomparável centralidade desse instrumento na música barroca italiana.

importante contribuição na formação de uma escola inglesa de violinistas e compositores. (Careri, 2001, tradução de Carneiro, 2019).

O tratado de Geminiani é bem característico da época em que encontrou amparo mercadológico: tem forma semelhante a um manual prático, curto, e bastante eficiente para o estudo da técnica instrumental do violino. Held o compara com os famosos manuais de instrumento, normalmente voltados para os iniciantes autodidatas. Geminiani, entretanto, aprofunda-se em uma fundamentação filosófico-musical condizente com o teor com que sempre se preocupou em seus tratados. É uma composição tratadística de enorme conteúdo prático, sempre apoiado em filosofias interpretativas voltadas para o mais importante da execução musical. Como exposto no prefácio da obra em questão:

A intenção da Música é não apenas agradar aos ouvidos, mas também expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em proporcionar ao instrumento um tom que deve, de certo modo, superar a mais perfeita voz humana e em executar cada peça com exatidão, propriedade e elegância de expressão, de acordo com a verdadeira intenção da Música (Geminiani, 1751, prefácio. Tradução: Held, 2017, p. 276).

Assim, ao mesmo tempo que prático e recheado de noções interpretativas bem fundadas em uma tradição musical em que o violino já ocupava papel central, Geminiani busca propor soluções técnicas a partir de uma filosofia do bom gosto e da boa interpretação, não apenas de “truques próprios de professores de malabarismo” (Geminiani, 1751, prefácio, Tradução: Held, 2017). Assim, percebe-se uma dupla perspectiva que expõem, por um lado, a fundamentação filosófica para o tratado, e por outro, uma dinâmica prática. É importante ressaltar que a abordagem estética não desvirtua a profundidade técnica da obra: até 1751, Mozart e L’Abbé ainda não haviam publicado seus tratados, e Corrette (v. 1.3.4 Outros tratados e instrumentos) estava muito aquém de Geminiani. Na verdade, justamente a dupla perspectiva técnico-filosófica do método o situa em um patamar diferente dos manuais com que Held o compara. Lima (2021, p. 16) descreve o tratado da seguinte forma: “A arte de tocar violino não é um ‘manual’ do instrumento como outros documentos da época, mas um compêndio técnico avançado que aponta para um alto nível de instrução no instrumento”.

O livro de Geminiani foi, naquele momento, o tratado mais avançado tecnicamente que a Europa conheceu (e foi imediatamente traduzido para o francês). Ele é uma pedra fundamental na construção da tratadística violinística europeia da metade do século XVIII. Lima (2021) resalta ainda a conexão desse

tratado à estética do repertório barroco, à tradição interpretativa anterior à sua publicação. Contrasta com a publicação que viria a circular pouco tempo depois, a de Leopold Mozart. Enquanto Leopold se presta a uma estética no limiar entre barroco e pós-barroco e classicismo – e, portanto, as técnicas pertinentes a tais estilos – o tratado de Geminiani é marcado por traços barrocos (composicionais, nos exemplos, e técnicos também) incontestáveis, aplicando-se ao repertório desde o fim do século XVII. As sugestões do tratado estão de tal maneira atreladas ao estilo predecessor, que, de acordo com Lima, podem ser aplicadas retroativamente ao repertório do *Seicento*.

A arte de tocar violino se torna, então, um tratado especificamente do violino histórico da primeira metade do século e à música barroca, ao invés de refletir as mudanças no repertório que já estavam acontecendo quando o tratado foi publicado. (Lima, 2021)

The art of playing on the violin pode ser dividido formalmente em duas partes. A primeira conta com uma explicação técnico-filosófica de como abordar o violino, e estende-se do prefácio ao término das descrições dos exemplos (*exsempios*). Em seguida, a segunda parte encerra a partitura de diversas peças musicais, compreendendo os vinte e quatro exemplos e doze composições, que convidam o violinista a praticar a técnica desvendada na primeira parte. Esta primeira parte propõe muitos postulados técnicos e práticas interpretativas necessários à compreensão da mecânica do violino, e basilares para as consequências sonoras e interpretativas derivadas do manuseio do instrumento. Eduardo Sola Chagas Lima, em sua tradução do tratado, enumera estes postulados, entre os quais figuram questões posturais, técnica de mão esquerda (o espelho do violino, dedilhados), técnica de mão direita (arcadas, sonoridade) e aspectos filosóficos e estéticos.

Um dos conceitos que Geminiani emprega na descrição da construção de uma boa interpretação é “ornamentos de expressão” (*ornaments of expression*, no original). Ao contrário dos ornamentos de que comumente se tem notícia, não se tratam apenas de notas adicionadas à partitura, embora também inclua alguns ornamentos como trinados e apojeturas, mas também de símbolos de articulação, dinâmica e duração das notas.

Lima (2021) explica o fundamento filosófico da *musica poetica* em associação com esses “ornamentos de expressão”, que serão abordados no decorrer da presente tese. Em lugar de uma música imitativa da natureza, Geminiani advogava por nuances musicais que afetassem as paixões. Essas nuances são escritas no

tratado por meio dos “ornamentos de expressão”. Prática, diga-se de passagem, bastante comum no século XVIII, como afirma Held:

Apesar de Geminiani revelar-se cuidadoso ao frisar que suas Regras estariam repletas de sinais ou, como denominaria em 1749, “ornamentos de expressão”, essa abordagem era comum nas preceptivas musicais do século XVIII (Held, 2019, p. 45).

Na segunda parte do tratado, os exemplos musicais são compilados, fazendo uso dos ornamentos de expressão e apresentando exercícios técnicos, peças de câmara e peças solo variadas.

1.3.2 O tratado de Leopold Mozart (*Versuch Einer Gründlichen Violinschule*)

Johann Georg Leopold Mozart (1719 - 1787) foi um violinista, compositor e pedagogo alemão, nascido na cidade de Augsburg, na Baviera, e que passou a maior parte da sua vida profissional em Salzburg, na Áustria. Para compreender a importância histórica da obra *Versuch Einer Gründlichen Violinschule* (Tratado sobre os princípios fundamentais de se tocar violino), deve-se ter em mente a figura de seu autor e seu papel na vida musical de sua época. Neste caso, faz-se mister verificar as funções profissionais e biográficas que desempenhou ao longo da vida, e os meios e as pessoas com que teve contato. Em seu prefácio à tradução de Editha Knocker do tratado, o musicólogo germano-americano Alfred Einstein traz reflexões e dados relevantes.

Enquanto compositor, Leopold tratava suas obras de maneira madura e tecnicamente resolvida, condizente com os gostos e tradições da época; segundo Einstein, por elas, Leopold provavelmente entraria na história junto com outros tantos compositores de corte, citados em bibliografias, estudados pontualmente em círculos mais restritos, e, no mais, suas peças seriam inseridas sobretudo em concertos de música histórica. Sua carreira, apesar de estável e com cargo realmente respeitável na corte arquiepiscopal de Salzburgo, dificilmente alçaria seu nome com tanta notoriedade quanto outros dois importantes dados bibliográficos. Pai do compositor mais lembrado como ícone representativo do estilo clássico, Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold teve na devoção a seu filho talvez o trabalho mais frutífero de sua vida.

Mas Leopold era de fato o pai de seu filho: ele tinha um ideal elevado, de acordo com seu entendimento, de sua tarefa como pai de tal gênio, e se não fora pelo pai, o filho nunca teria alcançado o caráter e a eminência que foi destinado a alcançar. Leopold brilha na glória refletida da auréola do filho, sem a qual ele teria permanecido na obscuridade. Mas lá está ele, de pé, simples, plástico, em luz e sombra; e não é o seu talento, mas sua ambição, sua energia e sua força de vontade que o levam, no entanto, muito acima de muitos de seus contemporâneos. Ele não era um mero dileitante em sua arte (Einstein; in: Knocker, 1985, p. xii).

Quanto à menção da possível obscuridade de Leopold, não fosse seu filho, deve-se levar em conta o caráter opinativo e, por vezes, pessoal do texto de Alfred Einstein, de 1938, fato explicado em notas da reedição de 1985:

Leopold Mozart por si só já foi reconhecido como músico de maior estatura do que ele era reconhecido cerca de cinquenta anos atrás. Embora seja parcialmente verdade que, como Einstein disse, ele é 'conhecido pela posteridade porque foi o pai de um gênio', os méritos de suas melhores composições são agora mais bem apreciados. (King; In: Knocker, 1985, p. viii)¹⁹

As análises descritas por Alfred Einstein acerca da devoção parental e, muito importante, magisterial de Leopold Mozart, se estendem por ainda mais um ponto que corrobora sua visão: a carreira de Leopold como *Kapellmeister* foi impossibilitada em decorrência de sua dedicação às turnês de seus filhos. Assim, embora tivesse mantido sua posição por mais de trinta anos na corte da rica Salzburg, nunca ascendeu além da posição de vice-*Kapellmeister*. Um músico notável, mas cujo legado se estende além da carreira pessoal. Leopold se immortaliza no cânone violinístico com a publicação do seu *Versuch Einer Gründlichen Violinschule*, o mais importante tratado de violino em língua alemã até o século XIX. Foi a público em 1756, quando seu prodigioso filho contava com apenas seis meses de vida.

E a evidência literária deixada por ele, sua *Violinschule*, assegura-lhe, de qualquer modo, um pequeno espaço em toda história da música instrumental. Mesmo sem seu filho imortal, Leopold Mozart seria sempre o autor do *Tratado sobre os Princípios Fundamentais para tocar violino* [...] (Einstein; in: Knocker, 1985, p. xii).²⁰

O estudo do tratado de Leopold Mozart justifica-se pela representatividade de seu autor frente ao estilo de sua época. A soma dos conteúdos de execução ao violino, de interpretação (que se pode aplicar a outros instrumentos) e de teoria musical geram um apanhado bastante robusto e preciso da tradição do ensino e

¹⁹ Leopold Mozart himself has been recognized as a musician of greater stature than he was some fifty years ago. While it is partly true that, as Einstein said, he is "known to posterity because he was the father of a genius", the merits of his best compositions are now better appreciated.

²⁰ And the literary evidence left by him, his *Violinschule*, assures him at all events of a small place in every history of instrumental music. Even without his immortal son Leopold Mozart would always be the author of the *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*.

interpretação do século XVIII. Sua ambição é agrupar e explicar os principais tópicos aos quais um estudante deveria se ater para alcançar o nível mais bem fundado de conhecimento para reflexão musical. O conteúdo é, portanto, basilar: agrupa muito do indispensável para fazer a música a que se dedicava Leopold. Assim, tornou-se um documento de preservação da tradição musical e uma fonte primária de imenso valor para reconstituições históricas contemporâneas. Junto a Carl Philipp Emanuel Bach e Jochann Joachim Quantz²¹, Leopold Mozart não apenas estabeleceu-se como um tutor de instrumento, mas como modelo da prática e do pensamento sobre a música do século XVIII.

[...] tais obras [os três tratados] se consolidaram como referências universais, reunindo em si o técnico e o estilístico, a história e a prática, a reflexão e a ação, compilando informações e ensinamentos sobre a prática musical que, ao longo da história, se mostraram essenciais. Por isso, representam âncoras ou bússolas, para uma abordagem mais lúcida e rigorosa da música e da prática instrumental. (Silva, 2014. p. 13).

O *Versuch Einer Grundlichen Violinschule* foi publicado originalmente em alemão, em 1756, dividido em introdução e 12 capítulos, em que Leopold Mozart explica com minúcias e exemplos uma série de aspectos musicais basilares para a formação do violinista em seu tempo. Tal foi sua popularidade, que a primeira edição esgotou-se em 1764, e, até 1800, conheceu quatro edições em alemão. Teve também traduções para o holandês (1766), para o francês (1770), e mesmo para o russo (1804). Bastante popular, é o mais importante tratado da língua alemã sobre o violino até o século XIX. Mais do que isso, pode-se dizer que este foi o “mais influente tratado de violino do século XVIII” (Boyden, 1965, pg. 357).²²

Para essa pesquisa, empreguei preferencialmente, por razões de vernáculo e facilidade de referências, a tradução para o inglês de Editha Knocker, de 1948. O original em língua alemã, disponível no site do *International Music Score Library Project* (IMSLP), também é listado na bibliografia e foi devidamente consultado. Lílian Maria Pereira Silva escreveu uma monografia de mestrado (UFPB 2014), intitulada *Extratos do Tratado sobre os Princípios Fundamentais para tocar Violino de Leopold Mozart: Versão e Análise*, que contém a tradução de uma parte substancial do tratado e uma discussão sobre os temas abordados no mesmo. Quando me utilizei desta tradução, indico assim na citação.

O *Versuch* é composto dos seguintes capítulos, por sua vez também subdivididos:

²¹ para mais informações sobre estes compositores e seus tratados, ver capítulo 1.3.4 desta tese

²² “... the most influential of all eighteenth-century violin methods”.

Introdução ao violino: I. sobre instrumentos de corda e em particular o violino./ II. sobre a origem da música, e dos instrumentos musicais. Uma pequena história da música.

Capítulo I: I. Sobre os símbolos e notas musicais antigos e novos, junto com as linhas e claves agora em uso / II. Sobre o tempo, ou divisão musical / III. Sobre a duração ou valor das notas, pausas, e pontos, junto com uma explicação de todos os símbolos musicais e palavras técnicas. Termos técnicos musicais.

Capítulo II: Como o violinista deve segurar o violino e direcionar o arco.

Capítulo III: O que o aluno deve observar antes de começar a tocar; em outras palavras o que deve ser posto diante dele desde o princípio.

Capítulo IV: Sobre a ordem dos golpes de arco ascendentes e descendentes.

Capítulo V: Como, pelo controle habilidoso do arco, pode-se procurar produzir no violino um bom som e trazê-lo à tona da maneira correta.

Capítulo VI: Sobre a tão falada tercina.

Capítulo VII: Sobre as muitas variedades de arcada. I. Das variedades de arcada em notas iguais. / II. Sobre as variações de arcada em figuras compostas por notas variadas e diferentes.

Capítulo VIII: Sobre as posições. I. Sobre a tão falada “posição inteira”/ II. Sobre a meia posição / III. Sobre a posição composta ou mista.

Capítulo IX: Sobre a apojatura, e alguns ornamentos casuais.

Capítulo X: Sobre o trilo.

Capítulo XI: Sobre o *tremolo*, o mordente, e alguns outros ornamentos improvisados.

Capítulo XII: Sobre ler música de maneira correta, e em particular, sobre a boa execução.

A introdução e o capítulo I são dedicados a temas gerais de história do violino, da música e de teoria. Inicialmente, o aluno é contextualizado de maneira bastante direta acerca do campo que ele começa a trilhar. Então, Leopold introduz o aluno à maneira de segurar o instrumento, no segundo capítulo e, no terceiro, ele brilhantemente associa a teoria exposta anteriormente, agora um pouco mais densa, com a maneira de aplicar essa teoria às cordas do violino. Neste capítulo, são expostos os primeiros exercícios práticos ao violino. Daqui em diante, até o décimo primeiro, o autor continua a expor princípios técnicos do instrumento em conjunto com recomendações estilísticas e interpretativas que não constam nas partituras.

O estilo de seu texto mescla a todo momento explicações de caráter técnico (do mais básico e geral ao mais específico para o violino) com recomendações de caráter interpretativo. São essas recomendações as mais complexas de se isolar, quando no estudo de musicologia, uma vez que as partituras não expressam com clareza essas informações. Daí, portanto, a necessidade de perscrutar todo o texto de Leopold. O caráter geral da peça será sublinhado a partir do momento em que os detalhes de execução forem seguidos. Desta feita, no capítulo XII, Leopold explicita a necessidade de executar bem o texto escrito, e realçar a composição. Ora, para ele, executar bem significa entender o estilo e adicionar muitos elementos que não se escrevem na partitura.

No parágrafo 2 do décimo segundo capítulo, uma passagem exemplifica muito bem a conduta do compositor acerca da má execução. Para ele, virtuosismo não significa muito; assim, critica os alucinados pela rapidez e destreza técnica, que empobrecem a expressão potencial das notas escritas pelo compositor.

Enquanto tocam um *allegro*, tudo vai bem; mas quando chegam no adágio, revelam sua ignorância e falta de senso a cada compasso. Também tocam sem método e sem expressão: não distinguem o *piano* do *forte*; os ornamentos estão fora do lugar, são muito sobrecarregados, e, principalmente, tocados de maneira confusa. Muitas vezes as notas são demasiado pobres e se vê que o instrumentista não conhece o que faz. (Mozart, 1756; In: Silva, 2014)

Para Leopold, além da execução técnica correta, as minúcias da execução estão no uso do “bom senso” e do conhecimento do estilo durante a execução. Por isso, então, se preocupa tanto em deixar claro, enquanto professor, a necessidade que há em se estudar devidamente as peças (estudo que será guiado por meio do método concretizado em seu tratado). O capítulo 12 de seu tratado é singular na quantidade de recomendações gerais, mas essa forma de escrita e de explicação, que alterna técnica e estilo, permeia toda a obra.

1.3.3 O tratado de L'Abbé le fils (*Principes du violon*)

Joseph-Barnabé Saint-Sevin, conhecido como L'Abbé le Fils, nasceu na França em 11 de junho de 1727, onde viveu até 25 de julho de 1803. Compositor e violinista, é valorizado sobretudo por seu importante método para violino, *Principes du violon*, publicado em 1761. É a mais avançada obra do gênero em língua

francesa no século XVIII. O tratado marca, simbolicamente, a tomada do cetro pelos violinistas franceses, quando até então eram reis os violinistas italianos. Reúne, de maneira abrangente, o que havia de mais avançado no aparato técnico da época, como harmônicos artificiais, extensões, posições altas, arcadas diversas e cordas duplas, em nível que só seria ultrapassado por Paganini.²³ O método é de natureza bastante prática, onde a textos breves seguem-se diversos exemplos musicais e partituras que apresentam os mais diversos gêneros da música da época.

As primeiras explicações sobre a pegada do violino são breves, em contraste com os outros tratadistas aqui citados. Há uma descrição de como sustentar o violino e de como realizar a pegada do arco. Não há introduções longas a respeito de história, teoria musical básica e notação. Na realidade, o nível musical mais básico é a abordagem técnica do violino em si, isto é, L'Abbé trabalha os princípios do violino a partir de figuras rítmicas e notações variadas, que requerem conhecimentos prévios de teoria musical.

As páginas que se seguem às primeiras explicações textuais são preenchidas com exercícios técnicos, cada um visando uma dada habilidade necessária para tocar violino, por vezes acrescidos de leves explicações teóricas. É válido notar a influência da tradição francesa na composição de boa parte dos exercícios: Abbé recorre bastante a danças como minuetos, *vaudevilles* e marchas, o que torna seus exemplos interessantes e sua pedagogia bastante lúdica. É de se perceber também a presença de ornamentos escritos nas partituras, mesmo sem ter havido qualquer explicação anterior acerca de sua execução.

Ao percorrer o método de Abbé, percebe-se com clareza sua intenção de favorecer a descrição e o ensinamento da técnica violinística, mais do que elementos gerais da música. Assim, ele não se detém muito a explicar fórmulas musicais básicas, como Leopold Mozart, por exemplo, faz ao trabalhar as diferentes execuções da apojava em diferentes andamentos e com diferentes figuras. Esse fato, por outro lado, cria uma particularidade nesse tratado: a escrita dos exemplos traz à tona muitas possibilidades interpretativas válidas. Nesse contexto, muitas peças recebem as figuras de articulação, mas esses exemplos servem de modelo para outras situações semelhantes.

²³ Niccolò Paganini (1782 – 1840), violinista e compositor italiano. O mais célebre violinista virtuose de seu tempo, deixou sua marca em toda a técnica, escrita e interpretação violinística moderna, além de ter se tornado um lendário intérprete.

L'Abbé apresenta em seu método, outrossim, uma miríade de aspectos técnicos e musicais que são, para o contexto das composições contemporâneas, bem ousados. Apresenta os conceitos de som *fillé* e *enflé*, e discute a possibilidade de manusear o arco para a obtenção de um som por vezes liso por vezes curto e saltado. Coloca-se, ainda, na perspectiva de advogar por realizar arcadas valorizadas tanto ascendentemente quanto descendentemente. Tudo isso, ao mesmo tempo que e paralelamente a apresentar as qualidades e possibilidades dos diferentes tipos de arcada, das cordas duplas, dos sons harmônicos, dos ornamentos, da afinação e de temperamentos, e das posições da mão esquerda no espelho do violino.

1.3.4 Outros tratados e outros instrumentos

Outros tratados ou manuais para o violino, de menor abrangência e profundidade, mas ainda de relativa importância, foram escritos no século XVIII em diversos pontos da Europa. Na Espanha, foi publicado "*Arte y Puntual Explicación*" de José Herrando (1756), o primeiro tratado para o violino com profundidade técnica e musical escrito em espanhol. Na França, dois importantes tratados de Michel Corrette, violinista francês, foram publicados ("*L'Ecole d'Orphée*", de 1738, e "*L'Art de se Perfectionner dans le Violon*", de 1782). O primeiro deles é a mais importante obra do gênero em francês até o tratado de L'Abbé le fils. Estes dois livros de Corrette cobrem aspectos técnicos que vão além do alcance de meros amadores. Giuseppe Tartini, um dos mais famosos violinistas-compositores italianos do século XVIII, escreveu uma carta à aluna Maddalena Lombardini, datada de 1760, em que pretende, em uma "aula descrita", levantar importantes pontos básicos acerca da execução violinística. Este é um importante documento sobre sua visão do violino e sua maneira de ensinar. Existe ainda um tratado sobre ornamentação ("*Traité des Agréments de la Musique*", de 1771), inicialmente uma apostila manuscrita, presumidamente usada desde 1728 por Tartini com seus alunos em Pádua, e que foi publicada somente após a sua morte na França.

Dois tratados para outros instrumentos foram publicados na Europa nessa mesma década de 1750, e são de suma importância. De Johann Joachim Quantz, o tratado para flauta "*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*" (1752),

e o para teclado, de Carl Philipp Emanuel Bach “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” (1753).

O tratado de Johann Joachim Quantz não se limitou simplesmente a abordar o traverso: trata-se de um compêndio musical do século XVIII, tendo uma seção inteira dedicada aos instrumentos de corda.

Essas publicações todas corroboram o significado que esse momento histórico teve para a música da época: grandes artistas preocuparam-se, nesse momento, em escrever e deixar registrados seus pensamentos, visões e direcionamentos de uma arte da qual sabiam ser profundos conhecedores e que percebiam estava sendo, pouco a pouco, menos favorecida por novas maneiras e estilos que surgiam. Esses novos estilos estava se firmando, e a música escrita e interpretada, até então era, muitas vezes, considerada velha e caduca. Para melhor compreender e interpretar a música deste período, devemos, através desses testemunhos eloquentes, fundamentar nossa interpretação e compreender de onde veio e para onde foi o pensamento musical do século XVIII.

Muitos estudos já examinaram e utilizaram os tratados de violino mencionados para falar de práticas interpretativas do século XVIII. No entanto, os que falam especificamente do violino no século XVIII, fazem-no abordando tanto aspectos técnicos quanto interpretativos, enfatizando os primeiros sobre os últimos, além da história da técnica e da construção dos instrumentos. O presente estudo pretende examinar as considerações dos tratadistas sobre interpretação, pondo-as em perspectiva tanto no momento histórico quanto no espaço geográfico e de maneira que possam ser entendidas comparativamente.

2 ASPECTOS INTERPRETATIVOS EM MÚSICA ANTIGA

2.1 *Por uma definição de interpretação*

Tendo em vista o escopo deste trabalho – uma discussão a respeito dos aspectos interpretativos presentes nos tratados de violino do século XVIII –, o primeiro passo deve ser elencar os aspectos interpretativos considerados chave para a compreensão do ideal sonoro do violino barroco. Para isso, é preciso abordar e conceituar a natureza da interpretação, e como se dá a relação necessária entre ela e a prática musical. O que delimita o lado objetivo e o interpretativo da música? E em que ponto eles se misturam?

“Interpretar” situa-se ao mesmo tempo, de um lado, entre a decodificação objetiva, técnica do instrumento e da notação, e de outro entre as escolhas não escritas, o ambiente social e contextual em que ocorre. Uma desambiguação dos termos usados para definir o ‘tocar’ resvalaria em uma miríade de termos pouco específicos e, se comparados, muito confusos. O músico cotidianamente se depara com “executar”, “interpretar”, “expressividade”, “emoção”, dentre tantos outros termos práticos, mas sobre os quais a teoria pouco se debruça. Nesta seção, nosso objetivo é explorar o termo “interpretação”, buscar os sentidos que diversos autores lhe atribuem e, enfim, discutir outras questões mais específicas da música antiga, antes de adentrar, propriamente, nos aspectos específicos do violino.

O primeiro olhar sobre a interpretação é aquele voltado à particularidade da notação, da escrita musical. É a definição dos parâmetros interpretativos tendo como base a transposição da escrita para o som, a reinterpretação dos signos espaciais, escritos, em sons. Luis Carlos Justi (2008) dedica-se longamente ao tema da interpretação musical em sua tese de doutoramento. Sua primeira observação é a dificuldade que tende a existir entre os músicos de verbalizar a prática interpretativa. Para que se tente uma explicação dos aspectos constituintes da prática musical, as técnicas de interpretação devem ser devidamente elencadas ou, ao menos, esboçadas. Porém, essa disposição descritiva costuma encontrar obstáculos em duas práticas do meio acadêmico: a falta de reflexão, e o apelo ao aprendizado mimético, isto é, que segue o exemplo prático dado pelo professor. Evitando recair sobre a problemática sobre que pretende lançar alguma luz, Justi recorre a uma definição objetiva da interpretação:

Procurei então aqui partir de um pressuposto prático daquilo que eu considero interpretar. Interpretar uma música é, do meu ponto de vista, transformar o texto musical em sons, usando para isso toda a técnica instrumental e conhecimento teórico que se tem sob domínio (Justi, 2008).

Aqui, Justi restringe o conceito de interpretação à música escrita, uma vez que o escopo de sua tese lida com esse tipo de repertório. Dessa forma, um elemento inicial da interpretação deve ser a “transposição” de esferas, da escrita para o som. Entretanto, a limitação conceitual abre espaço para enfatizar uma aparente dicotomia: apesar de atrelada ao texto escrito e à transposição de esferas, a definição de Justi atesta que as escolhas interpretativas serão sonoras.

Quando afirma sua definição de interpretar, Justi entende que todas as soluções encontradas para dar sentido à música serão, em última instância, recursos musicais literalmente sonoros: fraseado, dinâmicas, ritmo e andamento. As decisões serão tomadas a partir de um arcabouço técnico e literário (de conhecimento musical, instrumental, histórico, visão que deriva da de Swanwick, em relação ao que esse autor define como “técnicos e literários”) e de uma vivência ainda mais individualizada, que é o sentimento e a emoção. Apesar disso, as ideias e imagens ativadas pela música precisarão ser transpostas para os elementos sonoros já citados. No fim, não existe dicotomia, apenas a transposição, a volta para o elemento sonoro, e não é incoerente que sejam traduzidos em som tanto o referencial teórico quanto a informação. Não é incoerente, mas, para que faça sentido, é preciso ser criterioso e utilizar das referências adequadas, como se verá na leitura dos autores dos tratados de violino do século XVIII.

Justi acrescenta, ainda, as variáveis ambientais e fisiológicas como aspectos que, se não propriamente planejados na interpretação, indiscutivelmente a afetam. Essas variáveis são listadas pelo autor como sendo: o estudo do texto escrito, de sua transposição para som e o jogo de sujeição e liberdade entre esses dois processos, da situação acústica e da recepção do ouvinte.

É nesse jogo de sujeição e liberdade, ou melhor, antes dele e justamente sua causa, que encontra-se a ideia de “interpretação” ligada à execução. Durante o ato da execução, a liberdade é costumeiramente exaltada e a criatividade é o que encontra espaço no gosto do público. Assim, se o estudo tende a preterir a liberdade em favor do método, a execução é um momento de recriação. Cook (2001) discute a relação entre música e performance, enfatizando uma aparente dicotomia entre processo e produto na prática do intérprete. Em seu artigo, aborda uma gama de

conceitos filosóficos e práticos frutos da natureza da música e da origem da musicologia, e infere, sob percepções interdisciplinares do conceito de *performance*, o quão distanciados podem estar o estudo da música e a prática musical.

É importante, para relacionar com *performance* o conceito de interpretação enquanto estudo dos elementos escritos e sua transposição para som, definir esse primeiro termo. Implícita no texto de Nicholas Cook, a ideia atribuída à *performance* é, especificamente, a do ato de tocar em público. Mais implicitamente ainda, o ato de tocar em geral. Daí, percebe-se que “interpretar” e “performar” são momentos que naturalmente se confundem, mas nem sempre. Enquanto nossas definições de interpretação enfatizam as decisões musicais que tomamos em certa peça, ou em certo estilo, sendo as decisões sonoras frutos de raciocínio e de cultura musical vivenciada, *performance* procura enfatizar a prática de tocar, independentemente do raciocínio envolvido, independentemente da interpretação ou não de partituras. Ora, nenhum desses conceitos é bem aproveitado se pensado sozinho, pois torna-se incompleto: a decisão interpretativa sem o som, a prática do som sem a decisão. Nenhuma “ato” musical é completo sem as duas esferas estarem presentes em algum nível. Portanto, pode-se perceber o quanto os escritos sobre *performance* serão também sobre interpretação.

Para Cook, o primeiro fator problemático é a separação entre música e *performance*, quando prefere entender música *enquanto* performance. Essa distinção tende a retirar do ato da *performance* suas características mais marcantes: a de definidora e eterna renovadora da obra musical. Ao mesmo tempo, transmite uma visão irreal do texto escrito como prova de materialidade e, assim, de independência da obra em relação a um executante. Essas percepções, tanto da obra quanto da *performance*, são reflexo das origens da musicologia, que se espelhou na interpretação de textos literários. O compositor busca transmitir mensagens a partir de seu texto musical, e não caberia ao intérprete interpretar, caberia a ele transmitir as ideias tão clara e transparentemente quanto possível.

É nesse contexto que Cook critica a percepção dicotômica da prática musical: assim como outras artes performáticas, a externalização do texto escrito é primordial para que a obra se torne completa, e somente quando transpõe-se a escrita dos sons para sons reais. Desta feita, o autor é resistente em aceitar a completude das obras musicais, tendo em vista a própria variação proveniente de sua natureza performática. Para ele, a obra musical pronta e intocável é fruto de uma sociedade

não-colaborativa, de apreciação e reprodução passivas. Em toda cultura participativa, ativa, o processo é parte necessária à toda arte performática.

[...] Não importa o quanto isso seja implausível, somos levados a pensar a música como pensamos a poesia, como uma prática cultural centrada na contemplação silenciosa do texto escrito, com a performance (tal como a leitura de poesias em público) servindo como algum tipo de complemento. (Cook, 2001, p. 7)

Enfim, Cook desenvolve uma discussão acerca da *performance* que inclui as interações constituintes da interpretação da música, como contexto histórico, técnico, social e musical, que constituem questões importantes para este trabalho. A partir de suas considerações, o autor conceitua o que chama de *performance*, em meio a revisões dos vários sentidos anexos ao termo. *Performance*, para os adeptos da obra musical como um material finalizado e intocável, é o mal necessário para a apreciação da música, uma ferramenta para trazer o conceito da obra para o nível da consciência. Para Cook, *performance* ganha um sentido mais amplo e, nela, insere-se a interpretação. “Compreender música enquanto *performance* significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido” (Cook, 2001, p. 11). *Performar* uma música é o ato de tocar, e, agregado a ele de interpretar um *script* musical, ao mesmo tempo em que aspectos sociais, históricos e estilísticos interagem para decodificar o que está escrito, decidir como levar a cabo o material interpretado e, ainda, nos interstícios da notação, gerar resultados sonoros coerentes não explicitamente escritos. “A arte da *performance* habita a zona da livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada” (Cook, 2001, p. 10)

O entendimento da música grafada como uma consequência da tradição oral é basilar para a compreensão das questões e dúvidas que derivam, no presente, da notação da música antiga. Se a obra musical não é um produto dissociável de seu processo, de sua *performance*, muitos elementos expressivos e interpretativos não se encontram notados, mas se associam às interações sociais do momento da *performance*, desvelando-se apenas nesse momento, ou quando esse momento (de prática) é estudado.

Finalmente, pode-se definir como interpretação o resultado sonoro da relação estabelecida entre uma miríade de informações, a fim de dar sentido ao material musical, seja ele escrito ou não. Nesse processo, a *performance* é uma parte

essencial para a validação das escolhas, um momento de reinvenção, de confirmação ou de negação das decisões tomadas.

2.2 Interpretação, autenticidade e liberdade

Como já visto, a interpretação está invariavelmente sujeita às condições do ambiente e dos conhecimentos do instrumentista. As escolhas dos parâmetros sonoros fazem parte da *performance* da peça quer o músico esteja ativamente recrutando conhecimento teórico, de vivência e técnico para abordar um repertório, quer ele esteja simplesmente improvisando dentro de seu estilo. Interpretar pressupõe um filtro ou uma lente que é fundamental para a materialização da peça. Mesmo quando a ideia do intérprete é apenas seguir a estrutura básica da peça, suas frases e sua forma, a percepção desses itens já necessita de interpretação. Maior ainda será o grau de profundidade de referenciais se essa interpretação buscar evidenciar também sentidos não explicitamente estruturais, mas de natureza mais subjetiva e poética.

Bowen (1993), assim como Cook, busca a compreensão do relacionamento entre obra idealizada, completa e representativa de uma esfera de significado artístico, e daquela dimensão performática da obra musical, efêmera e existente no tempo em que se interpreta. Sua abordagem linguística traça um interessante paralelo: apesar de frases e enunciados [*utterances*] conterem um sentido compartilhado, objetivo e quase material, por sua convenção entre os membros da sociedade, seus significados só podem ser acessados a partir de uma enunciação particular, em que as singularidades do enunciador serão expressas. O mesmo acontece com a música e sua interpretação. As escolhas interpretativas, conscientes ou não, são resultado desse compartilhamento de significados sendo enunciados com individualidade.

Toda *performance*, como todo ato de fala verbal, é também um enunciado único e pessoal. Assim como as convenções abstratas da linguagem, obras musicais ideais podem existir em algum lugar, mas nosso único acesso a esses ideais é por meio desse conjunto de eventos temporais concretos (Bowen, 1993).

Aqui, insere-se um aspecto até então não abordado: a individualidade. Quando se discutiu sobre a *performance*, uma característica relevante a se notar é a efemeridade de toda prática musical. Outra característica, que origina essa efemeridade, relaciona-se com o indivíduo que interpreta a obra musical. Cada

indivíduo transpõe a escrita em som de uma maneira particular, e não-objetiva. Por mais que se encontrem fontes históricas e conhecimentos que convirjam, a interpretação dessas fontes e sua relação com o conhecimento prévio do instrumentista, e de sua interpretação pessoal da obra, farão o resultado variar.

Um debate muito levantado sobre a música antiga faz referência ao grau de expressão apropriado para lidar com ela. Essa discussão levanta apontamentos de diferentes autores, e revelam conceitos muitos caros e complexos ao mundo da música antiga. Dentre esses conceitos, a “autenticidade”, a “precisão”, as “regras de interpretação”, “respeito aos compositores do passado”, e outras problemáticas sobre a interpretação tendem, se não forem bem equilibradas, a tirar a liberdade criativa do intérprete. O afastamento do intérprete da reflexão e da tomada mais ativa de decisões quanto ao texto musical advém de um contexto romântico tardio e contemporâneo em que o compositor procura explicitar o máximo possível de figuras de expressão, retirando do intérprete a autonomia de escolha de dinâmicas, fraseado e articulações.

Ora, tendo em vista a percepção encorajada nesta tese (de que a função do intérprete é tomar escolhas sonoras a partir de um material musical escrito ou formulado culturalmente, oralmente ou na imaginação, no caso de improvisações), ideias estigmatizadas de interpretação tolhem boa parte da liberdade que está contida na prática da música, pois, sendo pouco flexíveis, embaçam a percepção contextual das escolhas. Fontes históricas, por outro lado, se usadas de maneira inteligente e sensível aos outros parâmetros da interpretação, fundamentam com eficácia a prática musical.

A noção de fidelidade [à partitura] relaciona-se ao mito da autenticidade: deve o executante enxergar a obra musical como uma estrutura independente, fora de qualquer contexto histórico, ou deve esforçar-se em recriar a interpretação da época? Esse é um dilema que suscita, atualmente, uma viva polêmica.²⁴ (Rosen; Temerson, 2016, p. 59)

A música antiga, com o correr dos séculos, precisou sobreviver a mudanças de concepções de mundo e, se os manuscritos não foram afetados e continuam como concebidos há algumas centenas de anos, o ouvido e a percepção do ouvinte e do intérprete são frutos de mudanças sociais mais

²⁴ The notion of fidelity is related to the myth of authenticity: Should the performer envisage a piece of music as an independent structure, outside of any historical context, or should he attempt to recreate the interpretation of the period when the music was written? This is a dilemma that animates a lively polemic today.

recentes. Com a mentalidade transformada, ao se deparar com certas partituras de música antiga, o intérprete pode ter a tendência de compreender que a falta de símbolos implica a falta de expressividade, e não a liberdade expressiva. Ou, ainda, implica que tem-se toda a liberdade possível, não passível a regras ou limitações, uma vez que elas não estão escritas.

2.3 A música histórica e a autenticidade

No escopo musical de que trata este trabalho, a música do fim do século XVII e século XVIII, existem questões específicas a respeito do jogo entre liberdade e autenticidade de interpretação. Elas tangenciam assuntos como o papel da música e o tipo de conjuntura social em que ela foi escrita, recursos técnicos dos instrumentos, ideal sonoro, fatores arquitetônicos e tecnológicos da sociedade, tipo de escrita, finalidade do registro escrito e convenções interpretativas.

Harnoncourt (1988) estipula dois tipos de interpretação histórica: a que a transporta ao presente e a que vê com os olhos da época em que foi concebida. Nesse exercício de estudo das práticas antigas da obra, percebe-se no rearranjo um sintoma da cultura musical ainda viva, em que a música do passado era revisitada e adaptada para o novo público. A *performance* autêntica, segundo Harnoncourt, é sintoma de uma música contemporânea rejeitada. “A visão histórica é absolutamente estranha a uma época culturalmente viva” (Harnoncourt, 1988, p. 18). O lado positivo está na possibilidade de adotar um ponto de vista mais livre, com menos influência da novidade, e um olhar mais distanciado sobre a música histórica.

O que ocorre, então, quando se desloca os músicos no tempo para um momento em que a cultura do passado tenta ser revivida no tempo presente é que falta ao intérprete a espontaneidade na recriação. A isenção tornou-se uma possibilidade justamente por que tentar obedecer piamente ao compositor pareceu a única forma de tornar viva e “autêntica” a música tocada.

Quanto a isso, o conhecimento musicológico é um passo para se agregar informações não-explícitas na partitura e, assim, ao mesmo tempo que se compreende melhor o contexto e as intenções do compositor, se forma um arcabouço cultural para prover a música de interpretação própria. Dessa maneira, a musicologia aplicada à prática musical funciona em função do som, não para restringi-lo ou justificar sua passividade.

De acordo com Harnoncourt (1988), são muitas as dificuldades de se interpretar música antiga de uma maneira autêntica. Para o autor, essa ideia de autenticidade deve ser transposta para a ideia de busca por vivacidade e sentido profundo na execução. Para isso, é de grande valor executar a música do passado tendo em mente a diversidade de variáveis que aos poucos se somaram à prática musical ao longo dos séculos (os instrumentos, a acústica, a técnica, a concepção de som), e por vezes diminuir essas variáveis por meio de instrumentos de época ou pela busca de compreensão histórica. Esse tipo de abordagem promove muita autenticidade de estilo (note-se o qualitativo “estilo”, que busca restringir a vontade de uma autenticidade indefinida), e criam um contexto propício para que as notas e decisões composicionais se revelem por si só, ao se inserirem em um sistema mais orgânico.

Assim dava-se a cultura viva do século XVIII em que a música era presente e em que as práticas interpretativas eram guiadas pelas convenções, mas, em sua essência, essas convenções tinham por natureza a função de renovar a obra musical: improvisação, ornamentação e rearranjo estão entre essas práticas.

Rosen, em seu texto “Execução musical”, critica o fanatismo pela autenticidade enquanto prática que apenas considera o lado tratadístico, da partitura e de uma pressuposta autenticidade. Visões unilaterais de uma prática tão rica empobrecem-na e não cumprem o desejo de autenticidade.

Os fanáticos pela autenticidade têm a tendência a esquecer que mesmo os grandes compositores não sabiam exatamente como suas peças soariam quando fossem tocadas. Haendel, por exemplo, sabia que os cantores adicionariam ornamentos (trinados, mordentes) às suas composições. Mas ele não tinha como saber exatamente quais ornamentos seriam adicionados à sua linha melódica; ele podia ter somente uma vaga ideia, porque os cantores faziam suas escolhas entre diversas convenções. (Rosen; Temerson, 2016, p. 66)²⁵

Dessas convenções, a própria improvisação é um elemento que jamais poderia ser apreendida por aqueles que não buscam compreender o espírito da época, e mantém-se presos a partes da prática total. De acordo com Harnoncourt (1988), “a improvisação, (que,) até mais ou menos o fim do século XVIII, não pode ser separada da prática musical”. Tais são as variáveis presentes na interpretação da música antiga, e tão intrínsecas elas são umas às outras, que ainda é possível

²⁵ The fanatics of authenticity have a tendency to forget that even the greatest composers did not know exactly how their work would sound when played. Handel, for instance, knew that singers would add ornaments (trills, mordents) to his composition. But he could not know exactly which ornaments would be added to his melodic structure; he could only have a vague idea because the singers had a choice among several conventions.

uma apreensão mais informada do ideal sonoro, mesmo dispensando-se parâmetros aparentemente fundamentais, como os instrumentos. Hindemith (1952) entende parte da importância do uso de instrumentos de época na execução e nas escolhas interpretativas da música antiga. O que parece não perceber é que o mais importante não é propriamente o som do instrumento, mas o ideal sonoro que aquele instrumento antigo tem mais facilidade em expressar.

Todos os traços que tornaram a música do passado adorável para seus intérpretes e ouvintes contemporâneos estavam inextricavelmente associados ao tipo de som então conhecido e apreciado. Se substituirmos esse som por aquele típico de nossos instrumentos modernos e seu tratamento, nós estamos falsificando a mensagem musical que o som original deveria transmitir. Portanto, toda música deveria ser executada com os meios de produção que estavam em uso quando o compositor a deu aos seus contemporâneos. (Hindemith, 1952. *A Composer's World*. Apud: Lawson e Stowell, 2004).

Assim, apesar de postular uma regra desmedidamente categórica, Hindemith abre espaço para uma discussão fundamental dos aspectos interpretativos na música antiga: o ideal sonoro.

2.4 Reflexos da notação musical na e sobre a interpretação

“Interpretar”, de maneira geral, não necessariamente se relaciona com a escrita. A oralidade também necessita de interpretação, a fim de ser decodificada e compreendida. Essas duas etapas da interpretação podem ser aplicadas à música culta europeia do século XVIII. Essa música, que nos fornece material notado em grande escala, é hoje em dia interpretada a partir da leitura dessa notação. Desta feita, nada mais natural do que a forma de escrever influenciar a forma de ler e, portanto, a forma de tocar.

A natureza da escrita musical, embora pouco tenha mudado em signos desde o século XVII, mudou muito em natureza. A mentalidade contemporânea, em boa parte fruto das transformações do século XIX, entende a notação como uma bula mais detalhada do que costumeiramente era no século XVIII. Quando uma música do século XIX aparece com a mesma carga reduzida de signos musicais de uma música do século XVIII, o instinto natural é tocá-la com simplicidade e sem incluir nada além do pouco já expresso na escrita. Aplicar uma regra dessas à música

anterior ao século XIX é confiar demais em uma notação que, então, não tinha exatamente a mesma função que tem hoje.

A nuance de funcionalidade das partituras reside no grau de proximidade e de controle que o compositor deseja ter da interpretação, isto é, da expressão do grafismo em som. Aqui, novamente o jogo entre liberdade e autenticidade precisa ser levado em conta, e o pêndulo entre intérprete e compositor medido. O conhecimento histórico, então, faz-se necessário, em conjunto com a sensibilidade para a expressão da obra. Nos períodos históricos definidos como Renascimento e Barroco, no enorme intervalo entre os séculos XV e XVIII, a liberdade de interpretação era parte indissociável da prática musical. A notação era um recurso para comunicar, além de elementos mais ou menos objetivos, como ritmo básico, notas e harmonia, os pontos fora da obviedade do estilo. O que era óbvio para o intérprete simplesmente não era anotado. Os sinais gráficos, em si, pouco dizem sobre a música que deveria ser tocada. Constituíam-se, sobretudo, em uma base sobre a qual seria construída uma interpretação.

Naturalmente, há muita informação a esse respeito nas fontes. Mas cada um lê, no fim das contas, aquilo que ele próprio imagina. (Harnoncourt, 1988, p. 37).

Mesmo se seguíssemos ao pé da letra as regras contidas nessas obras [tratados], uma grande parte da música antiga poderia soar como uma grosseira caricatura. Ela pareceria, sem dúvida, ainda mais desfigurada do que se um bom músico a tocasse de forma "errada" por falta de conhecimento. As regras dos tratados antigos só começam a tornar-se interessantes para a prática a partir do momento em que as compreendemos – ou pelo menos, quando elas fazem algum sentido para nós, mesmo que ainda não compreendamos inteiramente seu sentido original. (Harnoncourt, 1988, p. 39)

2.5 Sobre aspectos interpretativos macro e microestruturais

Uma das principais características dos músicos que se dedicam a interpretar a música de maneira historicamente orientada é a busca pelo ideal sonoro da época. Essa busca se traduz muito fortemente na utilização de instrumentos confeccionados tendo como base os modelos de instrumentos de época, cujo timbre automaticamente se diferencia do timbre de um instrumento moderno. Assim, a primeira diferença entre uma orquestra moderna e uma orquestra barroca reside no material da corda do violino e do tamanho do arco; do tamanho dos furos de uma flauta e do formato do tubo; ou, ainda, a mudança na maneira como o som é

produzido, como no caso da diferença entre a percussão das cordas do piano e das cordas tangidas de um cravo. Essa é uma mudança muito grande na estrutura de um instrumento, que se faz presente de maneira muito intensa, afetando até aspectos mínimos como a microestrutura de uma peça, como a articulação de uma frase, um gesto, ou mesmo a estrutura sonora de cada nota musical.

Entretanto, o uso de instrumentos de época revela também a filosofia por detrás da busca pelo ideal sonoro. Como afirma Harnoncourt (1988), ao se interpretar as peças dos compositores antigos nos instrumentos para que as peças foram escritas, insere-se melhor a obra no seu contexto, e revela-se, assim, outros traços artísticos e práticos até então despercebidos. Em instrumentos de época, os limites e as facilidades são outras; desta feita, os parâmetros são outros e as significações atribuídas a cada conjunto de notas também deverão mudar. Essa filosofia, então, acaba por afetar a compreensão da peça como um todo a partir da microestrutura do som, isto é, a partir do ideal sonoro, aspectos macroestruturais podem ser revelados.

Os grandes violinistas da primeira metade do século XX, por exemplo, alcançaram excelência técnica na interpretação de obras de Bach e Vivaldi. Grandes orquestras como as regidas por Karl Richter puderam, com sua própria visão, emocionar e transpor a emoção contida na fraseologia, nas mudanças harmônicas e no aspecto macroestrutural da peça, o melhor que uma orquestra tão distante dos conjuntos barrocos poderia. Essa visão distancia-se da produção individual de cada nota, ou de cada gesto, embora preze a clareza de todas elas. Imprime em cada uma a visão da época do instrumentista fruto do romantismo, seus parâmetros e seu ideal sonoro. Ainda é eficaz, uma vez que não se desliga da estrutura geral da peça, de sua forma e de seus contrastes mais amplos.

O ideal de som que se procura ao interpretar a música de maneira historicamente orientada engloba uma série de escolhas práticas, e, como definiria Justi (2008), fundamentalmente sonoras. Por mais que se busque paralelos entre a sociedade e os sons ideais de sua época, esses sons possuem características definidoras estritamente sonoras. Assim, algumas escolhas dizem respeito à duração da nota e sua relação com a duração escrita, a seu formato no que diz respeito à dinâmica interna de cada nota, e à acentuação de acordo com sua posição no compasso e em relação a outras notas, dentre outros aspectos.

Tais escolhas sonoras podem, e devem, basear-se num aspecto geral dedutível a partir das sonoridades e maneiras de execução descritas em tratados e outras fontes históricas, como críticas e cartas. Essa dedução, deve-se lembrar, não é perfeitamente aplicável a todas as músicas, não é infalível e, sobretudo, é fruto da interpretação de textos e não de sons: é o retrato de uma tradição musical descontinuada e cujos parâmetros se busca reviver. Para isso, os tratados são auxiliares imprescindíveis. Neles, além da descrição do som, que, embora valiosa, caracteriza-se pela dubiedade que é transpor sons em palavras, há também a descrição motora, espacial e ordenada dos procedimentos a que se deve recorrer para a produção sonora agradável dos instrumentos. Esses termos, se cruzados com informações de vários tratados e fontes, tendem a delinear um ideal sonoro que afeta e é afetado por parâmetros mais gerais, englobando um verdadeiro sistema técnico-interpretativo desenvolvido em conjunto com o estilo.

Por fim, ainda deve-se lembrar as inclinações orais dessa tradição. Embora desenvolvida em paralelo com o movimento enciclopédico-iluminista, a música do século XVIII depende muito do viés da oralidade, da mimesis do professor. Muitos tratados têm o cuidado de reafirmar a importância do professor, mesmo que seja seguido à risca o método dos autores. A relação de discípulo e mestre permite uma passagem mais fluida e orgânica dos costumes interpretativos, em que o aluno pode, aí sim, projetar seus gostos sonoros pessoais e inseri-los, ao ouvir o tutor, em uma tradição maior, em um universo musical socializado.

2.6 Considerações

Na música de concerto, o ato de interpretar está invariavelmente associado à leitura dos registros gráficos da partitura. Ele é, entretanto, mais que isso, e envolve uma série de recuperações de recursos do arcabouço técnico, literário e expressivo do instrumentista. A partitura, em si, é uma maneira aproximada de registro, uma das ferramentas sobre as quais essas recuperações ocorrerão.

Na *performance* historicamente orientada, a busca por autenticidade não deve ser desfigurada em apenas um de seus aspectos, pelo risco de descompassar as pesquisas em vieses ainda mais distantes do pensamento da época. Isso significa que, ao tomar decisões tendo por base apenas a partitura, muitos outros elementos

não-explícitos nunca se revelarão. A autenticidade perfeita nunca será alcançada, uma vez que os processos artísticos dentro de culturas tão multifacetadas e vivas como o Barroco e o Classicismo são por natureza contraditórias, consequência justamente de sua variedade de expressões. O ideal sonoro, então, surge como um parâmetro geral, que dará vazão a um universo de novas percepções, contextualizadas pelos parâmetros de som e gestos que remetem aos originalmente intencionados, mas que ainda são geridos por um conceito ideal, passível de mais ou menos alterações.

3 O VIOLINO: SUAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS E ESTRUTURAIS E A RELAÇÃO COM OS REFERENCIAIS ESTILÍSTICOS DO BARROCO

O estilo barroco lidava de uma maneira profunda com hierarquias, em todos os níveis composicionais e interpretativos (Lawson & Stowell 2004, p. 56). Tocar notas de maneira diferenciada uma das outras, era uma das maneiras possíveis de criar hierarquias no nível interpretativo, pois notas executadas mais curtas ou mais longas, ou mais *forte* ou mais piano, mudavam a maneira do ouvinte de percebê-las, e davam primazia de umas sobre outras (Rónai 2008, p. 66). Os instrumentos barrocos, além disso, tinham a capacidade natural de realizar as notas de uma escala com diferentes características timbrísticas, umas soando mais intensas do que outras (RÓNAI, 2008, p. 69).

Em minha dissertação de mestrado O Duetto Concertante nº 1 de Gabriel Fernandes da Trindade: uma edição de performance histórica (UFMG 2001), apresento uma discussão mais aprofundada sobre as diferenças entre o violino e o arco setecentistas, vulgarmente chamado de violino e arco barrocos, e o violino e arco modernos, que são os modelos usados hoje em dia e que sofreram importantes mudanças estruturais no início do século XIX, assim como outras mudanças ao longo de todo o século XIX e XX, notadamente a mudança no material de confecção das cordas utilizadas pelo violino. Essa digressão, uma pesquisa baseada nos estudos anteriormente feitos pelos autores elencados tanto lá quanto aqui nesta tese, deve ser examinada caso se queira maiores dados acerca das diferenças dos diferentes modelos de violino e de arco usados ao longo do século XVIII com os usados a partir do século XIX, e que têm influência capital na produção de som e referenciais físico-instrumentais na construção de escolhas estilísticas, como se verá adiante.

Essa capacidade (dos instrumentos do século XVIII) de realizar notas naturalmente de maneira diferente já era aproveitada pelos compositores ao compor as peças, conhecedores como eram das características específicas de cada instrumento. Ao inserir notas naturalmente fortes em pontos fortes do compasso, o compositor as estava evidenciando. Inserir notas naturalmente fortes em pontos fracos do compasso poderia subverter a hierarquia da frase musical, pois evidenciava por essas notas tempos menos importantes do discurso. Procedimento análogo e inverso acontecia em

relação às notas naturalmente fracas, que se presentes em tempos fortes, poderiam apagar, ou pelo menos atenuar sua importância na estrutura melódica e harmônica.

Também o intérprete podia, por suas escolhas interpretativas, realizar as notas de maneira a evidenciá-las ou não no discurso musical. O violino é um instrumento que oferece diversas maneiras de fazer isso, como poderemos ver em seguida.

A escolha de se executar uma nota em corda solta, ou essa mesma nota pressionando-se com um dedo outra corda, já define muito do timbre, dinâmica e mesmo duração do som dessa nota. Uma corda solta soa naturalmente vibrante e forte, e sua ressonância no corpo do violino se mantém por bastante tempo, um tempo maior do que soaria uma corda presa. Os harmônicos naturais de uma nota tocada como corda solta são evidenciados ao máximo pelas características físicas do instrumento. O tamanho de corda maior faz com que a corda solta vibre no máximo do seu comprimento, o que ajuda a onda sonora a ser produzida. Por estar presa de um lado pelo cavalete e do outro lado pela pestana, a corda solta tem otimizados seus limites, que são bem definidos por uma forquilha de madeira (os sulcos) nas peças que a prendem. A corda solta soa, portanto, naturalmente forte, sonora por seus harmônicos naturais vibrarem melhor na caixa do violino, e por mais tempo.

As cordas soltas do violino são, respectivamente, sol², ré³, lá³ e mi⁴. Essas mesmas notas, se executadas como corda presa, ou seja, pressionando-se uma corda com o dedo de forma a produzir nessa corda o mesmo número de vibrações por segundo do que a corda solta, portanto a mesma altura de nota, soará de maneira bem diferente (a exceção é a corda sol, que não pode ser reproduzida, em sua altura, nas outras cordas). As cordas do violino costumam ser tocadas em uma extensão aproximada de duas oitavas, permitindo reproduzir nas cordas mais graves as alturas das cordas soltas mais agudas. A nota assim executada soará diferente porque a corda estará sendo presa, em um de seus extremos, pelo dedo do violinista, que não tem a rigidez da madeira, e portanto não dá à corda um limite tão definido, modificando a qualidade da sua vibração.

Figura 1 – Geminiani, *The Art of Playing on the violin*, exemplo 1 figura A.



Aqui, vemos um desenho esquemático de Geminiani, mostrando o braço do violino e as notas sobre ele, em uma extensão de uma oitava e meia (8 tons e meio). As notas não alteradas estão marcadas com seu nome anglicizado (A, B, C etc). As cordas soltas têm seu nome na extremidade esquerda do desenho, que representa o lado da voluta. Como o violino é afinado em quintas, o som da nota de uma corda solta é também obtido pressionando-se a corda imediatamente mais grave na altura de uma quinta (3 tons e meio). Pressionando-se essa corda na altura de 7 tons (uma nona acima da corda solta, ou uma quinta sobre outra quinta), obtém-se o som da outra corda solta seguinte à imediatamente superior.

As quatro notas correspondentes às cordas soltas, quando tocadas no instrumento como cordas presas, fazem a corda solta de som correspondente vibrar por simpatia. Isso significa que, além da corda (presa) que executa tal nota vibrar, essa vibração se transmite pelo corpo do instrumento e faz vibrar a corda solta com tamanho proporcional à corda presa. Por exemplo, um sol executado na corda ré, faz com que a corda sol sol vibre também (pois a corda sol tem um comprimento que vibra por simpatia com o tamanho de onda produzido pela corda ré presa soando a nota sol). Isso confere a essas quatro notas (sol, ré, lá e mi, qualquer que seja a oitava executada) uma sonoridade bem mais forte e rica de harmônicos que as outras notas presas. Outras notas que tenham relação próxima a essas cordas (a quinta sobre a fundamental, por exemplo), por serem seus harmônicos naturais, vão se “aproveitar” das cordas soltas que vibrarão também por simpatia evidenciando seu som. Por exemplo, a corda mi tem como harmônico parcial o si (sua quinta). O si vibra com a nota fundamental (mi) na relação de 3/2 de sua frequência, o que faz com que qualquer si executado em outra corda faça a corda mi vibrar também por simpatia, e terá seu som reforçado. De forma contrária, as notas muito distantes das

notas fundamentais das cordas soltas soarão menos fortes por terem menos recursos vibratórios de simpatia. Isso acontece, por exemplo, com as notas com bemóis, que soam naturalmente mais fracas no violino. Então, as cordas soltas são as que, naturalmente, são as mais vibrantes e soam mais fortemente, seguidas das notas presas que correspondem a essas cordas e suas oitavas. Em seguida, temos as cordas presas que têm relação harmônica próxima (mas não de unísono/oitava) com as cordas soltas, e por fim as cordas presas que soam notas com relações harmônicas longínquas com as cordas soltas. Essa característica, presente tanto na versão barroca quanto na versão moderna do instrumento, fica ainda mais evidenciada no caso do violino barroco pela utilização de cordas de tripa pura, que são menos estridentes do que as de metal utilizadas com o violino moderno.

A escolha da corda a se executar uma nota influencia, também, seu som. Uma nota presa executada em uma posição baixa (1ª, 2ª ou 3ª posição) soará mais forte e vibrante do que a mesma nota, na mesma altura, executada (em uma outra corda) em posição alta, acima da 4ª posição. Isso acontece porque a corda tocada em posição alta tem um espaço vibrante bem mais curto do que a corda executada em posição baixa, e já vimos acima no exemplo corda solta/corda presa que um comprimento maior da corda auxilia seu som, e um comprimento menor “apaga” o som dessa nota.

Outra escolha possível ao violinista, e que também influencia na qualidade do som de uma nota, é o dedo com que executará essa nota. Os dedos do violinista têm diferentes tamanhos, forma, peso e posição na mão. Isso também determinará a qualidade de som da nota, já que o dedo define o limite da corda e, como vimos acima no exemplo corda solta/corda presa, o dedo, por ser menos rígido que a madeira, abafa o som da nota. Um dedo individualmente mais forte (por exemplo, o indicador ou o médio, respectivamente dedo 1 e 2) prenderá a corda com mais firmeza do que um mais fraco, proporcionando um som mais forte, e vice-versa.

contrário. Isso proporciona uma diferença natural na execução, fazendo o som para baixo soar mais forte do que o para cima.

Essas possibilidades na execução violinística estão à disposição do intérprete para que faça suas escolhas. O momento certo de fazê-lo, no entanto, será ditado principalmente pelo seu (bom) gosto e conhecimento estilístico.

Na notação em partitura da música do Romantismo e, especialmente na música do século XX, estão presentes diversos sinais específicos de interpretação. A falta destes significa, nesses estilos musicais, que não se espera do intérprete nenhuma outra execução a não ser que toque de maneira igual e plana essas notas. Em geral, nesse caso, evita-se tocar de maneira a evidenciar uma nota sobre a outra e, especialmente, evita-se realizar uma articulação diferente para cada nota, tocando-as de maneira uniforme e, à parte dos direcionamentos musicais gerais, sem modificações específicas e pontuais.

Na música anterior ao século XIX não era utilizada uma notação consistente para representar traços interpretativos estilísticos e mesmo de articulação, como se percebe através da leitura dos tratados. Pelo contrário, esperava-se do intérprete conhecimento e bom gosto musical para adicioná-los, fazendo da multiplicidade de interpretações daí advindas uma das maiores riquezas da música dessa época.

4 SOBRE A DURAÇÃO E INTENSIDADE DO SONS

A descrição da execução de notas de maneira "não igual" é recorrente nos principais tratados de violino do século XVIII. Embora, em geral, não dediquem nenhum capítulo ou parágrafo exclusivamente a esse tema, ao falar dos diversos aspectos da execução violinística (em termos técnicos e instrumentais), chamam a atenção do leitor para esse pormenor ao longo de todo o texto.

Leopold Mozart, no capítulo 1 de seu *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Sobre os símbolos e notas musicais antigos e novos, junto com as linhas e claves agora em uso / II. Sobre o tempo, ou divisão musical / III. Sobre a duração ou valor das notas, pausas, e pontos, junto com uma explicação de todos os símbolos musicais e palavras técnicas. Termos técnicos musicais), trata da notação musical, tanto das notas e claves quanto das fórmulas de compasso, além de explicar termos técnicos. Nesse capítulo, a despeito de utilizar o termo "duração de notas", refere-se especificamente à questão da divisão rítmica na música. Mas, seja falando de ornamentação, arcadas, alterações rítmicas, sonoridade ou mesmo notação básica, Leopold Mozart (a partir daqui, LM) está sempre, ao longo das instruções, advertindo o leitor de seu tratado quanto à (diferente) maneira de se executar as notas do texto musical. Aqui, ao explicar a execução da notação musical, LM discorre sobre como esta deve ser realizada, tanto do ponto de vista técnico, quanto do sonoro. Já no parágrafo 9 da terceira seção, lemos assim sobre a execução de notas pontuadas em movimentos lentos: "Quando, ..., se está com o ritmo bem compreendido, o ponto será juntado à nota com um dissipar gradual...".²⁶

No presente caso, por motivos didáticos, LM explicou a nota pontuada como duas notas ligadas de mesma altura. Alerta então que, finalmente, na execução final ou definitiva, essas notas devem soar como uma só, "dissipando", "desaparecendo". Ou seja, não em um só volume, mas com um decrescendo. Esse tipo de explicação da execução é singular porque, a princípio, como não é anotado, pode levar alguém que leia diretamente o texto

²⁶ When, ..., one has established oneself firmly in the time, the dot must be joined on to the note with a gradual fading away, ...

musical a imaginar que a nota deva ser tocada toda com um só volume de som, o que não corresponde à ideia estética de LM. A ideia de um decrescendo na execução de uma nota é recorrente na música dessa época, em diversas situações e mesmo como regra geral, como se verá mais adiante.

Figura 3 – Capítulo 1 - terceira seção - parágrafo 9.



Também em andamentos rápidos a nota não deve ser tocada integralmente como anotada, ainda que por razões diversas. No parágrafo 10 dessa seção, LM, ao falar das notas pontuadas em andamentos rápidos, segue: "Em movimentos rápidos, o arco é levantado em cada nota; portanto, cada nota é separada da outra e executada em um estilo saltitante".²⁷

Fica claro no texto que, em cada nota pontuada, o arco sai da corda. Pára, portanto, de friccionar a corda, deixando esta vibrar livremente. O som da corda em vibração livre é muito diferente do som sob fricção, e a corda tende ao repouso, fazendo o volume do som diminuir paulatinamente. Isso vale tanto para uma sequência de notas executadas com arcadas alternando direção (para baixo – para cima) quanto outra sequência em que em sua execução se junte duas notas na mesma arcada (baixo – baixo e cima – cima). Ao explicar a articulação da figura musical, em termos técnicos, LM também deixa claro o comprimento da nota: curta, bem mais curta que notada.

Figura 4 – Capítulo 1 - terceira seção - parágrafo 10.



Mais adiante, no parágrafo 18, ao tratar de síncope (no caso, notas de mesma altura ligadas por sobre a barra de compasso), LM volta a enunciar

²⁷ In quick pieces the bow is lifted at each dot; therefore each note is separated from the other and performed in a springing style.

uma regra geral sobre o som. Após o procedimento de explicação didática, de dividir as notas em duas para compreensão da divisão do tempo, LM afirma que se deve tocá-las como uma mínima. E faz um alerta, em nota de pé de página:

"É muito ruim que existam pessoas que se vangloriam enormemente de sua arte, e no entanto não são capazes de tocar uma mínima, sim, sequer uma semínima, sem dividi-la em duas partes. Se alguém (um compositor) quisesse que existissem duas notas, ele assim as escreveria. Esse tipo de nota, (mínima), deve ser atacada firmemente e, com um gradual dissipar, ser sustentada sem pressão ulterior do arco; tal qual o som de um sino, quando firmemente golpeado, paulatinamente morre.²⁸

Esse alerta evidencia uma prática que, por nenhum meio, era escrita: a de que esse som, duas semínimas de mesma altura ligadas por sobre a barra de compasso, deve ser tocado com um perceptível diminuendo. Por muito tempo, em épocas recentes, usou-se acreditar que, "se não estava escrito, não deveria ser feito", mesmo em textos musicais anteriores a 1800. Ou seja, nesse caso, tocava-se os dois tempos da nota (em tempo comum) com a mesma intensidade de som, sem qualquer tipo de diminuendo.

Figura 5 – Capítulo 1 - terceira seção - parágrafo 18.



No parágrafo 19 da terceira seção do capítulo primeiro, LM explica a fermata. E, ao falar de como deve ser executada, diz: "Aqui, é importante notar particularmente que ao som do instrumento deve ser permitido que diminua e desapareça completamente antes de recomeçar a tocar".²⁹

Mais uma vez, o alerta de que a nota não deve ser segurada com intensidade igual por toda sua extensão, prática que não é explicitamente anotada.

²⁸ It is bad enough that people exist who flatter themselves greatly on their art and who yet cannot play a minim, yea, hardly a crochet without dividing it into two parts. If one wished to have two notes, one would certainly write them down. Such notes must be attacked strongly and, with a gradual dying away, be sustained without after-pressure; just as the sound of a bell, when struck sharply, by degrees dies away.

²⁹ Here, it must be noticed in particular that the tone of the instrument must be allowed to diminish and die entirely away before beginning to play again.

Figura 6 – Capítulo 1 - terceira seção - parágrafo 19.



O capítulo IV do tratado de LM, “Do ordenamento dos arcos ascendentes e descendentes”,³⁰ trata da ordenação e escolha dos arcos para cima e para baixo no texto musical. Também nesse capítulo lemos orientações a respeito da execução das notas musicais em contextos específicos. No parágrafo 23, ao falar de notas ligadas a uma síncopa, diz "... ligar a terceira nota de maneira suave a ela com um gradual desaparecimento do som".³¹

Figura 7 – Capítulo IV- parágrafo 23.



Mais uma vez, encontramos aqui a indicação de interpretação dessa figura musical específica de maneira não notada, ou quase que de maneira diversa da notada, no texto musical. O "morrendo" da nota, em determinados contextos, mostra-se, com a adição de exemplos e exemplos, um notório traço estilístico.

Aqui, é importante levar-se em conta que esses efeitos sonoros são evidenciados pelo *instrumentarium* dessa época: o arco então em uso, bastante diverso do chamado arco moderno; as cordas, especialmente as agudas, que eram de tripa pura; a resposta acústica da interação arco-corda desse material, e o gosto por um resultado específico na produção sonora, fruto das concepções estilísticas e do gosto dessa época. O *instrumentarium* moderno, diferente do setecentista e modificado para servir a outros ideais estilísticos, a saber os dos séculos XIX e XX, dificulta a natural execução desse resultado sonoro.

No capítulo VI do tratado de LM "Sobre a tercina" ("*Of the so-called Triplet*"), fica evidente esse gosto estético do século XVIII por notas tocadas com "pesos"

³⁰ "Of the Order of Up and Down Strokes", no alemão original, "Von der Ordnung des Hinaufstriches und Herabstriches".

³¹ ...slur the third note smoothly on to it with a gradual fading away of the tone.

diferentes. Ao descrever a execução de dois grupos de tercinas em uma ligadura de arco (parágrafo 8), LM diz:

Em peças rápidas, frequentemente toca-se duas tercinas, ou seja, seis notas, em uma arcada. (...) Porém a primeira de cada seis notas deve ser mais acentuada, e as seguintes cinco notas suavemente ligadas a ela diferenciando, assim, através de um acento perceptível, a primeira das outras cinco notas. Mas isso frequentemente também acontece em andamentos lentos.³²

Esse entendimento, "um acento perceptível", não é especificamente anotado na música. Depreende-se que essa recomendação pretende mostrar que a nota deverá ser acentuada além do acento natural do tempo forte, ou do início deste.

Figura 8 – Capítulo VI - parágrafo 8 - a



Figura 9 – Capítulo VI - parágrafo 8 - b



O decrescendo a ser realizado nas notas subsequentes à primeira nessa sequência de duas tercinas acontece, de modo análogo, quando esta primeira nota não está presente. Veja-se o parágrafo 10: “Se, no lugar da primeira nota das duas tercinas, está escrito uma pausa, as notas restantes podem ser ligadas em um arco para cima com bom resultado. Em andamentos lentos esse estilo soa extraordinariamente bem, especialmente se as duas primeiras notas são atacadas mais fortemente, e as restantes ligadas bem suave e docemente a elas, sem acento ou retirada do arco da corda.”³³

³² In quick pieces one often has to play two triplets, that is, six notes in one stroke. (...) But the first of each six notes must be rather more strongly accented and the remaining five notes quite smoothly slurred on to them, thus differentiating, by means of a perceptible accent, the first from the other five notes. But this also happens frequently in slow pieces.

³³ If, in place of the first note of two triplets, a rest be written, the remaining notes may be slurred together in an up stroke with good result. In slow pieces this style sounds uncommon well, especially if the first two notes be attacked rather more strongly, and the remainder slurred quite quietly and

No parágrafo 16, ao descrever um pungente efeito de suspiro, L M explica a maneira de fazê-lo:

Com o propósito de imitar, ou para expressar ou incrementar esta ou aquela emoção, figuras (específicas) são também concebidas, com características através das quais pode-se crer aproximar da natureza. Se, por exemplo, cada tercina começar com uma pausa, um suspiro pungente não poderia ser melhor expresso do que ligando as duas notas remanescentes em um arco para cima, alternando forte e piano. Mas a arcada deve começar como força bem moderada e terminar muito suavemente.³⁴

Figura 10 – Capítulo VI - parágrafo 10.



A última frase, recomendação a ser aplicada tanto ao *forte* quanto ao *piano*, mostra que há uma clara diferença na execução de duas notas notadas igualmente. Por muito tempo, na execução de música do século XVIII, ouviu-se a execução de duas notas notadas iguais de forma analogamente igual, por falta de notação específica para fazê-lo de outra maneira, e talvez por falta de um conhecimento maior do estilo de época, ou mesmo intenção de aplicá-lo por gosto próprio ou dos ouvintes em geral.

Figura 11 – Capítulo VI - parágrafo 16.



smoothly on to them, without accents or lift of the bow.

³⁴ For the purpose of imitation or for the expression and excitation for this or that emotion figures also are devised, by the means of whose characteristics one believes oneself to come closest to nature. If, for example, each triplet begins with a rest, a plaintive sighing cannot be better expressed than by slurring the remaining two notes together in the up stroke, alternating *forte* with *piano*. But the stroke must begin with very moderate strength and end quite quietly.

Mais uma vez, isso fica evidente no capítulo VII “Da diversidade das arcadas”.³⁵ Já no parágrafo 3, ao apresentar a primeira variação de arcada, notas ligadas de duas a duas, diz LM:

A primeira de duas notas ligadas em uma arcada é acentuada mais fortemente e sustentada um pouquinho mais, enquanto a segunda (nota) é ligada a ela um tanto mais suave e tardiamente. Esse estilo de interpretação promove um bom gosto na execução da melodia...³⁶

Figura 12 – Capítulo VII - parágrafo 3.



Essa prática é significativamente diferente do gosto e prática musicais dos séculos seguintes, especialmente do século XX, quando havia uma cuidadosa procura por fazer as notas soarem o mais igualmente possível. A transferência do gosto musical de épocas posteriores à interpretação da música do século XVIII obnubila o poder expressivo desta, ao não realizar de forma plena todas as suas possibilidades.

LM fala de notas que devem ser tocadas de maneira diferente: seja dentro da mesma nota, como é o caso de uma *messa di voce* (objeto de um capítulo à parte nesta tese); seja entre notas distintas: com um *diminuendo* entre elas, ou mesmo sendo elas tocadas com intensidades diferentes. Isso não deve ser confundido com um acento interpretativo sobre a nota, já que para isso, quando cabível, ele também faz a devida orientação, como consta no parágrafo 10 deste mesmo capítulo:

Além disso, as quatro semicolcheias do primeiro quarto do compasso podem ser ligadas em um arco para baixo, e as quatro do segundo quarto (do compasso) em um arco para cima, e assim por diante... Mas deve-se diferenciar a primeira nota de cada semínima por meio de um acento.³⁷

³⁵ Of the many varieties of Bowing

³⁶ The first of two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late. This style of performance promotes good taste in the playing of the melody...

³⁷ Further, the four semiquavers of the first quarter of the bar can be slurred together in the down stroke, and the four of the second quarter in the up stroke, and so on... But one must differentiate the first note of each crochet by means of an accent.

Figura 13 – Capítulo VII - parágrafo 10.



As variações de arco sobre notas iguais são apresentadas por LM em seu tratado no capítulo VII até o parágrafo 19; no parágrafo 20 ele faz, então, mais uma vez, uma advertência geral a respeito da interpretação de notas ligadas:

Agora, se em uma composição musical duas, três, quatro e mesmo mais notas são agrupadas por uma ligadura, de forma que se reconheça dali que o compositor deseja que as notas sejam tocadas não separadamente, mas melodiosamente em uma ligadura, a primeira das tais notas unidas deve ser apoiada mais fortemente, mas as (notas) remanescentes ligadas a ela (devem ser tocadas) um tanto docemente e cada vez mais suavemente. (...) Será notado que o apoio cairá uma vez na primeira, outra vez na segunda, outra na terceira, sim, frequentemente mesmo na segunda metade da primeira, segunda ou terceira semínima. Desta maneira, isto muda indiscutivelmente todo o estilo da interpretação.³⁸

Da mesma maneira, ao apresentar variações sobre notas de valores diferentes, LM reforça essa ideia (segunda seção, parágrafo 2, vide exemplos abaixo), ao falar de notas ligadas de valores rítmicos diferentes:

Notas ligadas tornam o estilo interpretativo satisfatório, melódico e agradável. Não só deve ser prolongada a ligadura sobre a nota pontuada, no entanto, mas também atacada um tanto mais fortemente, ligando a ela a segunda nota com decréscimo de intensidade, como em 8, *b*; 12, *b*; 22, *b* e *c*; e a primeira nota pontuada em 26, *a* e *b*. Ainda, em 29, *c* e 30, *c*.³⁹

O bom gosto musical e a correta manutenção do pulso geral da música é devidamente enfatizado por L M ao realizar esse efeito interpretativo, como ilustrado no parágrafo 5 (vide exemplos abaixo):

A primeira de duas, três, quatro ou mesmo mais notas, ligadas juntamente, deve ser sempre apoiada com mais intensidade e sustentada um pouco mais longa; mas as notas subsequentes devem diminuir em intensidade e serem ligadas um tanto mais tardiamente. Mas isto deve ser empreendido

³⁸ Now if in a musical composition two, three, four and even more notes be bound together by the half circle, so that one recognizes therefrom that the composer wishes the notes not to be separed but played singly in one slur, the first of such united notes must be somewhat more strongly stressed, but the remainder slurred on to it quite smoothly and more and more quietly. (...) It will be seen that the stress falls now on the first, now on the second, or third crochet, yea, frequently even on the second half of the first, second, or the third crochet. Now this changes indisputably the whole style of performance (...).

³⁹ Slurred notes (...) make the style of performance satisfying, melodious, and pleasant. Not only must the dotted note be prolonged, however, but it must also be attacked somewhat strongly, slurring the second decreasingly and quietly on to it, as at 8, *b*; 12, *b*; 22, *b* and *c*; and the first dotted note in 26, *a* and *b*. Further, in 29, *c*, and 30, *c*.

com tal bom juízo, de forma que o comprimento do compasso não seja alterado no mínimo grau. O leve sustentar da primeira nota deve não só ser executado de forma a agradar o ouvido através de um belo acrescentar das ligeiramente apressadas notas ligadas a ela, mas deve ser realizada mesmo de forma a agradar o ouvinte. Desta maneira devem ser executados os exemplos: 1, a; 6, b e c; 7, a e c; 9, a e b; 11, a e b; 13, a, b, c e d; 14, a; 17, a e b; 20, no segundo tempo de ambos os compassos; 22, b; 28, a e b; e 33, a, b e c.⁴⁰

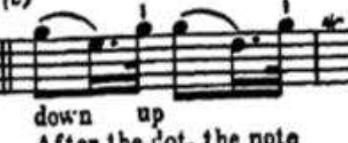
Figura 14 – Capítulo VII - exemplos referentes à segunda seção - aqui citados os parágrafos 2 e 5.

The figure displays six musical examples, each on a single staff in treble clef. Example 1 shows two measures: (a) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (b) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below. Example 2 shows three measures: (a) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (b) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (c) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'dotted' above, 'down up' below. Example 3 shows two measures: (a) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (b) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up down up' below, with dynamics *p* and *f* above. Example 4 shows two measures: (a) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (b) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and '(better) down up down' below. Example 5 shows two measures: (a) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (b) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up down up' below, with dynamics *f* and *p* above. Example 6 shows three measures: (a) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (b) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below; (c) with notes G4, A4, B4, A4, G4 and 'down up' below, with the instruction '(c) in still more singing style.' above.

⁴⁰ The first of two, three, four, or even more notes, slurred together, must at all times be stressed more strongly and sustained a little longer; but those following must diminish in tone and be slurred on somewhat later. But this must be carried out with such good judgement that the bar-length is not altered in the smallest degree. The slight sustaining of the first note must not only be made agreeable to the ear by a nice apportioning of the slightly hurried notes slurred on to it, but must even be made truly pleasant to the listener. In such fashion are to be played examples: 1, a; 6, b and c; 7, a and c; 9, a and b; 11, a and b; 13, a, b, c and d; 14, a; 17, a and b; 20, in the second beat of both bars; 22, b; 28, a and b; and 33, a, b and c.

7. (a)  (b) 

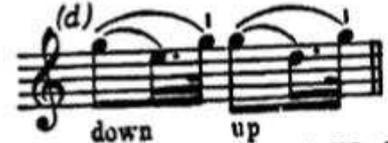
(c) 

8. (a)  (b)  (c) 

down up
At the dot the bow is lifted.

This is performed without
lifting the bow, and slurred
in sustained style.

down up
After the dot, the note
following it is long
delayed.

(d) 

down up
At the dot the bow is lifted.

9. (a) (b) *p* *p*

down up down up down

10. (a) (b)

11. (a) (b)

down up down up down

12. (a) (b) *At the dot. not detached.*

down up down down up

13. (a) (b)

down up down up down up down up

(c) (d)

down up down up

14. (a) (b)

up down up up down u. d. u.

15. (a) (b)

down up down up

(c)

down

16. (a) up down up (b) up down up



17. (a) down up (b) down up down up



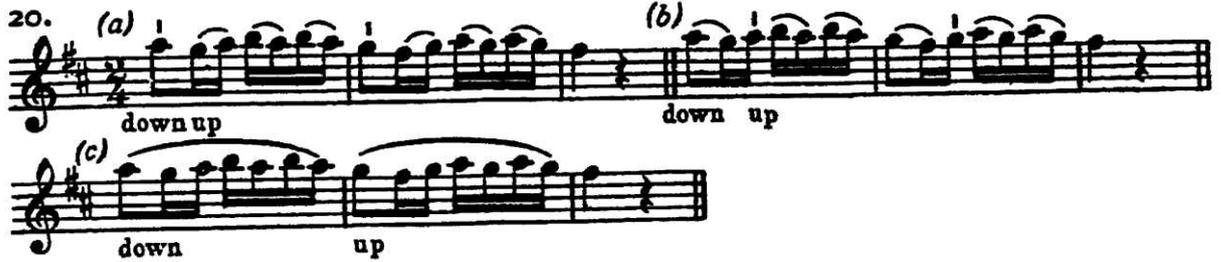
18. (a) down up (b) down up (c) down up down up



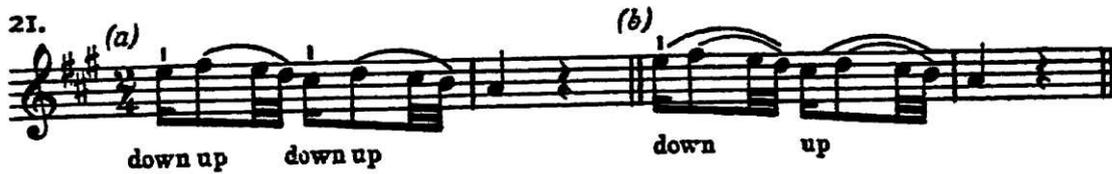
19. (a) down up (b) down up down



20. (a) down up (b) down up (c) down up



21. (a) down up down up (b) down up



22. (a) (b) (c)
down up down up down up

23. (a) (b)
down up down up

24. (a) (b)
down up down up

25. (a) (b)
down up down down up down up

26. (a) (b)
down up down up down up

27. (a) (b) (c)
down up down up

28. (a) (b)
down up down up down up down up

29. (a) (b) (c)
down up down up down down up

30. (a) (b) up down up (c)
or down up down up down up

31. (a) (b)
up down up down up down up

32. (a) (b)
down up down up down up

33. (a) down up down up
(b) down up
(c) down up down up down up

34.

Here several notes are played in one stroke of the bow.

No capítulo 9 “Da apojatura, e alguns ornamentos pertencentes a ela”,⁴¹ a explicação de LM sobre a realização de apojaturas não deixa qualquer dúvida. Diz o texto do parágrafo 8:

Acima de tudo deve ser observado: ... Em segundo lugar, o acento deve, na apojatura longa e mais longa, estar sempre na própria apojatura, com a entoação mais suave caindo na nota melódica. Mas isso deve ser feito com uma moderação agradável. Além disso, o acento deve ter um tom mais suave antes dele. Na apojatura longa, da qual falamos aqui, é bastante fácil acentuar um pouco suavemente, deixando o tom crescer rapidamente em força e chegando ao maior volume de tom no meio da apojatura; mas então

⁴¹ Of the Appoggiature, and some Embellishments belonging thereto.

diminuindo a força, que finalmente a nota principal é arrastada para ela como piano. Em particular, porém, cuidado com a pressão posterior do arco na nota principal. Apenas o dedo com o qual a apojatura é feita deve ser levantada, enquanto o arco pode mover-se suavemente em seu caminho.⁴²

O próprio nome da figura, apojatura, já diz que o apoio deve cair sobre ela; a maneira artística de realizá-la, no entanto, demanda essa cuidadosa explicação de L M, já que as notas devem ser tocadas observando-se a hierarquia de volume de som e a busca da beleza do fazer musical. Essa mesma ideia é reforçada no parágrafo 10, ao falar de apojaturas ascendentes:

As apojaturas ascendentes são em geral não tão naturais quanto as descendentes... Desta forma, a ênfase recai sobre a primeira nota da apojatura, e as duas pequenas notas, juntamente com a nota principal seguinte, são arrastadas suavemente como ensinado no § 8. Mas aqui também não deve haver pressão posterior do arco. na nota principal.⁴³

E nos parágrafos 11 e 13, ao falar de outros tipos de apojatura, volta a citar o parágrafo 8, com o mesmo propósito didático de evidenciar esse traço estilístico.

Duração e intensidade das notas, na prática violinística e musical do século XVIII eram, portanto, assuntos de amplas possibilidades: dependiam não só de fatores físicos e acústicos, que de uma maneira ou de outra continuam a influir nessa matéria até os dias de hoje, mas sobretudo de fatores estilísticos.

E por fatores estilísticos entenda-se muito como um bom gosto que era adquirido com a audição e prática da música viva, exercida no dia a dia dos executantes. Entender esses referenciais, e depreendê-los dos textos da época, vem a ser o objetivo desse estudo. O que era natural para um músico daquele tempo não precisava, necessariamente, ser dito nos manuais. Mas para nós, músicos de hoje, é necessário que escavemos, em meio aos textos daquela época, essas informações para que se nos aclarem os traços estilísticos característicos. A duração das notas, especificamente o fato de não serem executadas de maneira a soar por todo o tempo escrito, nem executadas com a mesma intensidade por toda a

⁴² Above all things must be observed: ... Secondly, the accent must, in the long and longer appoggiature, always be on the appoggiatura itself, the softer tone falling on the melody note. But this must be carried out with a pleasant moderating of the stroke. Also, the accent must have a softer tone preceding it. In the long appoggiatura, of which we speak here, it is quite easy to accent somewhat gently, letting the tone grow rapidly in strength and arriving at the greatest volume of tone in the middle of the appoggiatura; but then so diminishing the strength, that finally the chief note is slurred on to it quite *piano*. In particular, however, beware of after-pressure of the bow on the chief note. Only the finger with which the appoggiatura is made is to be lifted, while the bow is allowed to move smoothly on its way.

⁴³ The ascending appoggiature are in general not as natural as the descending...In this fashion the stress falls on the first note of the appoggiatura, and the two little notes, together with the following principal note, are slurred smoothly thereon as taught in § 8. But here too there must be no after-pressure of the bow on the principal note.

sua duração, aparece de maneira consistente por todo o texto de LM. Examinaremos a seguir um efeito específico, mas que relaciona-se com esta concepção, que está também presente nos tratados de Geminiani e L'Abbé: a *messa di voce*.

5 MESSA DI VOCE

A *messa di voce* é usualmente definida como um efeito momentâneo aplicado em uma nota longa, a fim de dar expressividade a um som que, por ser muito duradouro, ficaria plano e sem vida. É referência comumente encontrada em tratados de canto, como mostra Pereira (2014). Uma definição geral descreve a *messa di voce* como um movimento sonoro realizado sobre uma nota, composto por dois movimentos de intensidade, um *crescendo* e um *diminuendo*, que a configura de maneira a começar suavemente, crescer até o meio de sua duração, e, então, diminuir novamente.

Diferentes tratados musicais do século XVIII, tanto vocais quanto instrumentais, apontam esse recurso como algo a ser entendido não apenas como um efeito momentâneo, mas como um fundamento estilístico, e sua explicitação em tratados é, muitas vezes, expressa dentro de capítulos que tratam dos mais diversos assuntos.

No capítulo anterior deste trabalho, tratou-se da duração e intensidade dos sons. A partir dele pode-se depreender que as notas, muitas vezes, não são tocadas na totalidade de sua duração escrita, mas com um *morrendo* no fim de cada emissão sonora. Esse fenômeno estilístico está estritamente ligado com o fundamento da *messa di voce*, coração de um ideal sonoro aplicável tanto a notas individuais quanto a contextos fraseológicos mais extensos.

Donington (1982) considera a *messa di voce* como um paradigma sonoro importante. Ele descreve uma variedade de arcadas e efeitos no violino, que são realizados de acordo com os contextos musicais, e insiste que esse efeito está muito atrelado a aspectos técnicos do violino. Suas considerações, entretanto, reforçam a ideia de que as emissões sonoras são orientadas pelas características naturais da corda de tripa. Diferentemente da moderna corda de aço, a corda do violino barroco teria sua vibração impossibilitada se o ataque não se iniciasse mais suavemente, como reiteram diversos autores da época. Esse mesmo efeito é encontrado em tratados de outros instrumentos que não o violino desse mesmo período. Também nesse caso, os aspectos técnicos vão ao encontro dos ideais sonoros, sendo a técnica para iniciar o som tanto pragmática quanto estética.

Ao tratar da emissão dos sons no período barroco, é importante recorrer ao referencial sonoro do canto, no qual se origina o termo *messa di voce*. Conforme se

observa na leitura de diversos tratadistas, a sonoridade do canto é o padrão almejado na execução instrumental, dentro do qual a *missa di voce* insere-se tanto como necessidade estilística quanto fisiológica. Pereira (2014) reitera essa relação entre os instrumentos e o canto, buscando referenciais em Harnoncourt, Donington e Mozart.

A emissão sonora vocal, por exemplo, começava de uma maneira bem suave e “florescia” no instante seguinte, voltando para a suavidade inicial ao seu término. Essa típica dinâmica era ainda mais enfatizada nas notas sustentadas. (Pereira, 2014:56)

Pereira (2014) faz, ainda, um interessante paralelo entre a articulação das dinâmicas fraseológicas e as dinâmicas internas da nota. Assim, a *missa di voce* encontra um efeito similar em grupos de notas cujo início, meio e fim são tocados respectivamente com a dinâmica *piano-forte-piano*. Essa equivalência entre sons isolados e o arco fraseológico reafirma a *missa di voce* como um ideal sonoro coerente dentro do estilo do século XVIII. Também possibilita que sua execução seja encetada tendo em vista esse arco fraseológico, ou seja, que uma nota seja inserida nessa ideia e que seja executada, por exemplo, com o início suave e com um crescendo, levando a tensão sonora à próxima nota. Nessa realização, o decrescendo aparecerá não na nota inicial, mas no final da frase!

Em seu *Versuch...*, Leopold Mozart é, muitas vezes, categórico em afirmações de natureza geral, isto é, estipula regras de estilo baseadas em uma concepção interpretativa comum, que caracteriza o estilo que pretende descrever e ensinar. Em cada capítulo, o autor nos dá pistas muito pragmáticas e gerais sobre o ideal sonoro, quase sempre utilizando a técnica do violino como ponto de partida para explicitá-lo de maneira prática.

No capítulo 5 de seu tratado “Como, através de um seguro manejo do arco, deve-se procurar produzir um belo som no violino e expressá-lo de maneira correta”,⁴⁴ explica o modo de se produzir um bom som no violino com o acertado uso do arco, a partir das divisões do arco. O capítulo mostra que se deve ter controle do arco a ponto de realizar notas fortes e fracas em toda sua extensão. Nota-se, entretanto, a preocupação em estabelecer um ideal de som *a priori*, uma base de emissão sonora presente de acordo com os contextos, prezando a variedade sonora da peça. Ele fala, logo no início, no parágrafo 3, como devem soar as notas *por princípio*:

⁴⁴ How, by adroit control of the Bow, one should seek to produce a good tone on a Violin and bring it forth in the right manner.

Todo som, mesmo o mais intenso ataque, tem uma pequena, mesmo que praticamente inaudível, suavidade no início da arcada; já que, de outra maneira, não seria uma nota mas um ruído incompreensível e desagradável. A mesma suavidade deve ser escutada no final de cada arcada. Razão pela qual deve-se saber como dividir o arco em suavidade e força, e portanto produzir os sons de maneira bonita e tocante, através da pressão e relaxamento.⁴⁵

Esse "efeito" *crescendo-decrescendo* da nota é um princípio geral, segundo Leopold Mozart. Quanto mais curta a nota, menos esse efeito é percebido. E, em notas longas ou andamentos lentos, essa propriedade do som das notas se faz escutar mais claramente. Um princípio contrário à ideia do som da era mecanizada, onde passa a valer, cada vez mais, a ideia de um som "chapado", por igual do início ao fim, que corresponde a ideais estéticos próprios de séculos posteriores.

De maneira análoga, Francesco Geminiani descreve esse som em seu *The Art of Playing on the Violin*:

Uma das maiores belezas do violino é o avolumar ou crescendo e decrescendo do som, que é feito através de uma pressão maior ou menor do arco sobre as cordas com o indicador. Em todas as notas longas, o som deve começar suave, e gradualmente avolumar-se até o meio [do arco], e desse lugar gradualmente suavizar até o final (página 2).⁴⁶ Geminiani evidencia as duas etapas da construção da *messa di voce* por meio do que chamou "ornamentos de expressão". Em seu tratado, chama de *swelling* o início suave da emissão das notas seguido de crescendo; e o decrescendo da nota chama simplesmente de "*softening*". O interessante é que descreve que ambos podem ser utilizados um após o outro, indício de que, mesmo com a separação do procedimento da *messa di voce*, a ideia de unidade entre as duas etapas não é desconsiderada. "Esses dois elementos podem ser realizados um após o outro. Produzem grande beleza e variedade na melodia e, quando empregados alternadamente, são próprios a qualquer expressão ou compasso". (Geminiani, 1751. trad. Held, 2017).⁴⁷

L'Abbé, em seu tratado *Principes du Violon*, descreve a *messa di voce* já na página 1, quando explica como deve-se proceder para crescer e diminuir o mesmo som: "Para crescer e diminuir o mesmo som, deve-se começar suavemente, crescê-lo por degraus, até que ele ressoe plenamente e, em seguida, abrandá-lo também por degraus, de maneira que termine imperceptivelmente."⁴⁸

⁴⁵ Every tone, even the strongest attack, has a small, even if barely audible, softness at the beginning of the stroke; for it would otherwise be no tone but only an unpleasant and unintelligible noise. This same softness must be heard also at the end of each stroke. Hence one must know how to divide the bow into weakness and strength, and therefore how by means of pressure and relaxation, to produce the notes beautifully and touchingly.

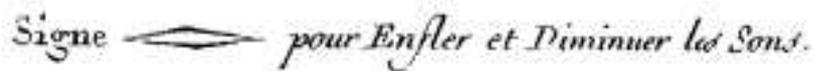
⁴⁶ One of the principal Beauties of the Violin is the swelling or encreasing and softening the Sound; which is done by pressing the Bow upon the Strings with the Fore-finger more or less. In playing all long Notes the Sound should be begun soft, and gradually swelled till the Middle, and from thence gradually softened till the End.

⁴⁷ These two Elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the Melody, and employ'd alternately, they are proper for any Expression or Measure.

⁴⁸ Pour enfler et diminuer le même son, il faut le commencer faiblement, l'enfler ar degré, jusqu'à ce

Embora L'Abbé mencione em seu tratado tanto o som plano (*fillé*) quanto a *messa di voce* na descrição do uso do arco e produção de som, ele explicita o uso da *messa di voce* ao longo do texto, usando um sinal específico, que é o de *crescendo* e *decrescendo* sobre uma só nota (<>), como encontrado na página 5 do seu tratado:

Figura 15 – L'Abbé Principes du Violon, p. 5.



Vê-se, assim, que a estética comum à época destes violinistas determinava a maneira de executar as notas ao instrumento. Também o francês Michel Corrette, em sua *L'Art de se Perfectionner dans le Violon*, fala desse efeito sonoro: "Para fazer aumentar o som de uma nota longa, é preciso começar por conduzir com doçura o arco sobre a corda, em seguida fortalecer no meio de acordo com o valor da nota e terminar da maneira como se começou..." (página 4-5).⁴⁹

Para Giuseppe Tartini, o conceito de *messa di voce* é tão importante que sua definição confunde-se com a de "som belo"; mais que isso, é tão fundamental que constitui o ponto de partida para suas orientações na *Carta à Madallena Lombardini*. O autor, logo na primeira parte da célebre carta, também é explícito ao descrever a *messa di voce* como elemento basilar para a produção sonora, ao mesmo tempo em que explica como produzi-la ao violino. Seu texto diz assim: "O primeiro ponto de estudo deve ser o apoio do arco sobre a corda de maneira leve, de modo que o início do som, que se extrai do instrumento, seja como um respiro, e não como uma batida sobre a corda."⁵⁰

Por fim, ao apresentar a prática de estudo que levará ao aperfeiçoamento do arco, o próprio Tartini emprega o termo *messa di voce*: Para que se chegue a apreender todo esse sistema de maneira unívoca, começa-se de uma *messa di voce* sobre uma corda solta.⁵¹

qu'il éclate pleinement, et ensuite l'adoucir de même façon qu'il finisse insensiblement.

⁴⁹ Pour enfler le son sur une note longue il faut commencer par conduire avec douceur l'archet sur la corde en suite le fortifier au milieu selon la valeur de la note et finir comme on a commencé...

⁵⁰ Primo studio dev'essere l'appoggio dell'arco su la corda siffattamente leggiero, che il primo principio della voce, che si cava, sia come un fiato, e non come una percossa su la corda.

⁵¹ Per far tutta la fatica in una sola volta s'incomincia dalla messa di voce sopra una corda vuota.

Temos então o testemunho contemporâneo de diversos mestres do instrumento, de três nacionalidades distintas e representantes dos três estilos nacionais mais influentes da época, concordando na descrição desse traço interpretativo. O som não deve ser uniforme por toda a nota, mas deve ser tocado com um característico crescer e decrescer que o tornará mais belo e vivo, segundo o gosto de então. Esse referencial sonoro pode ser encontrado não apenas no violino, mas expande-se entre os diversos instrumentos típicos do século XVIII, em práticas descritas nos tratados do período.

O tratado de Johann Joachim Quantz, *Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen*, embora dedique-se especialmente à flauta, não se limita a esse instrumento, sobretudo em suas concepções mais gerais de interpretação. Nele, encontra-se a definição mais conhecida da *messa di voce*, isto é, em notas longas.

Se você tem uma mínima ou uma semibreve tenutas, o que os italianos chamam de *messa di voce*, primeiramente deve articulá-la delicadamente ou quase com uma simples exalação. Em seguida, comece a soprar, mas *piano*, aumentando a força do tom até a metade da nota. Então, diminua a força até o fim da nota, efetuando ao mesmo cap. XIV, §10. Tradução: Rezende, 2015)

É interessante, aqui, perceber o paralelo entre as mecânicas da flauta e do canto com a mecânica do violino. Por esse parágrafo, pode-se perceber o quanto esse ideal sonoro, o da *messa di voce*, também descrito como *swelling and softening* por Geminiani, generaliza-se pela técnica vocal e instrumental desse período, caracterizando todo um estilo e constituindo-se em um elemento fundamental na ideia de som e bom gosto.

6 VARIEDADE NA ARTICULAÇÃO – COMBINAÇÃO DE ARCADAS

Ao violino, uma das maneiras mais típicas de enunciar as articulações das notas, dos grupamentos de notas e gestos musicais é a organização da sequência de arcadas. Notas podem ser realizadas em arcadas separadas, ou com várias notas agrupadas em uma mesma arcada. A princípio, as notas tocadas em arcadas separadas são consideradas articuladas ou destacadas, e as notas tocadas agrupadas são consideradas ligadas.

Além disso, há uma divisão básica na técnica de enunciação sonora no violino, que é a possibilidade de realizar uma arcada descendentemente ou ascendentemente (para baixo ou para cima), como resultados diversos, como já levantado no capítulo 3. Basicamente, a diferença no resultado sonoro se deve, em primeiro lugar, à ação da gravidade sobre o braço do executante e do arco, e em segundo lugar às características físicas do arco em si (como ele é diferente no talão ou na ponta, tanto em termos de peso quanto em termos de resposta física no que se refere à sua condução, considerando velocidade e pressão).

Para o agrupamento de diversas notas em uma única arcada, o sinal gráfico utilizado pelos violinistas é a ligadura, a mesma conhecida pelos músicos como ligadura de expressão. Atente-se ao fato de que esse procedimento, o de utilizar o mesmo sinal gráfico para duas possibilidades distintas (ligadura de arco e ligadura de expressão), costuma trazer algumas dificuldades no entendimento da notação de uma partitura para violino.

Atualmente, há um consenso na utilização dos símbolos \sqcap para a arcada para baixo, e V para arcada para cima, na notação para violino (e os outros instrumentos de arco). Essa não era uma regra geral no século XVIII, ainda, e nos diferentes tratados vemos uma multiplicidade de sinais para designar esses procedimentos.

Geminiani utiliza as letras minúsculas *g* designando arco para baixo, e *s* para designar arco para cima, como ele mesmo explica no texto para o exemplo XXIV do seu tratado. Essas letras referem-se às palavras *giù* e *sù*, para baixo e para cima, em italiano.

Figura 16 – Geminiani, texto do Exemplo XXIV, p. 9.⁵²

Time. The Letter (*g*) denotes that the Bow is to be drawn downwards ; the Letter (*s*) that it must be drawn upwards. The Sign ($\&$) signifies a Repetition.

Leopold Mozart utiliza-se, por sua vez, dos sinais *her.* (para baixo) e *hin.* (para cima), derivadas do alemão *herabstrich* (para baixo) e *hinaufstrich* (para cima), como explica no capítulo 4 do seu tratado. A tradução inglesa do seu tratado utiliza-se das palavras *down* (para baixo) e *up* (para cima).

Figura 17 – Leopold Mozart, capítulo 4 parágrafo 10. Exemplos da utilização dos sinais *hin.* e *her.*



Figura 18 – Leopold Mozart, capítulo 4 parágrafo 10. Tradução para o inglês (edição de 1948).



L'Abbé utiliza as letras *t* (para baixo) e *p* (para cima), do francês *tirer* e *pousser*.

Figura 19 – L'Abbé, *Principes...*, p. 2.⁵³⁵⁴

La Lettre *t* signifie qu'il faut tirer l'archet, et la Lettre *p* qu'il faut le pousser.

Esses símbolos tão diversos mostram a falta de uniformização vigente na Europa do século XVIII, e as soluções encontradas por esses três tratadistas. Podemos considerar que essas soluções, baseadas nas palavras em vernáculo de cada idioma, eram comumente utilizadas pelos músicos dessa época.

A alternância entre executar notas separadamente ou agrupadas é uma das possibilidades mais básicas de alternar a articulação de notas e grupos de notas em uma música. Esse procedimento de escolher entre tocar notas destacadas ou

⁵² (...) A letra (*g*) significa que o arco é conduzido para baixo; a letra (*s*) que ele é conduzido para cima. (...)

⁵³ A letra *t* significa que se deve conduzir o arco para baixo, e a letra *p* que se deve conduzir para cima.

⁵⁴ A letra *t* significa que se deve conduzir o arco para baixo, e a letra *p* que se deve conduzir para cima.

ligadas é fundamental para a diversidade de possibilidades expressivas da música, e no violino acrescenta-se uma possibilidade combinatória com as opções de executar o arco para baixo ou para cima.

Os textos musicais dos séculos XVII e XVIII são bem abertos quanto às opções de variação de articulação, deixando ao intérprete grande parte das possibilidades de escolha para que consiga realizar uma interpretação assaz pessoal. O fato de que, nos estilos musicais deste período, a contribuição do intérprete é um fator fundamental, faz com que se encontre nos tratados de violino diversas orientações e sugestões dos tratadistas para orientar as escolhas dos intérpretes.

Leopold Mozart, no capítulo VI de seu tratado, discorre sobre as características das tercinas e de sua interpretação. Nesse capítulo, ele fornece numerosos exemplos de articulação possíveis para a execução das tercinas e de combinações de tercinas, considerando também a situação melódica e o afeto a ser transmitido.

No capítulo VII do seu tratado “Sobre as muitas variedades de arcada”, LM divide sua apresentação em duas partes: a primeira, com variedades de arcada em ritmos iguais, e a outra com variedades de arcada em grupos de ritmos variados. É útil notar que essas indicações de arcada confundem-se com indicações de articulação, com uma quantidade bastante variada de possibilidades de variação. Já no início do capítulo, ao parágrafo 2, ele afirma que “notas rápidas consecutivas e contínuas são objeto de muitas variações”.⁵⁵

Este é um assunto bastante explorado pelos tratadistas, e aparentemente muito negligenciado pelos intérpretes, especialmente ao longo do século XX na interpretação das peças dos períodos barroco e clássico. A falta de sinais indicativos nas escolhas das articulações pretendia dar ao intérprete a possibilidade da escolha, e não indicar que não haveria variação admissível na sua execução. A característica estilística é a variedade, tanta quantos há intérpretes, e não a uniformização.

Neste capítulo, Leopold Mozart expõe, a partir de um exemplo de uma sequência melódica de semicolcheias de dois compassos em 4/4, as suas sugestões para sequências de notas de número par. Começa, no parágrafo 2, apresentando a aludida sequência e recomendando que se interprete a primeira de cada quatro notas com um inspirado vigor:

⁵⁵ “Consecutive and continuous rapid notes are subject to many variations” (Cap. XVII, § 2)

Figura 20 – Leopoldo Mozart, Versuch..., capítulo VII parágrafo 2.⁵⁶⁵⁷

§ 2

Consecutive and continuous rapid notes are subject to many variations. I will here set down a single passage which from the first can be played quite smoothly and easily, and in which each note may be performed with its own separate stroke. Great pains must be taken with their exact equality, and the first note of each crotchet must be marked with a vigour which inspires the whole performance. For example:



A partir dessa proposição, LM expõe uma série de variações possíveis, segundo o que lhe ocorre dentro do estilo.

1ª variação: semicolcheias articuladas em pares, com a primeira de cada par acentuada em relação à segunda (parágrafo 3).

Figura 21 – 1ª variação.



2ª variação: A primeira semicolcheia articulada e as três restantes ligadas (parágrafo 4).

Figura 22 – 2ª variação.



3ª variação: Três semicolcheias ligadas e a restante articulada (parágrafo 5).

⁵⁶ Notas rápidas consecutivas e contínuas são objeto de muitas variações. Apresento aqui uma simples passagem que pode ser tocada tranquila e facilmente, onde cada nota pode ser executada com uma arcada separada. Grande esforço deve ser feito pela sua igualdade, e a primeira nota de cada semínima deve ser marcada com um vigor que inspire toda a interpretação. Por exemplo:

⁵⁷ Notas rápidas consecutivas e contínuas são objeto de muitas variações. Apresento aqui uma simples passagem que pode ser tocada tranquila e facilmente, onde cada nota pode ser executada com uma arcada separada. Grande esforço deve ser feito pela sua igualdade, e a primeira nota de cada semínima deve ser marcada com um vigor que inspire toda a interpretação. Por exemplo:

Figura 23 – 3ª variação.



4ª variação: Duas semicolcheias ligadas e duas articuladas. Aqui, propõe uma articulação duplamente variada, em que a combinação de ligaduras, articulações e arcadas gera uma variação que engloba não apenas quatro, mas oito semicolcheias. Mesmo subvertendo a ordem de arcadas proposta em capítulos anteriores, em que orientou a hierarquização da arcada para baixo nos tempos fortes ou no início dos tempos, a arcada para baixo dentro dos tempos ímpares garante a manutenção da hierarquia dentro do compasso (parágrafo 6).

Figura 24 – 4ª variação.



5ª variação: as duas primeiras notas ligadas, e as duas restantes separadas, mas no mesmo arco (parágrafo 7).

Figura 25 – 5ª variação.



6ª variação: a primeira nota separada, a segunda e terceira ligadas, e a quarta separada. Essa variação também, assim como a variação 4, propõe uma subversão da hierarquização de arcos para baixo no princípio dos tempos, fazendo os tempos mais fracos do compasso (2º e 4º) começarem com o arco para cima (parágrafo 8).

Figura 26 – 6ª variação.



7ª possibilidade: liga-se as semicolcheias de duas a duas, a partir da segunda nota da sequência, deixando a primeira separada e isolada na arcada. Dessa maneira, as notas pares do grupo de 4 semicolcheias serão sempre articuladas (parágrafo 9).

Figura 27 – 7ª variação.

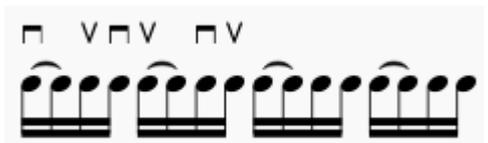
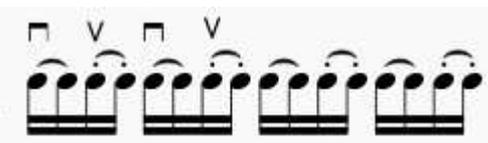
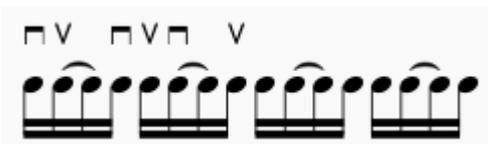
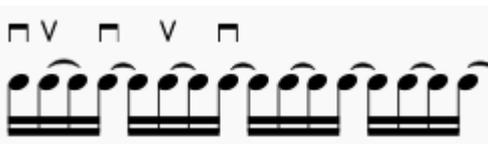
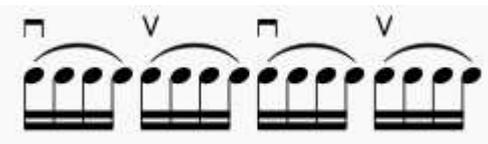
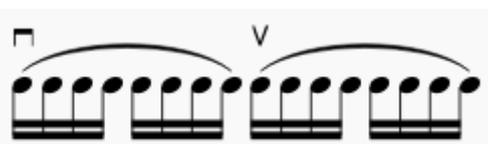
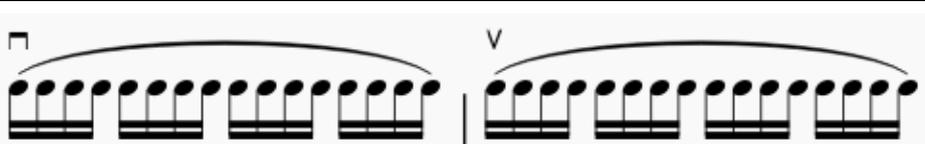


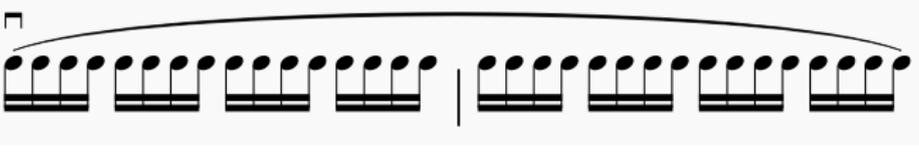
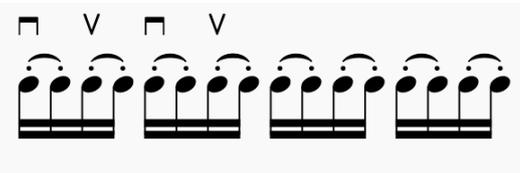
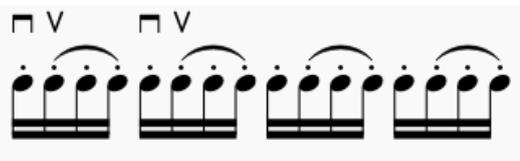
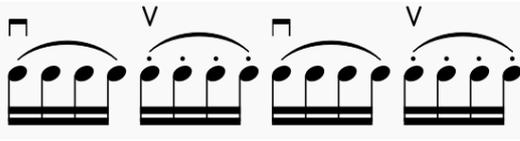
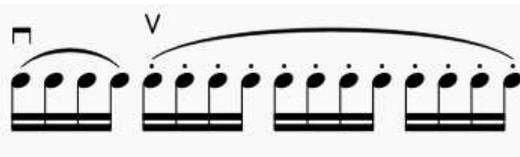
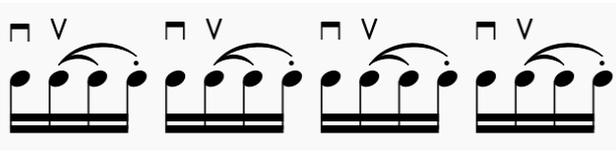
As possibilidades seguintes (8ª, 9ª e 10ª) variam a quantidade de agrupamentos de semicolcheia em uma arcada, evidenciando uma hierarquia cada vez mais macroestrutural. Mais grupos de nota são executados dentro de uma mesma arcada, realizando-se um apoio nas notas fortes de cada tempo ou compasso.

A tabela, em notação esquemática e alienada do exemplo musical, possibilita que façamos a comparação das propostas de LM nesse exemplo, tanto para entender a lógica da apresentação de cada uma das variações, como para poder contextualizá-las em peças musicais e compará-las com propostas de outros tratadistas.

Tabela 1 – Propostas de arcada, segundo o capítulo VII do *Versuch...* de Leopoldo Mozart

Proposta inicial §2	
1ª possibilidade §3	

2ª possibilidade §4	
3ª possibilidade §5	
4ª possibilidade §6	
5ª possibilidade §7	
6ª possibilidade §8	
7ª possibilidade §9	
8ª possibilidade §10	
9ª possibilidade §11	
10ª possibilidade §12	

11ª possibilidade §13	
12ª possibilidade §14	
13ª possibilidade §15	
14ª possibilidade §16	
15ª possibilidade §17	
16ª possibilidade §17	

6.1 Geminiani, exemplos XVI e XVII

Em seu tratado *The art of playing the violin*, Geminiani apresenta um conjunto de combinações articulatórias entre as notas de uma peça, de forma análoga a Leopold Mozart. Enquanto Leopold Mozart escolhe um exemplo de uma linha e sobre ele aplica toda a variedade de articulações e arcadas que pensou mais oportunas e fundamentais, Geminiani escreve um exemplo musical e aplica as diferentes articulações e arcadas no correr da música. Desta forma, seu catálogo configura-se em uma mostra aplicada das possibilidades de articulação, e, ao mesmo tempo, uma prova de que a variedade é elemento fundamental a ser

adotado em um contexto real de interpretação. É importante perceber que a organização melódica torna certos grupos de notas mais propensos a serem articulados de uma dada maneira; entende-se, entretanto, que a principal utilidade de se dominar uma miríade de articulações e arcadas é variá-las durante a música. Cruzando essa composição de Geminiani com as diversas possibilidades apontadas por Leopold Mozart em seu tratado, afere-se que, mesmo em movimentos melódicos parecidos, é possível e de bom gosto pensar em variar a articulação dos grupos de notas.

Geminiani tem, no exemplo XVI, a preocupação tanto com a variedade articulatória quanto com a arcada, e de sua relação mútua. Na descrição do exemplo, o autor enumera as possibilidades de acordo com o número de notas que deseja unir em um grupo: duas, três, quatro, cinco ou seis. A cada acréscimo de uma nota ao grupo, multiplicam-se as possibilidades de articulação. O caminho seguido por Geminiani nesse exemplo, como já foi dito, é o de trabalhar as escolhas de articulação em um texto musical, ou seja, contextualizadas.

De maneira muito complementar ao que Leopold Mozart recomenda em seu tratado, em 1756, Geminiani apresenta todas as variações em grupos regulares. Entende-se por "grupo regular" agrupamentos de notas de mesmo ritmo. Os exemplos em "grupos regulares" em geral constituem grupos de notas divisíveis por dois (dois, quatro, seis e oito notas), além de grupos de três, cinco e sete notas. Todos esses grupos podem ser gerenciados criativamente pelo intérprete, e servem de base para a aplicação das articulações em textos musicais, ou seja, em composições.

O fato de a variação articulatória ser um importante aspecto interpretativo reside na flexibilidade que dá à linha melódica. A combinação de ligaduras e notas soltas também influenciam ritmicamente na peça, pois muitos agrupamentos específicos geram combinações irregulares de articulação (por exemplo, grupos de 3 e 1, em agrupamentos de quatro notas; grupos de 3 e 2, ou 4 e 1, em agrupamentos de cinco notas; grupos de 2 e 4, 1 e 5, 1 e 3 e 2, em agrupamentos de seis notas).

Essa forma de conceber os agrupamentos melódicos ocorre, em Geminiani, de maneira extremamente livre. A metodologia lírica e prática do autor acentuou um ponto muito específico da variedade de articulação. Em Geminiani há um dado muito valioso a ser notado: a combinação entre os agrupamentos articulatórios. Se nos exemplos de LM o que ocorre é o isolamento das possibilidades de agrupar os ritmos regulares, Geminiani faz um apanhado desses agrupamentos e cria formas

de concatená-los dentro da melodia. Dessa maneira, o autor explicita tanto as possibilidades de articulação dentro dos agrupamentos quanto sua relação dinâmica com outros agrupamentos.

Analisando a parte C do exemplo de Geminiani, o autor escreve um trecho musical coeso e completo e, dentro dele, uma ampla variação de arcadas. Nos dois primeiros compassos de C, uma sequência diatônica é variada em articulação de quatro formas diferentes. O mesmo desenho melódico possui a mesma articulação, porém com a arcada invertida, no sistema de baixo. Em D, o mesmo expediente é usado para exemplificar as variações nas arcadas.

Figura 28 – Francesco Geminiani: exemplo XVI do tratado *The art of playing on the violin*.

22

Essempio XVI

The musical score consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 22-23) is marked 'Grave' and shows a diatonic sequence in the treble with various articulations and a simple bass line. The second system (measures 24-25) is marked 'And.' and shows a more complex melodic line in the treble with many slurs and a corresponding bass line. The third system (measures 26-27) shows a diatonic sequence in the treble with four different articulations and an inverted version in the bass. The fourth system (measures 28-32) shows the same diatonic sequence in the treble with four different articulations and an inverted version in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ao que se apreende nos exemplos de Geminiani, o autor não está preocupado em mostrar quais locais são mais adequados para inserir-se cada tipo de combinação, nem quanto à conformação do perfil melódico, mas em expor de maneira fluida e coerente musicalmente as diferentes possibilidades de articulação.

O processo de reorganizar em tabela uma lista tão ampla, com tantas informações postas em relação umas com as outras, gera pelo menos quatro frutos positivos: adapta a linguagem entre os meios de veiculação; facilita a consulta imediata dentro do novo meio em que ela será veiculada; gera reflexão acerca dos critérios originais de reunião e organização dos elementos; e propõe uma nova organização cujo propósito, além da clareza, é o de aprofundar e somar ao conhecimento originalmente proposto.

A adaptação da linguagem serve muito bem à uma comparação mais organizada de textos que, em sua época, eram sincrônicos em conteúdo geral, mas diacrônicos na forma de apresentar esse conteúdo. Leopold Mozart, por exemplo, apresenta as combinações de arcada em parágrafos, depois em exemplos mais agrupados; Geminiani apresenta-os todos de uma vez, em um exemplo que segue um pensamento melódico.

O objetivo não está apenas na praticidade. A reflexão acerca dos critérios utilizados por um autor revela seus fundamentos e as prioridades que se lhe impõem no ato da organização. A partir de todo o conhecimento originalmente proposto, pode-se retirar fundamentos de seu estilo, da técnica de seu instrumento e, conhecendo-os bem, a reorganização propõe um novo olhar para as relações originais. Assim, o ato de reorganizar os exemplos em que as articulações aparecem serve como uma forma de melhor compreender e esmiuçar a lógica por detrás das propostas de cada autor.

No caso do exemplo XVI, aferiu-se algumas relações que se revelam caras a Geminiani e estão no fundamento técnico do instrumento. A primeira delas é a relação entre articulação e arcada. *A priori*, os exemplos de Geminiani mostram como a ligadura está intimamente relacionada ao arco, e este a ela. É claro que se pode manter a direção do arco e desligar as notas, mas nesses exemplos, ligar a nota é sinônimo de manter a direção da arcada, assim como destacá-la é sinônimo de mudar a direção.

Nesse sentido, Leopold Mozart é mais diacrônico, uma vez que, após ensinar a técnica básica de separar as notas mudando o movimento do arco, propõe

articular as notas mantendo a direção do arco. Pode-se dizer, então, que Geminiani propõe combinações de articulação levando em consideração um princípio de “mudar a articulação com a mudança de arcada”.

Nesta tese, buscou-se indicar de maneira sintética todas as principais informações contidas nos exemplos de Geminiani. Nas tabelas, encontra-se a quantidade de notas estipulada; os compassos em que o compositor realizou os grupos; e os grupamentos tabelados em uma nova ordem proposta. Embora seja evidente, é preciso ter em mente que essas tabelas não substituem o conhecimento do exemplo XVI original, mas pretendem aprofundar a reflexão acerca do estilo do compositor.

Esteticamente, é interessante notar que a formação dos grupos de notas nos exemplos é, inicialmente, regular, mas permitindo a variação rítmica e a extrapolação da arcada através dos compassos. E, matematicamente falando, as possibilidades articulatórias crescem em progressão quando se acrescentam notas aos grupos ou frases musicais.

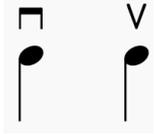
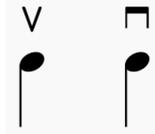
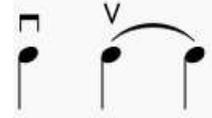
Fica exposta, portanto, mais uma evidência da importância da nuance e da inventividade necessárias à música barroca, e que deve ser aplicada pelo intérprete, obedecendo recomendações, constâncias e sensibilidade próprias do estilo. Articulação pode configurar um elemento de unidade entre estruturas idênticas; unidade entre estruturas análogas ou até bastante diferentes; contraste entre figuras idênticas; e realce de contraste entre figuras análogas e completamente distintas. Quando se deseja realçar as intenções do compositor, o recurso da articulação é uma ferramenta de imenso potencial.

Enquanto unidade, uma articulação repetida evidencia a similaridade de patamares de uma marcha harmônica, ou do perfil melódico de uma melodia ou acompanhamento. No caso de um acompanhamento ou preenchimento harmônico, uma constância articulatória pode prover a reserva necessária ao acompanhador para que a linha principal se destaque. Pode-se, ainda, ressaltar a unidade entre um tema e variações a partir do controle e a disposição das articulações. Notas análogas àquelas do tema podem ser ressaltadas para remeter a ele, mesmo nas variações, se essa for a intenção do intérprete.

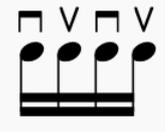
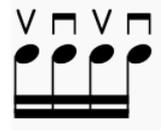
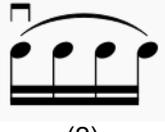
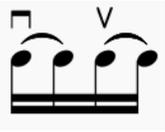
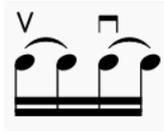
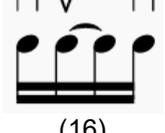
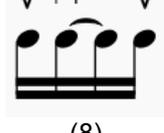
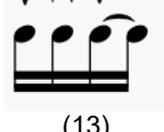
Enquanto contraste, a articulação é um dos elementos microestruturais que imprimirá o afeto de todo um trecho musical. Um gesto depende imensamente da combinação de notas ligadas e soltas para se caracterizar, como afeto, em um

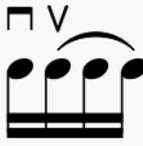
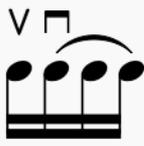
movimento, sentimento ou imagem. Embora exista no Barroco um grande léxico de movimentos e convenções que remetem a significados extramusicais, o contraste entre as frases de uma obra é fundamental para a comunicação expressiva desta obra. A articulação é um dos elementos mais efetivos para a expressão singular de dado afeto, para a expressão geral do afeto de uma obra e para a expressão de contrastes entre gestos distintos ou mesmo gestos iguais de caráter distinto.

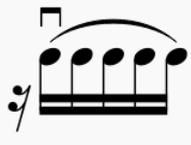
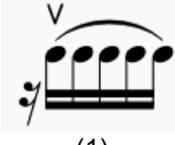
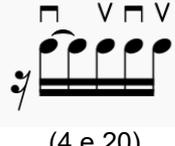
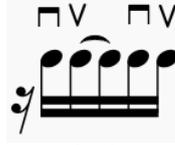
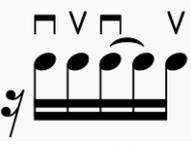
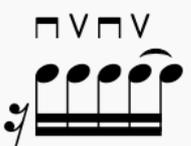
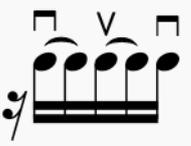
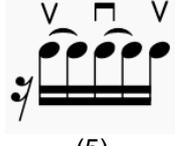
Tabela 2 – Articulações no exemplo XVI de Geminiani

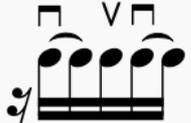
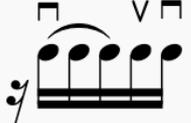
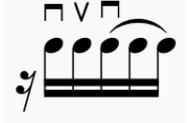
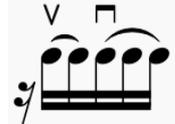
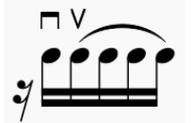
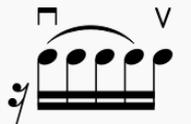
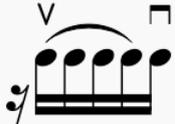
Número de notas	Começando para baixo	Começando para cima
2 notas 	 (1)	 (3)
	 (2)	 (4)
3 notas 	 (1)	 (8)
	 (6)	 (3)
	 (5)	 (2)

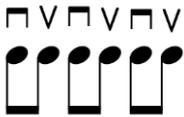
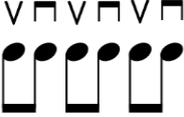
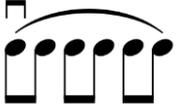
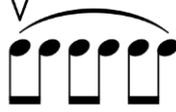
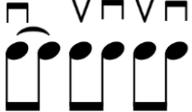
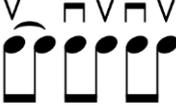
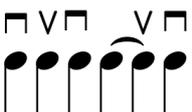
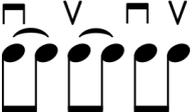
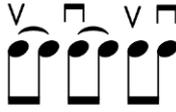
	 <p>(4)</p>	 <p>(7)</p>
--	--	--

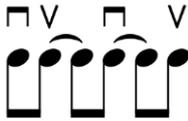
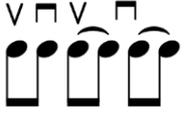
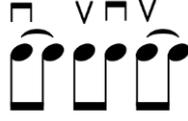
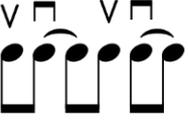
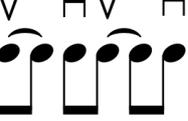
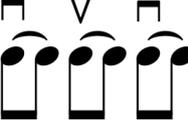
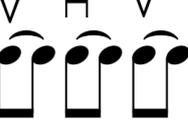
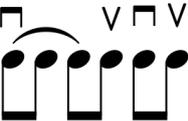
<p>4 notas</p> 	 <p>(1)</p>	 <p>(9)</p>
	 <p>(2)</p>	 <p>(10)</p>
	 <p>(11)</p>	 <p>(3)</p>
	 <p>(12)</p>	 <p>(4)</p>
	 <p>(16)</p>	 <p>(8)</p>
	 <p>(5)</p>	 <p>(13)</p>
	 <p>(14)</p>	 <p>(6)</p>

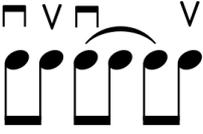
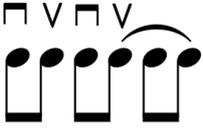
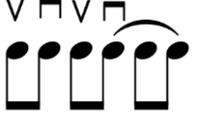
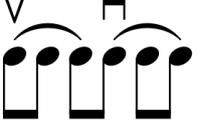
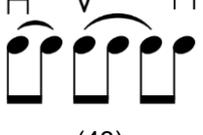
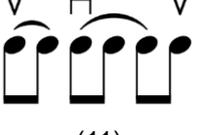
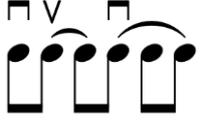
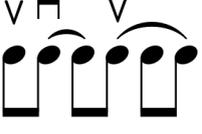
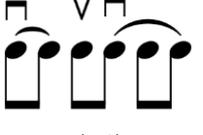
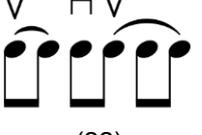
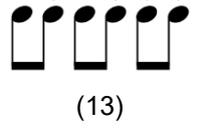
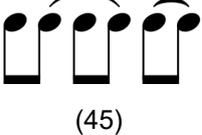
	 <p>(15)</p>	 <p>(7)</p>
--	---	--

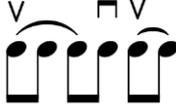
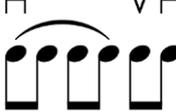
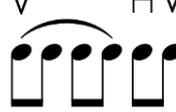
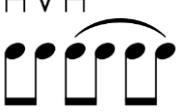
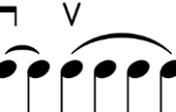
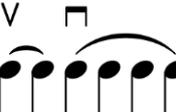
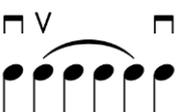
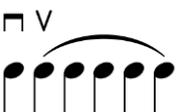
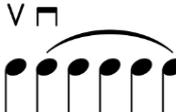
<p>5 notas</p> 	 <p>(9 e 25)</p>	 <p>(27)</p>
	 <p>(17)</p>	 <p>(1)</p>
	 <p>(4 e 20)</p>	
	 <p>(22)</p>	 <p>(6)</p>
	 <p>(14 e 30)</p>	
	 <p>(13)</p>	 <p>(11)</p>
	 <p>(21)</p>	 <p>(5)</p>

	 <p>(29)</p>	
	 <p>(32)</p>	 <p>(16)</p>
	 <p>(3, 7, 19 e 23)</p>	
	 <p>(8 e 24)</p>	
	 <p>(12 e 28)</p>	
		 <p>(15 e 31)</p>
	 <p>(10 e 26)</p>	
	 <p>(18)</p>	 <p>(2)</p>

<p>6 notas</p> <p>3 4</p>	 <p>(39)</p>	 <p>(7)</p>
	 <p>(20)</p>	 <p>(52)</p>
	 <p>(4)</p>	 <p>(36)</p>
	 <p>(6;46)</p>	 <p>(14)</p>
	 <p>(30;60)</p>	
	 <p>(32;62)</p>	
	 <p>(31;61)</p>	
	 <p>(56)</p>	 <p>(24)</p>

 <p>(29,59.2)</p>	
 <p>(15)</p>	 <p>(47)</p>
 <p>(57.1)</p>	 <p>(25)</p>
	 <p>(38)</p>
	 <p>(8;40)</p>
 <p>(16)</p>	 <p>(48)</p>
 <p>(3)</p>	 <p>(35)</p>
	 <p>(27)</p>

 <p>(53;59.1)</p>	
 <p>(19)</p>	 <p>(51)</p>
	 <p>(9;41)</p>
 <p>(43)</p>	 <p>(11)</p>
 <p>(57)</p>	 <p>(28;58)</p>
 <p>(54)</p>	 <p>(22)</p>
 <p>(10;42)</p>	
 <p>(13)</p>	 <p>(45)</p>

 <p>(23)</p>	 <p>(55)</p>
 <p>(34)</p>	 <p>(2)</p>
 <p>(50)</p>	 <p>(18)</p>
 <p>(12)</p>	 <p>(44)</p>
 <p>(58)</p>	 <p>(26)</p>
 <p>(37)</p>	 <p>(5)</p>
 <p>(33)</p>	 <p>(1)</p>
 <p>(49)</p>	 <p>(17)</p>

A principal diferença entre essa tabela e o exemplo de Geminiani reside na objetividade dessa enquanto ferramenta para estudar o exemplo original. Alguns momentos em que decisões musicais do compositor alteraram o ritmo estável das peças não foram reproduzidos aqui com os ritmos alterados, mas seguindo as figuras rítmicas dominantes na peça. Um exemplo dessa decisão é o número “46”, do trecho E, com seis figuras. Embora uma das notas seja uma mínima pontuada ligada a uma colcheia, optou-se por transformá-la, aqui, em uma colcheia tal qual as outras.

Embora Geminiani não registre algumas possibilidades de articulação, relativas àquelas que são aqui registradas sem exemplo ao lado, pode-se entender que essas lacunas apenas acontecem porque o contexto musical específico não permitiu que fossem acrescentadas. Infere-se, no entanto, que essas também constituem possibilidades para uma interpretação, caso seja cabível.

A partir da construção da tabela e análise dos exemplos de Geminiani, percebe-se sua intenção em estabelecer uma naturalidade acerca das articulações a serem utilizadas, de maneira a encadear contextualmente as inúmeras variações. Deve-se levar em conta, para construir uma execução eloquente, o movimento melódico do texto a ser executado, tendo como referência esse exemplo musical de Geminiani.

Mesmo quando repete alguma das variações de arcada/articulação, Geminiani as insere em contextos diferentes, seja em diferentes perfis melódicos ou vindo de arcadas diferentes daquelas que precederam a primeira aparição da variação. No exemplo abaixo, a mesma relação entre arcada e articulação é mantida entre perfis melódicos distintos.

Figura 29 – Compassos do exemplo XVI letra D do tratado *The art of playing...* de F Geminiani.



As peças possuem um padrão rítmico de maneira a facilitar a distribuição de arcadas e articulações, mas os padrões melódicos são extremamente variados. A

partir delas, tem-se a possibilidade de conhecer e até mesmo extrapolar as figuras musicais estilisticamente relevantes para uma composição deste estilo.

Os padrões rítmicos escolhidos por Geminiani para apresentar suas variações de articulação são:

Para 2 notas: semínimas em compasso 2/2.

Para 3 notas: semínimas em compasso 3/4.

Para 4 notas: semicolcheias em compasso 2/4.

Para 5 notas: pausa de semicolcheia e semicolcheias em compasso $\frac{3}{8}$.

Para 6 notas: colcheias em compasso 3/4.

Para o exemplo XVII, as propostas articulatórias do exemplo anterior são apresentadas em um novo exemplo musical, de forma a expandir as possibilidades de representação e entendimento de todo o sistema.

José Herrando, em seu tratado *Arte de tocar el violín*, apresenta, por sua vez e de maneira mais breve, algumas das possibilidades extensamente apresentadas por Geminiani e Mozart. Note-se que não somente apresenta possibilidades articulatórias nas composições ao final do tratado (como propõe, por sua vez, L'Abbé), mas fornece breves explicações a respeito de como realizar as articulações e arcadas ao violino. Veja-se na página 15:

Figura 30 – José Herrando, *Arte de tocar el violín*, p. 15. ⁵⁸

EN *haviendo Semicorcheas Ligadas de Quatro en Quatro, las vnas se haz en abajo, y las otras arriba, y si ay vna Semínima, y Quatro Semicorcheas, la Semínima abajo, y buelta el Arco abajo las Semicorcheas si estan ligadas; y si están sueltas, como se sigue el Arco, y si ay vna Semicorchea suelta, y tres ligadas, la Suelta abajo; y las ligadas arriba, y si estan al Reves, igualmente el Arco, como demuestra el Exemplar siguiente.*



De maneira bastante sintética, apresenta Herrando, aqui, cerca de seis possibilidades articulatórias em um exemplo musical de sete compassos em 4/4.

⁵⁸ Havendo semicolcheias ligadas de quatro em quatro, umas (um grupo) se tocam para baixo e outras para cima. Se há uma semínima e quatro semicolcheias, a semínima para baixo e logo retoma para baixo as semicolcheias caso estejam ligadas. Se estiverem desligadas, toca-se como segue o arco. Se há uma semicolcheia solta e três ligadas, a solta para baixo e as ligadas para cima. Se estão ao revés, procedimento igual do arco, como demonstrado no exemplo seguinte.

7 VARIEDADE NA ARTICULAÇÃO – GEMINIANI, A ENUNCIÇÃO SONORA E O EXEMPLO XX

O Exemplo XX do tratado de Geminiani nos apresenta uma ampla descrição, através de texto e exemplos, de como se pode variar a articulação, o peso e o comprimento das notas, e como seu uso e interpolação podem empobrecer ou enriquecer a interpretação do texto musical.

Figura31 – O exemplo XX (*Exsempio XX*) do tratado “*The art of playing the violin*”.

Example XX.

This Example shews the Manner of Bowing proper to the Minim, Crochet-quaver and Semiquaver both in flow and quick Time. For it is not sufficient alone to give them their true Duration, but also the Expression proper to each of these Notes. By not considering this, it often happens that many good Compositions are spoiled by those who attempt to execute them.

You must observe that this Sign () denotes the Swelling of the Sound ; the Sign () signifies that the Notes are to be play'd plain and the Bow is not to be taken off the Strings; and this () a Staccato, where the Bow is taken off the Strings at every Note.

A tradução do texto do Exemplo XX é:

Este exemplo mostra a maneira apropriada de usar o arco ao se tocar a mínima, a semínima, a colcheia e a semicolcheia em andamento lento e em andamento rápido, pois não é suficiente apenas proporcionar a essas notas sua verdadeira duração, mas também [é necessário] dar a expressão que é apropriada a cada uma delas. Quando isso não é observado, muitas composições boas são estragadas por aqueles que tentam executá-las.

*Deve-se observar que este sinal () significa o **swelling** do som; o sinal () significa que as notas são tocadas planas e o arco não sai da corda; e este (sinal) () um **staccato**, onde o arco sai da corda a cada nota.*

Nesse trecho, Geminiani apresenta um juízo de valor quanto às formas de executar as arcadas de violino, e, portanto, de hierarquizar e inflexionar as notas. Esse juízo de valor está atrelado às ideias de “bom gosto” de sua época.

Essa característica torna o exemplo XX crucial para uma compreensão das práticas interpretativas do século XVIII, sendo descrito através de palavras em italiano abaixo de cada forma de interpretação proposta. Geminiani usa sete diferentes termos, que hierarquizam as propostas de execução, que são explicados

ao fim da parte escrita do tratado. São eles: *Pessimo* (péssimo); *Cattivo* (ruim); *Cattivo, o Particolare* (ruim ou peculiar); *Mediocre* (mediocre); *Buono* (bom); *Meglio* (melhor); *Ottimo* (ótimo).

Geminiani coloca, neste exemplo, alguns sinais relativos à articulação das notas e/ou sua duração sobre as mesmas. O traço oblíquo fino ascendente (/) significa que a nota é tocada plana, sem tirar o arco da corda. Esse sinal está geralmente associado ao adjetivo *Mediocre ou Pessimo*, e algumas vezes ao *Cattivo ou ao Cattivo o Particolare*. Daí, pode-se inferir que, a princípio, as notas tocadas planas, ou seja, sem que individualmente sejam variadas no comprimento ou na dinâmica, não são consideradas uma boa interpretação por Geminiani; e passagens e longos trechos tocados com a mesma variação de dinâmica e articulação também são consideradas ruins, ou seja, a falta de variedade no som é considerada por ele como artisticamente má. Os exemplos que mostram uma natureza interpretativa mais variada são, por outro lado, considerados particularmente bons e interessantes. A cunha inclinada (↗) representa o *swelling*, e a barra fina vertical (|) é a nota curta, levantando-se o arco da corda.

Ao examinar os exemplos que Geminiani categoriza como bons (*Buono, Ottimo* ou mesmo *Meglio*), notamos que, em relação a notas individuais, quanto mais variado o som, melhor, e os exemplos com *swelling* são sempre exaltados. E, em relação a grupos de notas, a variedade na articulação é preferida como expressão de bom gosto na música.

Geminiani divide uma parte do exemplo XX para música de andamento mais lento e outra parte para música de andamento mais rápido. Ele só admite o som "chapado", plano, com ressalvas, nos exemplos mais rápidos. Quanto mais rápidas as notas, mais aceitável é o uso da articulação plana. Nos exemplos lentos, ele sempre qualifica o uso do som plano como ruim. E, em contraste, exalta o som com *swelling*, tanto nos andamentos rápidos como principalmente nos andamentos lentos.

Chama a atenção que os melhores exemplos são os que mesclam articulações. Junto com articulações em *swelling*, aparecem ligaduras entre notas, criando variedade de articulação, sendo que ligaduras variadas são particularmente valorizadas.

7.1 Andamento lento (*adagio e andante*)

- (1º) A execução de cada mínima tocada com *swelling* é considerada “*buono*” (bom);
- (2º) mínimas tocadas com som plano são consideradas “*mediocre*” (mediocre).

Figura 32 – Fragmentos 1 e 2 (mínimas).



- (3º) semínimas tocadas com *swelling*, “*buono*”;
- (4º) com som plano, “*cattivo*” (ruim);
- (5º) tocar todas em *staccato*, com o arco saindo da corda, “*cattivo o particolare*”, o que significa que é ruim a princípio, mas pode ser usado em algum contexto específico.

Figura 33 – Fragmentos 3, 4 e 5 (semínimas).



- (6º) colcheias com som plano, “*cattivo*”;
- (7º) com *swelling*, “*buono*”;
- (8º) com ligaduras e *swelling*, “*ottimo*”;
- (9º) em *staccato*, “*cattivo o particolare*”.

Nota-se aqui, claramente, a desvalorização do som plano em favor do *swelling*, e uma valorização ainda maior para uma articulação combinando *swelling* e ligaduras.

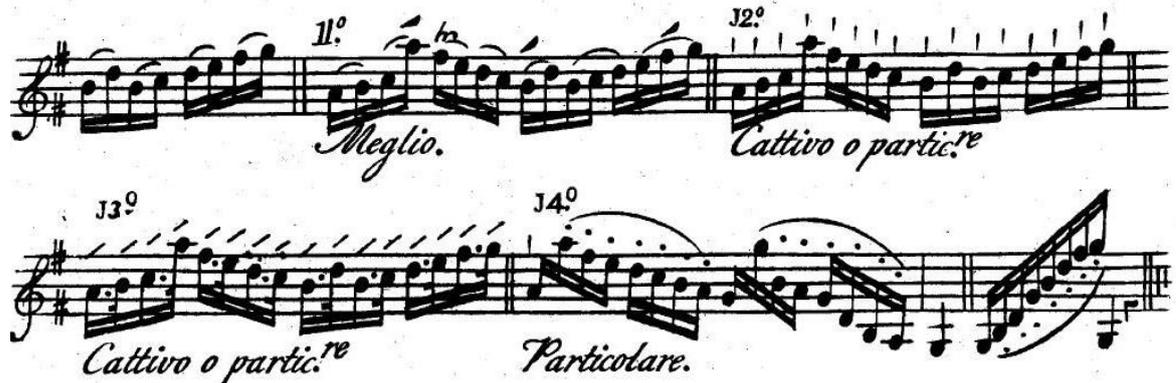
Figura 34 – Fragmentos 6, 7, 8 e 9 (colcheias).



- (10º) semicolcheias com ligaduras de duas em duas por toda a passagem, “*buono*”;
- (11º) com ligaduras variadas, inclusive suprimindo articulação em tempos fortes, com *swellings* em lugares diversos e adição de ornamentos (trinado), “*meglio*”;
- (12º) todas tocadas em staccato ao longo da passagem, “*cattivo o particolare*”;
- (13º) tocadas com ritmo inégale (pontuado) com som plano, “*cattivo o particolare*”;
- (14º) tocadas com diferentes arcadas em staccato, “*particolare*”.

Figura 35 – Fragmentos 10, 11, 12, 13 e 14 (semicolcheias).





Os exemplos mais valorizados (8º como “*ottimo*” e 11º como “*meglio*”) são os que usam maior quantidade de articulações, sempre empregando som em *swelling*.

7.2 Andamento rápido (*allegro* ou *presto*)

- (1º) mínimas com *swelling*, “*buono*”;
- (2º) mínimas com som plano, “*mediocre*”.

Figura 36 – Fragmentos 1 e 2 (mínimas).



- (3º) semínimas tocadas com som plano, “*cattivo*”;
- (4º) semínimas com *swelling*, “*buono*”;
- (5º) semínimas com variando ligaduras e *staccato*, “*ottimo*”.

Figura 37 – Fragmentos 3, 4 e 5 (semínimas).



(6°) colcheias com staccato, “buono”;

(7°) variando ligaduras, *stacatto* e *swelling*, “meglio”;

(8°) todas tocadas com som plano, “pessimo”.

Figura 38 – Fragmentos 6, 7 e 8 (colcheias).



(9°) semicolcheias tocadas todas com som plano, “buono”;

(10°) tocadas todas em *staccato*, “cattivo”;

(11°) tocadas com *inegalité* com som plano, “buono”;

(12°) semicolcheias tocadas variando ligaduras de 2 em 2 notas ou notas soltas, com som plano, “ottimo”;

(13.) semicolcheias com ligaduras variadas, “ottimo”.

Figura 39 – Fragmentos 9, 10, 11, 12 e 13 (semicolcheias).





Segundo Geminiani, no andamento rápido o som plano pode ser utilizado, mas ele sempre será menos interessante artisticamente. Em alguns casos particulares, o compositor considera o som plano aceitável, mas somente nas semicolcheias. O exemplo em colcheias todo com som plano (8º) é considerado péssimo. Por outro lado, quanto mais variações de ligaduras, alternadas com diferentes articulações, tanto mais são favorecidas por Geminiani (os exemplos que receberam a designação “*ottimo*” estão nesse caso, ex. 5, 12 e 13).

Percebe-se a valorização que Geminiani faz da variação em relação à uniformidade. Ele parte do princípio de que o som, quanto mais plano e sem vida, menos interessante tornará a frase musical. Os expedientes articulatórios e de variação na emissão do som conferem qualidade à execução. Cada execução da peça pode ser única, sob esse ponto de vista, e a contribuição do intérprete passa a poder ser muito mais significativa.

As articulações uniformes são consideradas particularmente ruins por Geminiani, que valoriza o *swelling*, ou *messa di voce*, sobre as outras formas de executar notas isoladas, o que o põe de acordo com os outros grandes tratadistas desse estilo, a exemplo de Tartini, Mozart e L'Abbé.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exame dos principais tratados violinísticos do século XVIII mostrou referências estilísticas importantes para a construção de uma interpretação. Essa construção deve levar em conta, preferencialmente, muitos dos referenciais comuns aos músicos, compositores e intérpretes dos séculos XVII e XVIII, e que não são mais evidentes ao músico da era moderna. O advento da máquina, da eletricidade, da velocidade, da amplificação dos sons e aceleração da vida mudaram completamente a maneira como vemos e percebemos o mundo à nossa volta. Da mesma maneira, produzimos e relacionamo-nos com a música de um jeito bem diverso do que há duzentos anos.

O violino passou por mudanças físicas importantes na virada do século XVIII para o século XIX, atendendo a novos anseios por ideais sonoros e estilísticos. A música composta para violino e a maneira de tocá-lo também acompanharam essas mudanças. Quando hoje nos voltamos para o repertório dos séculos passados, principalmente antes de 1800, precisamos nos instrumentalizar para bem compreender o texto musical e de maneira viva e eloquente interpretá-lo. E essa instrumentalização consiste em conhecer de maneira imersiva os impulsos criativos e locutivos da música dessa época. Ler, examinar, pesquisar e estudar os tratados e texto congêneres desse período faz-se necessário para bem compreender e executar a música.

Ao experimentar os instrumentos musicais na forma como eram construídos e utilizados antes do romantismo, damos-nos conta de como mudaram os parâmetros físicos e sonoros. Podemos inferir, então, que a música como um todo mudou muito nos últimos duzentos anos, e faz-se mister conhecer como era concebida antigamente para melhor poder interpretá-la.

O estudo dos aspectos interpretativos dos tratados de violino do século XVIII mostrou-se importante para conhecer melhor o pensamento e prática desses estilos musicais. Os aspectos tratados aqui nessa tese contribuem muito para que a interpretação da música possa revelar todo o poder dramático que ela possui.

Alguns desses aspectos interpretativos são descritos e revelam-se de maneira mais objetiva. A *messa di voce*, expressão tão cara ao estilo barroco, é

claramente postulada como um importante recurso expressivo e, pelo menos ao violino, foi por muito tempo negligenciada e esquecida.

Da mesma maneira, a variedade articulatória é valorizada sobremaneira pelos tratadistas. A realização do som da nota individual, não plana ou chapada, mas viva e movente pela diversidade de dinâmica e comprimento revela-se como um traço marcante e decisivo da boa interpretação.

O som emitido, entendendo-se como uma das unidades sonoras a nota musical, ganha um sem número de possibilidades próprias e características na música do Barroco e Classicismo, como demonstrado.

Também o gesto musical se beneficia da diversidade de articulação, mormente ao violino, com sua plêiade de arcadas e maneiras de emitir o som a partir do arco. As inúmeras maneiras de rearticular as notas, agrupando-as em arcadas de diversos tipos, tamanhos e número de notas, provêm ao violinista um repertório amplo de possibilidades enriquecedoras e cheias de beleza. As muitas possibilidades fornecidas pelos tratadistas mostram como se pode tocar a música dos séculos XVII e XVIII de maneira inventiva, rica e expressiva.

Cada leitura dos tratados do século XVIII revela-nos um ângulo novo, um jeito diferente de ver o mundo, escutar os sons e realizar os dramas da vida na música. Entrar no pensamento de Francesco Geminiani, Leopold Mozart, L'Abbé le fils, Giuseppe Tartini, José Herrando e tantos outros, transporta-nos, de um lado, para um mundo ao mesmo tempo distante no tempo e na prática, e de outro, a um repertório musical vasto, rico e maravilhoso, onde ainda e sempre nos encantamos e movemos nossos afetos e sentimentos.

REFERÊNCIAS

1) Tratados

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Tradução de Fernando Cazarini. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp; 2009.

CORRETTE, Michel. **L'art de se perfectionner dans le violon**. Editado por Philippe Lescat et Jean Saint-Arroman. Courlay: Editions JM Fuzeau; 2003. Fac-símile do original de 1782.

CORRETTE, Michel. **L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement a jouer du violon dans le goût françois et italien avec des principes de musique et beaucoup de leçons a I et II violons**. Editado por Philippe Lescat et Jean Saint-Arroman. Courlay: Editions JM Fuzeau; 2003. Fac-símile do original de 1738.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing on the violin**. Introdução de David D. Boyden (Ed.). London/New York: Oxford University Press; 1951. Fac-símile do original de 1751.

HERRANDO, José. **Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad**. Madrid: [o autor]; 1757.

L'ABBÉ, Le fils. **Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument**. SAINT-ARROMAN, Jean; LESCAT, Philippe (Eds.). Courlay: Editions JM Fuzeau; 2003. Facsímile do original de 1772, Méthodes et Traités, Volume II, Série 1, França, 1600-1800.

MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. Tradução de Editha Knocker. Prefácio de Alfred Einstein. 2. ed. London/New York: Oxford University Press; 1985.

MOZART, Leopold. **Versuch einer Gründlichen Violinschule**. Augsburg, Johann Jacob Lotter, 1756. Disponível em:
www.imslp.org/Versuch_einer_gründlichen_Violinschule

QUANTZ, Johann Joachim. **On playing the flute**. Tradução, introdução e notas de Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1985. Título original: Versuch einer anweisung, die flöte traversiere zu spielen; 1752.

TARTINI, Giuseppe. **Lettera del defonto signor Tartini alla signora Maddalena Lombardini**. MOCCIA, Alessandro (Ed.). Courlay: Editions JM Fuzeau, 2002. Facsímile de original de 1770, Méthodes et Traités, Volume II, Série 4, Italia, 1600-1800.

2) Livros

BERDES, Jane. **Maddalena Laura Lombardini Sirmen: Three Violin Concertos**. Madison: A-R Editions, Inc.; 1991.

BOYDEN, David D. **The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music**. London/New York: Oxford University Press; 1965.

BROWN, Howard Mayer; SADIE, Stanley (Eds.). **Performance Practice: music after 1600**. 1. ed. New York: W. W. Norton & Company; 1990.

BUKOFZER, Manfred F. **Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach**. 1. ed. New York: W. W. Norton & Company Inc.; 1947.

CYR, Mary. **Performing baroque music**. 1. ed. Portland: Amadeus Press; 1992.

DONINGTON, Robert. **Baroque Music: style and performance – a handbook**. New York: W. W. Norton & Company; 1982.

DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music**. New York: W. W. Norton & Company; 1989.

GEOFFROY-DECHAUME, Antoine. **Les “secrets” de la musique ancienne: recherches sur l’interprétation**. XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles. 1. ed. França: Fasquelle éditeurs ; 1964.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Tradução de Marcelo Fagerlande. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; 1988.

LAWSON, Collin; STOWELL, Robin. **The Historical Performance of Music: An Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press; 2004.

LIMA, Eduardo Sola Chagas. **A Arte de Tocar Violino (1751) de Francesco Geminiani**: uma Tradução e Edição Comentada. Jundiaí: Paco Editorial; 2021.
RINK, John. **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press; 2002.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido**: métodos de flauta do Barroco ao século XX. 1. ed. Rio de Janeiro: Topbooks; 2008.

ROSEN, Charles; TEMERSON, Catherine. **The Joy of Playing, the Joy of Thinking**: Conversations about Art and Performance. Massachusetts: Harvard University Press; 2020.

STOWELL, Robin. **The Early Violin and Viola: A Practical Guide**. Cambridge: Cambridge University Press; 2001.

STOWELL, Robin. **Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries**. Cambridge: Cambridge University Press; 1990.

TARLING, Judy. **Baroque String Playing** – For ingenious learners. Hertfordshire: Corda Music Publications; 2000.

VEILHAN, Jean-Claude. **Les Règles de l'Interprétation Musicale à L'époque Baroque (XVII^e-XVIII^e s.)**: générales à tous les instruments. 2. ed. Paris: Alphonse Leduc; 1977.

3) Teses e dissertações

CARNEIRO, Beatriz Moreira. **The Art of Playing on the Violin, de Francesco Geminiani** – Um estudo aprofundado para uma melhor compreensão da obra. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo. Porto, 2019.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **Violino & retórica**. (Aperfeiçoamento/Especialização em Estética do Barroco Pós Graduação Lato Sensu) – Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 1995.

HELD, Marcus. **Francesco Geminiani (1687-1762):** Comentários e tradução da obra teórica completa. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

JUSTI, Luis Carlos. **Uma visão sobre interpretação em Villa-Lobos:** o duo para oboé e fagote (1957). Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

PEREIRA, Diego de Almeida. **Uma investigação dos aspectos fisiológicos, didáticos, estéticos e interpretativos da Messa di Voce.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014.

SILVA, LÍlian Maria Pereira. **Extratos do Tratado sobre os Princípios fundamentais para tocar violino de Leopold Mozart:** Versão e Análise. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

VIGGIANO, Nichola Dittrich. **O duetto concertante nº 1 de Gabriel Fernandes da Trindade:** uma edição de performance histórica. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2001.

4) Artigos

BADILLO, Ana Garde; CARNICER, Josep Gustems; GARRIDO. Tratados y enseñanza inicial del violín en el s. XVIII. *Quodlibet*, v. 60, p. 7-25, 2015.

BOWEN, José Antonio. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship Between Musical Works and Their Performances. **The Journal of Musicology**, v. XI, n. 2, Spring 1993.

BOYDEN, David D. The Violin Bow in the 18th Century. **Early Music**, v. 8, n. 2, p. 199-212, 1980.

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. **Music Theory Online**, v. 7, n. 2, 2001.

LOMBARDÍA, Ana. José Herrando resucitado... ¿Otra vez? Historia de una “recuperación”. **Resonancias**, v. 23, n. 44, p. 37-68, 2019.

MORENO, Emilio. Aspectos Técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII. **Revista de Musicología**, v. 11, n. 3, p. 555-655, 1988.

5) Websites

A VIOLIN'S LIFE. Disponível em: <https://aviolinslife.org/tartinilipinski/>. Acesso em: 10 nov 2022.

PRONE TO VIOLINS. Disponível em: <http://pronetoviolins.blogspot.com/2011/08/maddalena-lombardini.html>. Acesso em: 10 nov 2022.

TRECCANI. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/maddalena-laura-lombardini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/maddalena-laura-lombardini_(Dizionario-Biografico)). Acesso em: 10 nov 2022.