

INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA DO CLASSICISMO NO VIOLÃO

INSTITUTO DE ARTES - UNICAMP

Autor: Bruno Madeira - contato: bruno@brunomadeira.com

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini | Agência financiadora: PIBIC-CNPq

Palavras-chave: Práticas Interpretativas - Classicismo - Música para violão solo

INTRODUÇÃO E METODOLOGIA

A notação musical não consegue transmitir ao executante tudo o que o compositor quis dizer com sua música. Timbre, articulações, alterações de ritmo e dinâmica são questões muitas vezes deixadas por conta do intérprete, que fará sua própria leitura da obra. O músico que está inserido no contexto da época em que a peça foi composta, por ter um maior contato com a maneira que a música foi tocada, consegue executá-la mais fielmente ao ideal sonoro do compositor, enquanto um intérprete alheio ao período não conseguiria o mesmo grau de semelhança. Entretanto, um músico que leve em consideração apenas as informações referentes à maneira na qual a música era interpretada antigamente é alheio ao século em que vive hoje. Este tema foi discutido na primeira parte do trabalho, “A interpretação de música antiga no século XXI”. Nesta parte, foram lidas referências da bibliografia com o propósito de se discutir os motivos pelos quais no século XXI ainda são executadas músicas de 200 anos atrás, e os caminhos que o músico pode tomar para interpretá-las.

O trabalho almejou a elaboração de uma concepção interpretativa da música do classicismo ao violão, através da análise da literatura referente às práticas interpretativas do período, para que a gama de possibilidades interpretativas seja ampliada e o intérprete possa fazer suas escolhas de forma mais consciente. Na segunda parte do trabalho, “Práticas interpretativas do Classicismo”, são expostas análises e citações de tratados, manuais, métodos e outros tipos de produção bibliográfica referentes a um instrumento em específico ou à música no geral, tendo sido procurados aspectos musicais que colaboram para uma melhor compreensão da música composta no Classicismo. Os seguintes temas foram observados: acentuação (métrica e oratória), dinâmica, articulação, andamento, embelezamento e uso de unhas na mão direita do violonista. Foram utilizadas como material para comprovação de hipóteses e aplicação dos aspectos estudados duas séries de estudos para violão de dois compositores representativos da primeira metade do século XIX, os *12 Études*, op. 6, de Fernando Sor, e os *18 Études Progressives*, de Mauro Giuliani.

DESENVOLVIMENTO

Serão abaixo expostos de forma sucinta alguns dos tópicos trabalhados no projeto:

ACENTUAÇÃO ORATÓRICA

A acentuação oratória não é restrita a determinados tempos do compasso e pode ocorrer em várias situações. Koch escreve que eles precisam ser utilizados, a fim de que a melodia “não soe falha ou insignificante como a monótona declamação de um aluno de catequismo”. Muitos compositores não se davam o trabalho de grafar a acentuação desejada em cada frase ou seção, ressaltando em suas partituras apenas quando o acento não seria “óbvio”. Alguns casos onde a acentuação oratória deveria ser empregada:

LIGADURAS: a primeira nota de uma ligadura, independente de quantas notas estejam ligadas, é acentuada.

DISSONÂNCIAS, MUDANÇAS DE ALTURA E DURAÇÃO: segundo Schubert, Quantz, Leopold Mozart e Kalkbrenner: “quanto mais distante é a tonalidade, maior ênfase a nota que prepara ou deixa evidente a tonalidade deve receber”. Notas mais agudas ou mais graves do que as precedentes, e notas com maior duração do que as outras também devem ser acentuadas.

ARTICULAÇÃO

Muito das relações entre notas possui princípios análogos aos da construção de textos e discursos, como as articulações entre as palavras ou períodos das orações, constatado em tratados da época e expostos a seguir.

ENTRE NOTAS: Em relação a instrumentos de cordas fricionadas, Quantz afirma: “É preciso observar que em geral no acompanhamento, sobretudo nas peças rápidas, um golpe de arco curto e articulado, como é usado pelos franceses, faz um efeito muito melhor que um golpe de arco na maneira Italiana, longo e arrastado”. Por Giuliani ter sido italiano, sua preferência seria a execução destas notas no estilo *legato*, enquanto Sor - espanhol, mas tendo vivido muitos anos na França - preferiria o estilo *staccato*.

ANDAMENTO

Segundo Harnoncourt, desde o século XVI os compositores tentavam exprimir sua vontade em relação ao andamento escrevendo frases para os intérpretes no início de suas músicas. As frases foram sendo diminuídas para uma ou duas palavras, tornando comum a aparição de indicações como *allegro*, *andante* ou *largo*. Por se tratar de palavras em italiano que possuem um significado no próprio idioma, o conceito das marcações na música era considerado por uns como um estado de espírito no qual deve se executar a peça, e por outros como a indicação de pulsação. Ainda não há uma sistematização, concluindo-se que músicos poderiam possuir concepções diferentes do quão rápido seria um *presto* ou quão lento seria um *largo*, podendo ser esta diferença ainda mais acentuada quando há uma maior distância geográfica.

A sistematização relacionando o termo com uma quantidade de batidas por minuto só viria posteriormente com a invenção do metrônomo, portanto assumindo que o aparelho se tornou conhecido por volta da década de 1820, a música anterior a este período (incluindo os estudos de Sor, publicados entre 1815 e 1817, e os de Giuliani, publicados entre 1813 e 1820) não deve ser interpretada de forma cronométrica. As indicações sugerem, mais do que uma pulsação, um estado de espírito ou expressão na qual deve se executar a peça em questão. Ao lado é exposta uma tabela apresentando as indicações de andamento presentes nos estudos analisados, com breves sugestões interpretativas de alguns dos principais autores do período.

DINÂMICA

Na música composta antes do século XVIII, a aplicação de nuances de intensidade era deixada quase inteiramente sob responsabilidade do intérprete. Sobre os estudos analisados no presente trabalho, é perceptível a maior preocupação do compositor com o controle sob o intérprete na obra de Giuliani, na qual apenas os estudos nos. 2, 4, 11, 14 e 16 possuem uma única indicação de dinâmica. Todos os outros possuem várias indicações que mostram com mais clareza o caminho através do qual o intérprete deve seguir. Na obra de Sor, apenas no quinto estudo há marcações de dinâmica. Portanto se pode observar em Sor um pensamento que se importa apenas com o presente e despreocupado com o que será feito com sua obra no futuro, pois sua música seria bem executada apenas na concepção e costumes de sua época. Com o passar do tempo, convenções poderiam ser modificadas e a falta de sinais poderia acarretar na perda do significado original da obra.

EMBELEZAMENTO

Na execução de uma peça musical, era vista como intrínseca à experiência aural a presença de embelezamentos, improvisações e ornamentações. Spohr comenta em seu método para violino que estes elementos “servem para animar a melodia, como também para elevar sua expressão”. Logo em seguida ele escreve que era comum para o compositor escrever a melodia numa maneira simples, deixando o seu embelezamento por conta do intérprete.

ORNAMENTAÇÃO NÃO-ESCRITA: Segundo Brown, “mesmo quando símbolos de ornamentos ou ornamentos escritos foram incluídos pelo compositor, era comumente considerado concedido ao intérprete a completa liberdade de substituí-los por outros que poderiam lhe servir melhor”. C. P. E. Bach escreve em 1787 que em “peças nas quais todos os ornamentos estão indicados não geram problemas, por outro lado, peças nas quais pouco ou nada está marcado precisam ser supridas com ornamentos na maneira usual”. A “maneira usual” na qual ele se refere é o ponto central da discussão, e como é o gosto do intérprete (influenciado pela estética do período) que está em questão, é necessária uma análise do que foi escrito em tratados com o fim de destacar as práticas consideradas “de bom gosto”. A descrição de estilos por Louis Spohr esclarece a diferença entre tipos de execução: o estilo interpretativo, se confinado a uma execução fiel do que foi escrito pelo compositor, é chamado estilo correto. “Mas se o intérprete, por adições dele próprio, é capaz de intelectualmente animar a obra, para que o ouvinte possa ser levado a entender e participar nas intenções do compositor, isso é definido como estilo refinado, no qual exatidão, sentimento e elegância são igualmente unidos”. Estas “adições próprias do intérprete” englobam vários aspectos, entre eles a ornamentação, a acentuação e articulação de frases, o controle flexível do ritmo (*accelerando*, *ritardando*, *rubato*) e a improvisação. Spohr continua seu texto escrevendo que “estilo refinado, é inteiramente um dom natural, que pode sim ser acordado e cultivado, mas nunca poderá ser ensinado”. Por isto, em muitos dos tratados e dicionários de outros autores sobre a música da época, não há indicações suficientes que possibilitem uma compreensão mais completa do bom gosto da época.

CONCLUSÕES

A música do classicismo está muito próxima do ensino tradicional de música do século XXI. A partir do período analisado, métodos, manuais e tratados mais específicos e objetivos foram sendo cada vez mais comuns no ensino musical, em comparação ao ensino de séculos passados, cujo material escrito servia mais como um apoio para o conhecimento mais amplo que só era transmitido oralmente. Apesar da música contemporânea hoje ter se desenvolvido para caminhos diferentes da música tonal e de formas rígidas do classicismo, e possivelmente por causa desta sistematização do conhecimento em papel, o ensino hoje ainda se baseia nos conceitos de tonalidade e métrica herdados há mais de 200 anos. Pode-se concluir, portanto, que a música possui características básicas que se mantêm ao passar dos anos, apesar do contexto ser diferente. Este contexto é o responsável pela variedade observada na arte, que de tempos em tempos se modifica, mas preserva seu cerne.

A resposta sobre a questão da interpretação da música de diferentes períodos nos dias de hoje nunca será um consenso. Duas linhas de pensamento plenamente justificáveis resumem de forma simplória os caminhos nos quais o intérprete pode seguir: uma encarando a música com o pensamento do século XXI, a outra imaginando como ela teria sido executada no momento de sua criação. Conforme discutido no trabalho, a opinião do autor é a de que o músico nunca conseguirá se separar do seu próprio contexto histórico e social, devendo ele interpretar a música de outra época com sua concepção, e não com uma da qual ele não faz parte. Entretanto, ele deve tentar extrair o máximo de informações sobre a execução da música como o compositor desejaria, para que isto seja mais um elemento a ser adicionado no conjunto de informações sobre sua interpretação, mas não o substitua. Desse modo, a linguagem da música é preservada, sem se tornar apenas uma peça de museu, e sim uma parte integrante da cultura.

BIBLIOGRAFIA

ASIOLI, Bonifazio. *Principj elementari di musica*. Milano: Giovanni Ricordi, 1809. 53p.
BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999. 662p.
BUTT, John. *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge; New York: Cambridge Univ., 2002. 265p.
HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons* (1984), trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. 272p.
KIVY, Peter. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca: Cornell Univ., 1997. 299p
MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), trad. Editha Knocker (1948). Oxford: Oxford Univ., 1985. 264p.
SPOHR, Louis. *Violinschule* (1832), trad. John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843. 266p.
TARUSKIN, Richard. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford Univ., 1995. 382p.

Tabela - ANDAMENTOS PRESENTES NOS ESTUDOS OP. 6 DE FERNANDO SOR E OP. 51 DE MAURO GIULIANI

INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	DESCRIÇÃO
<i>Agitato</i> (Giuliani: Estudo n.º 3)	“O <i>agitato</i> , adicionado ao <i>allegro</i> , [...] concede paixão e agitação” (ASIOLI, p. 45) “inquieta, intenso” (MILCHMEYER, p. 122)
<i>Allegretto</i> (Giuliani n.º. 9, 11, 13 e 16)	“ele deve ser tocado com um golpe de arco mais gentil e conectado do que completamente cheio de alegria. Mas não deve ser sonolento, deve ser de preferência o meio entre alegre e moderado” (LÖHLEIN, p. 106)
<i>Allegro</i> (Sor n.º. 6 e 7, Giuliani n.º. 8 e 15) / <i>Allegro moderato</i> (Sor n.º.1) / <i>Presto</i> (Giuliani n.º.17) / <i>Vivace</i> (Giuliani n.º.12)	“é executado com um golpe de arco alegre, vivo e articulado, e se esta paixão se torna <i>moderato</i> , se deve também reduzir a vivacidade do golpe e se dirigir à <i>calmaria</i> ” (LÖHLEIN, p. 106)
<i>Andante</i> (Sor n.º. 3, 5 e 12) / <i>Andante agitato</i> (Sor n.º. 9) / <i>Andante Allegro</i> (Sor n.º. 2) / <i>Andantino</i> (Sor n.º. 8, Giuliani n.º. 5, 7 e 10) / <i>Grazioso</i> (Giuliani n.º. 2, 6, 14 e 18)	“é executado com um golpe modesto e calmo, certamente não tão forte, mas também não tão fraco; e se em lugares ocorre um distanciamento da <i>calmaria</i> , também a interpretação deve ser regulada nessa direção” (LÖHLEIN, p. 107) “andando. Um andamento regular, distinto e moderado. O diminutivo <i>Andantino</i> é algo mais rápido do que <i>Andante</i> , como se fosse medido por passos menores” (HOLDEN, p. 41)
<i>Maestoso</i> (Giuliani n.º. 1 e 4, Sor n.º.10)	“uma entonação firme, que é bem sustentada e bem articulada. É mais expressa em figuras onde a primeira nota é longa e a segunda é curta” ³⁷ “os golpes de arco mais longos devem receber um acento mais forte e expressivo, e nos casos de notas antes de pausas, ao invés de serem tiradas de forma curta, elas devem sair gradualmente.” (REICHARDT, pp. 25-6)
<i>Moderato</i> (Sor n.º. 10)	“o golpe de arco deve ser mais rápido e mais decidido, se deve dar às notas em <i>staccato</i> a maior extensão possível e usar o meio do arco para que as cordas, sendo colocadas em vibração completa, dêem uma entonação redonda. Deve-se também fazer as descidas e subidas de arco de forma viva para que depois de cada nota, uma pequena falha ocorra” (FRÖHLICH, p. 47)