

ALGUNS ASPECTOS DA EXECUÇÃO DA MÚSICA PARA SOPROS DO CLACISSISMO ALEMÃO E VIENENSE

Mônica Lucas

Resumo: Este artigo apresenta uma introdução à performance historicamente orientada da música da Alemanha e Áustria do final do século XVIII para instrumentos de sopro. Aborda especificamente os seguintes aspectos: conceito de sonoridade, acentuação e articulação, segundo alguns manuais de interpretação do século XVIII, como os tratados para flauta de Johann Joachim Quantz (Berlin, 1752) de Johann George Tromlitz (Leipzig, 1791), o método para piano de Johann Georg Türk (Leipzig & Halle, 1789) e a escola de violino de Leopold Mozart (Augsburg, 1756). Segundo informações constantes dessas obras, é possível encontrar novas maneiras de interpretar a música escrita pelos compositores da chamada “erq clássica”.

Abstract: *This article offers an introduction to the historically oriented performance of German and Austrian music at the end of the eighteenth century on wind instruments. It deals specifically with the following aspects: sound concept, accentuation and articulation, according to some eighteenth-century interpretation manuals, like the flute treatises of Johann Joachim Quantz (Berlin, 1752) and Johann George Tromlitz (Leipzig, 1791), the piano method of Johann Georg Türk (Leipzig & Halle, 1789) and the violin school of Leopold Mozart (Augsburg, 1756). According to information given by these works, it is possible to find new ways of interpreting the music written by composers of the so called “classical era”.*

O princípio de que obras de arte são intocáveis e não devem ser modificadas vale também para as composições musicais, ao menos no que concerne à sua notação. No entanto, uma apresentação integral da obra de arte musical envolve também sua execução. Nela, os sinais visuais são vitalizados e postos em cena. O resultado final é dependente das impressões pessoais e temporais do intérprete.

Quanto maior a discrepância entre a intenção do compositor e a visão do intérprete, mais descaracterizadas serão as idéias do compositor durante a execução. Esta deformação já era lamentada na segunda metade do século XVIII, época para a qual propomos nossa discussão sobre práticas interpretativas. Leopold Mozart aponta-a como a razão principal que o motivou a escrever seu método de violino. No prefácio dessa obra, publicada em 1756 (ano de nascimento de seu filho Wolfgang Amadeus), ele diz ao leitor:

“Sentia grande pesar quando ouvia violinistas formados, que muitas vezes não se destacavam pouco em sua ciência, tocando passagens muito simples (...) completamente contra a vontade do compositor. Espantava-me quando, ao descrever verbalmente e também ao executar essas passagens, eles não sabiam explicá-las.”¹

O conhecimento histórico do estilo de época pode contribuir para que a execução musical seja mais verossímil com relação ao intuito do compositor. Esta afinidade também é defendida por muitos autores setecentistas. Carl Philipp Emanuel Bach afirma, em 1762, que o intérprete “deve sentir as *mesmas* paixões que o compositor durante a composição de sua música”.² Semelhantemente, a enciclopédia sobre as artes editada por Johann Georg Sulzer entre 1771 e 74 diz que o intérprete “deve *traduzir fielmente* [a música] em sua execução, como se [a] estivesse executando a partir da alma do compositor.”³

O compositor utiliza a notação musical para fixar e dar forma à composição. Ela contém indicações sobre a interpretação, cujo grau de precisão pode ser variável. A escrita musical ocidental moderna fixada no século XVII, não é, como a tradição a partir de Wagner propaga, um código absoluto, passível de uma única interpretação;⁴ ela pode, pelo contrário, ser compreendida de maneiras diversas em diferentes períodos históricos, e mesmo em obras de diferentes compositores do mesmo período. Ao passo que instruções diretas em uma sinfonia de Mahler tendem a deixar poucas

¹ Ich fühlte ein grosses Beyleid, wenn ich schon gewachsene Violinisten, die sich manchmal nicht wenig auf ihre Wissenschaft einbildeten, ganz leichte Passagen (...) ganz wider die Meinung des Componisten vortragen hörte. Ja, ich erstaunte, wenn ich gar sehen musste, dass sie auch bey mündlicher Erklärung des schon angezeigten Vortrages, und bey wirklicher Vorspielung desselben, dennoch das Wahre und Reine kaun, oder oft gar nicht errichen konnten. In: Mozart, Leopold. *Gründliche Violinschule*, p. ii

² „[Der Spieler] muss dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stückes bey dessen Verfertigung hatte.” In: Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992, I,i,III.3

³ “[Der Spieler muss] so genau in seinen Vortrag übertragen, dass er gleichsam aus der Seele des Tonsetzer spiele.” Schultze, Johann Abraham Peter. “Ausführung”. In: Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Berlin: Digitale Bibliothek, 2002. II, col.1248-52

⁴ Richard Wagner em seu *Über das Dirigieren* [“Acerca da Regência”] (1869), inaugurou uma nova tradição na execução da notação musical, que designou como “universal”. Para um detalhamento maior deste assunto, cf. Vester, Frans. W.A.Mozart. *Over de uitvoering van de werken voor blaasinstrumenten*. Amsterdam: Broekmans en Van Poppel, 1995

dúvidas sobre o tempo correto, sobre a execução do ritmo, do fraseado, da articulação, da dinâmica e da ornamentação, a notação musical do século XVIII, sendo menos explícita, gera maiores problemas de interpretação. Isto não ocorre por uma limitação do compositor ou do código de notação setecentista, mas principalmente por falta de conhecimento, por parte do intérprete moderno. Não tendo sido instruído especificamente para a execução deste repertório, ele ignora certas convenções, tão evidentes para intérpretes setecentistas, que tornavam sua indicação dispensável. Com isso, parte deste código musical permanece oculta para o músico moderno com formação exclusivamente romântica. É possível recuperar muitas destas convenções, fixadas na literatura teórica e prática do século XVIII. Elas permitem reconstituir com maior verossimilhança as intenções do compositor.

No sentido de buscar alternativas para uma execução historicamente orientada da música germânica e austríaca do final do século XVIII, é interessante recorrer aos manuais musicais de interpretação da época. Fundamentaremos nossa visão em alguns métodos publicados na Alemanha e na Áustria na segunda metade do século XVIII, como o *Versuch einer Anleitung die Flöte Traversière zu Spielen* [“Ensaio sobre um Método para tocar a Flauta Transversal”], de Johann Joachim Quantz (Berlim, 1752), a *Gründliche Violinschule* [“Escola Metódica de Violino”], de Leopold Mozart (Augsburgo, 1756), a *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* [“Método de Piano ou Instrução para tocar o Piano para Professores e Alunos”], de Johann Georg Türk (Leipzig e Halle, 1789) e o *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* [“Ensino Completo e Metódico para tocar a Flauta”], de Johann George Tromlitz (Leipzig, 1791).⁵ Todos esses autores destacaram-se em sua época como executantes. Vale notar, ainda, que essas obras foram amplamente reeditadas nos últimos trinta anos, e são facilmente acessíveis ao leitor moderno.

A concepção da música segundo seu aspecto histórico deve muito ao trabalho pioneiro de Arnold Dolmetsch (1858-1940). Na década de 1930, ele observou que a execução da música renascentista e barroca desvinculada

⁵Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anleitung die Flöte Traversière zu Spielen*. (Berlin, 1752). Leipzig, Veb, 1983 (fac-simile); Türk, Johann Georg. *Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig und Halle, 1789). Kassel: Bärenreiter, 1997 (fac-simile); Bach. Op.cit.; Tromlitz, Johann George. *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen* (Leipzig, 1791). Laaber: Laaber Verlag, 1996

do olhar romântico permitia uma nova disposição mental de músicos e ouvintes e representava uma verdadeira revolução na maneira de executar esse repertório. Hoje, após mais de setenta anos, é possível comprovar que esta maneira de pensar não se restringe apenas à música renascentista e barroca, e que a prática de execução de obras de compositores clássicos e pré-românticos também necessita urgentemente de uma revisão.

O músico atual, cuja formação é fortemente influenciada pelos ideais românticos, principalmente pelas idéias propagadas por Wagner, tende a enxergar a música do século XVIII de um ponto de vista regido por ideais como inspiração e intuição. No caso do músico setecentista, a execução fundamentava-se, em primeiro lugar, no conhecimento das regras musicais e na consciência estilística. Para o músico romântico, tocar é uma atividade emocional, artística, e não passível de limitação. O músico do século XVIII, diferentemente, não era considerado como um artista no sentido da palavra no século XIX. No início do século XVIII, *ars* é compreendida segundo a visão aristotélica, como um saber teórico com aplicação prático-produtiva, e não como uma aptidão natural ou como a expressão individual e original da sensibilidade. Assim, o *artista* do século XVIII é um técnico que sabe executar a música com “bom-gosto”, obedecendo às regras e tradições. Quantz explica que a música “não deve ser julgada de acordo com a própria fantasia, mas, como todas as outras ciências, de acordo com um bom gosto adquirido e purificado pelas regras, pela experiência e por muito exercício.”⁶

Nos tratados medievais, a música fazia parte do sistema das *artes liberales*, que incluíam o *quadrivium* (artes relativas ao número) e *trivium* (artes relativas à palavra). A música, considerada como ciência de números que refletia a Harmonia das Esferas, fazia parte do *quadrivium*. Porém, no século XVII, as artes práticas da composição e da execução musical passaram a ser compreendidas como um discurso de sons [*Klangrede*], cujas diretrizes eram as mesmas do discurso verbal. Sob este aspecto, a música era pensada como uma arte do *trivium*.⁷ Na poética musical dos séculos XVII e XVIII, a música é definida como um discurso retórico cuja matéria são as afecções

⁶ „[Die Musik soll] nicht nach eigener Phantasey, sondern eben sowohl als andere schöne Wissenschaften, nach einem, durch gewisse Regeln, und durch viele Erfahrung und grosse Uebung erlangten und gereinigten guten Geschmacke, beurtheilet werden muss...”. In: Quantz. *Op.cit.*, XVIII,⁷

⁷ Para uma explicação mais detalhada de como a música passou a fazer parte do *trivium*, cf. Bartel, Dietrich. *Musica Poetica*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 10-58

humanas, codificadas numa teoria dos afetos, *Affektenlehre*. Johann Joachim Quantz, em seu tratado de flauta (1752), afirma que

“a execução musical deve ser comparada com a fala de um orador. O orador e o músico têm como objetivo comum preparar e apresentar sua produção para se tornarem mestres dos corações de seus ouvintes, incitando ou acalmando suas paixões e transportando-os a um sentimento ou a outro. Portanto, é uma vantagem para ambos, se cada um tem conhecimento do trabalho do outro.”⁸

O músico e teórico Johann Mattheson corrobora a opinião de Quantz:

“Já que a música instrumental não é outra coisa que uma linguagem de sons ou um discurso musical, sua intenção deve dirigir-se para um determinado movimento de alma, que, para mover, deve levar em consideração a ênfase nos intervalos, a divisão sensata das frases, o desenvolvimento adequado, etc.”⁹

Nos manuais práticos de execução musical do século XVIII também são freqüentes, como veremos, alusões à música como sendo análoga ao discurso verbal, regida pela retórica. Segundo esta perspectiva, o aspecto principal da música não é a beleza intrínseca de suas partes ou do todo, mas sua eficácia ao (co)mover o público.

Procuraremos mostrar, nesse artigo, que a visão interpretativa de orientação histórica substitui conceitos absolutos de interpretação do código musical (denominados por Wagner como códigos “universais”) e ideais como o de Beleza do som e de uniformidade das grandes linhas melódicas sustentadas (que Wagner denomina de “legato orquestral”) por outros que

⁸ “Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat.” In: Quantz. *Op.cit.*, XI, 1

⁹ “Weil nun die Instrumental-Music nicht anders ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muss sie ihre eigentliche Absicht allemal auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in den Intervallen, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u.d.g. wol in Acht genommen werden müssen.” In: Mattheson. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1991, I, 10, 63

priorizam a idéia de discurso e a adequação da interpretação à idéia musical representada e à ocasião da execução.

Frans Vester, em seu estudo sobre a execução das obras de Mozart resume as principais diferenças entre a interpretação histórica e a romântica da seguinte forma:¹⁰

	Séc. XVIII	Séc. XIX-XX
1.	Estilo eloqüente/dançante	Estilo cantabile legato
2.	Som pequeno, porém intenso	Tom grande, dramático-patético, concentrado no volume
3.	Dinâmica diferenciada por patamares	Grandes áreas dinâmicas
4.	Articulação clara com sentido estrutural	Articulação vaga e com sentido técnico
5.	Pausas de articulação, notas separadas umas das outras	“long-line playing”, notas “coladas” umas às outras
6.	Acentuação de determinados compassos, tempos e notas; barra de compasso com significado métrico/rítmico	Acentuação e significado da barra de compasso com pouca importância métrica/rítmica.
7.	Irregularidade na execução de notas curtas iguais	Regularidade na execução de notas curtas iguais
8.	Uso da “Bebung”	Uso do <i>vibrato</i>
9.	Tempos rápidos mais calmos e tempos lentos moderadamente lentos	Tempos rápidos (demais) e lentos (demais)
10.	Execução relaxada [<i>mit Gelassenheit</i>]	Execução fundamentada em grande pressão do diafragma
11.	Respiração concentrada no tórax	Respiração abdominal e intercostal
12.	Irregularidade das notas	Regularidade das notas
13.	Afinações temperadas	Afinação igual absoluta
14.	Afinação baixa (a'=422-435Hz)	Afinação alta (a'=440-448Hz)

Concentrar-nos-emos, nesse artigo, nos seguintes aspectos: sonoridade, acentuação/fórmula de compasso e articulação dos instrumentos de sopro, apresentando algumas noções estilísticas genéricas a respeito deles, como uma introdução sucinta à interpretação de orientação histórica.

1.Sonoridade

As normas estéticas que determinam a qualidade sonora para os instrumentos modernos não se aplicam aos instrumentos setecentistas, e divergem da concepção vigente no século XVIII. As discrepâncias são grandes, e é possível afirmar que a compreensão moderna de som é tão inadequada para a execução da música do classicismo quanto o oposto.

¹⁰ Vester, Frans. *Op.cit.*, p. 13-14

Vimos que, durante o século XVIII, a execução vocal vigorava como exemplo para a prática instrumental. O flautista Johann Georg Tromlitz nos diz que o modelo do instrumentista deve ser o “bom cantor, o qual se deve procurar imitar totalmente”.¹¹ Podemos pressupor que a técnica respiratória dos cantores também seja alvo de imitação.

Segundo o cantor Pier Francesco Tosi (ca. 1656-1732), a respiração do canto deve ser moldada pela respiração da fala.¹² A fala não exige um apoio diafragmático muito vigoroso, e este fato possivelmente explica porque tratados setecentistas não abordam sistematicamente o assunto. Como sabemos, esta é uma questão fundamental na técnica vocal e instrumental moderna. Nos métodos setecentistas, no entanto, as instruções técnicas não vão muito além de indicações como a de Quantz: “expand o peito (...) levante os ombros e sobre economicamente”.¹³

É possível supor, na música do século XVIII, uma concepção sonora menor e mais relaxada. Vale notar que a pressão e volume de ar necessários para a execução em instrumentos antigos são muito menores que os requeridos para a execução em instrumentos modernos. O acréscimo de pressão requerido pelos instrumentos modernos (que se concentra em um apoio diafragmático mais intenso) é resultante de modificações na construção instrumental que visavam, nos séculos XIX e XX, produzir instrumentos com volume sonoro maior. Outras mudanças consistiram na busca de regularidade entre as notas e na simplificação do dedilhado, de modo a permitir maior agilidade. Essas melhorias nem sempre foram bem vistas: a *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* [“Jornal Geral Musical de Leipzig”] publicou, em 1804, um artigo, no qual Jacob August Otto (1762-ca. 1830), *luthier* da Corte de Weimar, critica modernizações que, segundo ele, destruíam a singularidade [*Eigenthümlichkeit*] dos instrumentos. Esta visão é corroborada pelo editor do jornal.

O volume exigido para a execução da música dos séculos XIX e XX tornou a execução cada vez menos sutil e portanto menos adequada para a execução da música do século XVIII. Não é totalmente correto atribuir o aumento de volume dos instrumentos exclusivamente às necessidades das

¹¹ “dass unser Muster der gute Sänger sey, welchem wir alles nachzumachen suchen müssen”. In: Tromlitz. *Op. cit.*, VIII,3

¹² o método de Tosi foi traduzido para o alemão e editado em Leipzig em 1754 por Johann Friedrich Agricola.

¹³ “Brust ausdehnenen ...Achseln in die Höhe ziehen, sparsam blasen”. In: Quantz. *Op.cit.*, VII,6

salas de concerto modernas. A razão deve ser buscada também na própria concepção orquestral dos séculos XIX e XX, já que uma orquestra de instrumentos históricos também projeta seu som facilmente em uma sala de concertos moderna.

Richard Wagner (1813-1883), em seu revolucionário artigo *Über das Dirigieren* [“Sobre a Regência”], publicado em 1869, foi o responsável pela introdução de mudanças radicais na concepção sonora dos instrumentos orquestrais. Neste, ele exorta

“todos os regentes a exigir dos instrumentos da orquestra um forte regular e sustentado, e a fazer [os músicos] experimentarem que surpresa este procedimento insólito [!] gera, [demonstrando que] apenas o estudo obstinado trará o resultado correto [!].”¹⁴

Com estas idéias, Wagner renuncia a uma prática de execução que valoriza efeitos de articulação, em detrimento da execução sustentada, na qual o som deve ser mantido por toda a duração das notas – execução que ele denomina, sem nenhuma fundamentação objetiva, de “correta”. Esse estilo, que o próprio Wagner afirma ter inventado, vigora ainda hoje na prática de execução. Nesse mesmo artigo ele reitera, ainda, a necessidade de se aplicar este estilo “correto” e “universal” à execução de obras clássicas. Negando a tradição e as prescrições de autores setecentistas em prol de uma visão pessoal, ele inaugurou uma tradição que até hoje é vista por muitos como a única “correta”.

A execução sustentada proposta por Wagner contrapõe-se à prescrição de Leopold Mozart:

“Toda nota, também aquela mais forte tem uma fraqueza quase imperceptível antes de si: de outro modo, ela não seria uma nota, mas apenas um barulho desagradável e incompreensível. A mesma fraqueza deve ser ouvida no fim de cada nota.”¹⁵

¹⁴ “Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sey, eingleichmässig voll ausgehaltenes forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohntheit diese forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erst der richtige [!] Erfolg herbeizuführen sein wird.” Apud. Vester. *Op.cit.*, p. 24

¹⁵ „Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Ende jedes Tones zu hören.” In: Mozart. *Op.cit.*, V,3

Opõe-se também à prescrição do famoso trompista Giovanni Punto [Jan Vaclav Stich] (para quem Beethoven dedicou sua sonata op. 17):

“[para notas longas], a articulação *Daon* deve ser emitida forte com a língua; o som deve diminuir de modo que produza o mesmo efeito que o soar de um sino”¹⁶

Nos séculos XIX e XX, qualidades como volume, projeção, beleza do som, expressividade, duração da respiração e o uso constante do *vibrato* passaram a ser enfatizadas. Essa concepção se opõe aos ideais setecentistas, de sonoridade eloqüente e articulada, na qual o *vibrato* é utilizado de maneira tópica, em lugares em que possa reforçar o afeto musical.

Ainda resta investigar se instrumentos modernos podem efetivamente ser tocados de maneira diferente da intenção para a qual foram concebidos (produzir grande volume sonoro), realizando-se experiências com a resistência de palhetas, boquilhas, bocais, tudéis etc., com o uso de menor pressão diafragmática, com uso de pouco ou nenhum *vibrato* e, principalmente, com uma mudança de postura mental. Nesse sentido, a experiência com instrumentos históricos pode ter um importante significado, já que a técnica necessária para tocar neles pode abrir novos horizontes para o executante moderno.

2. Acentuação e Fórmula de Compasso

A prática interpretativa romântica prega linhas melódicas fluentes que se direcionam para pontos culminantes; a barra de compasso é vista como uma baliza para facilitar a leitura. No século XVIII, diferentemente, a barra de compasso marca um sistema de acentuações métricas que determina tempos fracos ou fortes, longos ou curtos, importantes (“bons”) ou não-importantes (“maus”). Türk descreve este sistema mais detalhadamente:

¹⁶ „premier coup de langue *Daon* [para notas longas] en frappant fort avec la langue et diminuant le son ensuite qu’il produise le même effet que le tintement d’une Cloche.” In: Hampl e Punto. *Seule et Vraie Méthode pour Premier et Second Cors* (Paris, 1795)

“Todo compasso tem partes boas e ruins. Embora todas as semínimas, por exemplo, sejam iguais segundo seu valor extrínseco e segundo sua duração (...), sobre algumas recai uma acentuação (valor intrínseco) maior do que sobre outras.

Por esse motivo, os tempos bons do compasso são denominados intrinsecamente longos, principais, acentuados etc.. Ao se contar os pulsos, eles recaem sobre o movimento descendente [da mão] (thesis).

Os tempos maus do compasso são chamados também intrinsecamente breves, de passagem, não acentuados etc.. Eles são executados no movimento de elevar a mão, que na linguagem artística é denominado arsis.

Nos compassos binários há apenas um tempo bom, a saber, o primeiro; os compassos quaternários têm dois tempos bons, a saber, o primeiro e o terceiro, dos quais o primeiro recebe mais ênfase. Nos compassos ternários, apenas o primeiro tempo é bom; no entanto, em alguns casos, o terceiro recebe uma ênfase, e em outros, o segundo tempo é intrinsecamente longo e o terceiro, conseqüentemente, é breve.”¹⁷

Segundo Türk, a mesma regra vale para os membros de compassos, que recebem acentuação diferente:

¹⁷ “Jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile, das heisst, obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äussern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind [...] so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck (innerer Werth), als auf dem Andern. [...]

Aus diesem Grunde werden auch die guten Takttheile innerlich lange, anschlagende, accentuirte etc. genannt. Beym Taktschlagen fallen sie in die Zeit des Niederschlagens (thesis).

Die schlechten Takttheile nennt man sonst auch innerlich kurze, durchgehende, unaccentuirte, u.s.w. Sie werden im Aufheben der Hand, vorgetragen, welches in der Kunstsprache arsis heisst.

In jeder zweitheiligten Taktart ist nur ein guter Takttheil, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten haben zwey gute Takttheile, nämlich den ersten und den dritten, wovon der erste den grössern Nachdruck erhält. In den dreytheiliten Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indess erhält auch dann und wann der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird.” In: Türk. *Op.cit.*, I,IV,55

“Também os membros de compassos [*Taktglieder*] são desiguais, com relação a seu valor intrínseco; acentua-se, em figuras binárias, o primeiro, o terceiro, o quinto, o sétimo etc. membro, e nas figuras ternárias, o primeiro, quarto, sétimo, décimo [etc.] membro. Os restantes são maus ou de passagem. O mesmo ocorre com motivos menores.”¹⁸

A maneira de se acentuar os membros de compassos “bons” e “maus” estende-se aos próprios compassos, igualmente classificados como “bons” e “maus”, segundo os mesmos critérios que os regem.

Quantz propaga exatamente o mesmo pensamento, e aplica-o a passagens longas com notas de valor idêntico:

“As notas principais devem ser sempre mais elevadas [i.e., mais longas e fortes] que as de passagem. Seguindo essa regra, as notas mais rápidas, em uma peça de tempo moderado ou no adagio, ainda que tenham o mesmo valor, devem ser tocadas de maneira um pouco desigual; as notas principais em cada figura, a saber, a primeira, terceira, quinta e sétima, são um pouco mais sustentadas que as de passagem, a saber a segunda, quarta, sexta e oitava. No entanto, este sustentar não deve ser tão longo como se houvesse pontos [de aumento] após estas notas.”¹⁹

As articulações sugeridas por Quantz, *ti-di-ri-di - ri-di-ri-di* etc. visam pôr em prática essa desigualdade entre as notas. A articulação dupla - did`ll – did`ll - é indicada apenas para as passagens muito rápidas, pois tende a neutralizá-la.

¹⁸ “Auch die Taktglieder sind sich in Ansehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedrigen Figuren ist das erste, dritte, fünfte, siebente etc. in dreygliedrigen aber das erste, vierte, siebente, zehnte Taktglied gut oder anschlagend, die übrigen heissen schlecht oder durchgehend. Eben so verhält sich auch mit den kleinern Notengattungen.” In: *Id.Ibid.*, I,IV,56

¹⁹ „die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun lässt, mehr erhoben werden als die durchgehenden. Dieser Regel zu Folge müssen die geschwindesten Noten, in einem jeden Stücke von Mässigen Tempo, oder auch im Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werde; so dass man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich, die zweyte, vierte, sechste, und achte: doch muss dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden.” In: Quantz. *Op.cit.*, XI,12

No capítulo *Von der Deutlichkeit der Ausführung* [“Sobre a Clareza da Execução”] de seu método de piano, Türk mostra os acentos em um compasso 4/4: *f* – *mf* – *pf* [poco forte] – *mf*, comparando-os à leitura de um poema:

“Aquele que quiser ler um poema de maneira que seja compreensível para o ouvinte, deve dar uma ênfase perceptível a certas palavras ou sílabas. O músico deve utilizar o mesmo recurso, para sua vantagem.”²⁰

Uma vez estabelecidas as regras básica da acentuação, é possível descrever os casos que requerem o deslocamento, eliminação, a reiteração ou a introdução de novos acentos. Frans Vester, em seu excelente estudo sobre Mozart, resume-os da seguinte maneira:

A. acentos devem ser reiterados:

- 1- Em *appoggiature* longas, *appoggiature* curtas executadas no tempo “bom” e em suspensões (a acentuação deve ser mais forte em acordes mais dissonantes);
- 2- em grandes intervalos na voz principal;
- 3- em notas que não pertencem à tonalidade do fragmento em questão;
- 4- em modulações inesperadas;
- 5- em notas longas em meio a muitas notas curtas, independentemente da sua posição no compasso.

B. acentos devem ser eliminados:

- 1- por ligaduras que ultrapassam a barra de compasso;
- 2- por notas pontuadas em partes fracas do compasso;
- 3- por pausas na parte forte do compasso.

C. acentos devem ser deslocados:

- 1- por síncopes;
- 2- por *appoggiature* em partes fracas do compasso;
- 3- por hemiolas;
- 4- por deslocamentos imaginários da barra de compasso;
- 5- por sinais dinâmicos.

²⁰ “Wer ein Gedicht etc. so lesen will, dass es dem Zuhörer verständlich werden soll, der muss auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck legen. Denselben Vortheil hat auch der ausübende Musiker anzuwenden.” In: Türk. *Op. cit.*, VI,ii,13

D. acentos devem ser acrescentados

- 1- quando sinais específicos (*staccato* ou traços) são colocados sobre as notas, indicando igualdade entre elas;
- 2- em notas longas em partes fracas do compasso;
- 3- na repetição de notas da mesma duração e altura;
- 4- quando há sinais dinâmicos.

Desta forma, esperava-se no século XVIII que o executante soubesse aplicar corretamente a acentuação nos compassos, membros de compassos e notas “boas” e “más”. De acordo com o contexto (tempo, caráter, fórmula de compasso, valor das notas, etc.), o executante deveria escolher uma gradação que variava da acentuação leve até a bem definida. A intensidade insuficiente na acentuação torna a execução frouxa e inexpressiva, e, inversamente, acentuação muito forte causa caricaturas métricas.

3. Articulação

Vimos que tratados do século XVIII afirmam que a execução musical é guiada pela língua falada e pela retórica. Isso faz com que a articulação ganhe uma posição-chave, com respeito à expressividade e à vivacidade da execução. A execução “eloqüente”, baseada em uma articulação que utiliza principalmente notas soltas e curtas opõe-se diametralmente à maneira “cantabile” do romantismo, na qual predominam linhas longas: “não deve parecer que as notas estejam [todas] coladas”, diz Quantz em seu tratado. Os manuais musicais do século XVIII preconizam que a articulação seja clara e compreensível, como na língua falada.

A indicação de Quantz a respeito das notas soltas é parte de uma tradição antiga, que, como vimos, se perdeu no século XIX. Marie-Dominique Joseph Engramelle, em 1775, divide as notas musicais em uma parte sonora e uma silenciosa.²¹ Ele denomina esta última parte “pausa de articulação” [*silence d’articulation*]. Esta composição som/silêncio inexistente na visão moderna, que conhece apenas o valor sonoro literal e integral das notas.

A duração da pausa de articulação varia de minúscula a significativa, e é objeto do juízo do executante, de acordo com contexto em que as notas são executadas (ritmo, andamento, etc.). Ela só deixa de existir quando há

²¹ *La Tonotechnie, ou l’Art de noter les Cylindres*, 1775. Apud Vester. *Op.cit.*, p. 48

ligadura. Para Carl Philipp Emmanuel Bach, ela deve durar metade do valor da nota, enquanto que para Türk, ela deve durar entre um quarto e um oitavo do valor desta. O executante deve assegurar-se de que a execução não seja entrecortada por elas.

A respeito da duração das notas articuladas, Türk diz o seguinte:

“Se o caráter de uma peça for sério, delicado, triste etc., não se deve executar as notas articuladas de maneira tão curta como em peças de caráter alegre, jocoso etc. As notas interrompidas em um adagio cantabile não devem ser tão curtas como em um allegro. No forte é possível articular de maneira mais curta que no piano. Saltos devem, de modo geral, ser articulados de modo mais curto que graus conjuntos etc.”²²

Quantz, semelhantemente, diz que “as notas sustentadas e insinuantes devem ser ligadas umas às outras; as alegres e saltitantes, interrompidas e separadas.”²³ Ainda segundo esse autor, intervalos dissonantes menores que uma oitava podem ser ligados.

Há sinais que indicam uma separação mais expressiva entre duas notas, como o traço vertical (um sinal característico da notação musical do século XVIII sem correspondente moderno) ou o ponto [*staccatto*]. Para alguns autores (Bach e Türk), seu sentido é idêntico. Esses autores prescrevem a duração de “um pouco menos da metade”²⁴ do valor da nota sobre a qual ele está colocado. Para outros autores (Quantz, Tromlitz), há diferença: o traço é mais enfático que o ponto. Pontos ou traços sobre notas seguidas com valores rítmicos idênticos podem indicar igualdade de acentuação, contrariando a regra das notas “boas” e “más” do compasso. É possível ainda considerar o traço como um sinal setecentista para o acento (>), ainda não conhecido na época, nos casos em que o uso dos sinais *fp* e *sfz*^p

²² “Ist der Charakter eines Tonstückes ernsthaft, zärtlich, traurig, etc. so darf man die abzustossenden Töne nicht so kurz spielen, als in Tonstücken von einem muntern, scherzhaften etc. Charakter. Die untermischten kurz abzusetzenden Töne in einem gesangvollen Adagio dürfen nicht so kurz angegeben werden, als in einem Allegro. Beym forte kann man überhaupt etwas kürzer abstossen, als beym piano. Springende Töne werden, im Ganzen genommen, kürzer gestossen, als stufenweise fortschreitende Intervalle u.s.w.” In: Türk. *Op.cit.*, VI,iii,36

²³ “Die ausgehaltenen und smeichelnden Noten müssen mit einander verbunden; die lustigen und hüpfenden aber abgesetzt, und von einander getrennet werden.” In: Quantz. *Op.cit.*, XI,11

²⁴ Bach. *Op.cit.*, I,III,17; Türk. *Op.cit.*, VI,iii,36

fossem considerados exagerados. De modo geral, o ponto tende a sugerir uma execução mais leve (*piano*) do que o traço, mais pesado (*forte*) e acentuado.

A linguagem das ligaduras setecentistas é mais explícita que a das notas soltas. Ainda assim, as instruções sobre sua execução nos manuais de época apresentam importantes diferenças, em relação à visão moderna. As ligaduras setecentistas têm função geralmente estrutural. Com isso, elas tendem a ser curtas, sendo utilizadas principalmente sobre pequenos grupos de notas. Essa visão opõe-se à concepção romântica, que compreende a ligadura como um artifício expressivo, unindo grande número de notas, sem possuir um significado essencial com relação à estrutura. Enquanto a ligadura romântica se refere ao fraseado, a ligadura do século XVIII refere-se exclusivamente à acentuação de um grupo notas.

Türk diz que “a nota sobre a qual a ligadura inicia deve ser levemente (quase imperceptivelmente) acentuada”.²⁵ O restante das notas deve ser executado como um *decrescendo*. Leopold Mozart, semelhantemente, nos diz que “a primeira de duas, quatro ou mais notas ligadas deve ser sempre um pouco mais forte e mais longa; o som das restantes deve soar atrasado ir se perdendo.”²⁶ Esta idéia é válida mesmo quando a ligadura se inicia em uma parte fraca do compasso. Com isso, a ligadura pode indicar um deslocamento rítmico ou mesmo uma mudança temporária na fórmula do compasso. A última nota de uma ligadura é sempre a mais piano e a mais curta, de modo que haja uma articulação clara entre esta nota e a próxima.

Türk e Mozart apresentam diversos exemplos de ligaduras, com diferentes durações e formatos. O conhecimento da linguagem das ligaduras, segundo Mozart, “modifica, sem dúvida, toda a execução”. Quantz e Tromlitz apresentam uma regra curiosa para os padrões do século XX: quando uma nota longa é sucedida por uma passagem em notas curtas, das quais a primeira é ligada a ela, a nota curta sob a ligadura deve receber um acento, na sílaba “ha” (esta prescrição não é encontrada em métodos de violino e inexequível ao piano). Nas ligaduras entre pares de notas de valor idêntico, a segunda deve ser curta e sem importância, enquanto a primeira, mais

²⁵ “die Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird” In: Türk. *Op. cit.*, VI,iii,38

²⁶ “Die erste von zwo, drey, vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bisschen länger angehalten; die folgenden aber im Tone sich verlierend etwas später daran geschleift werden.” In: Mozart. *Op. cit.*, VII,I,19

longa expressiva. Nesse caso, a pausa de articulação deve ser bem clara. Ligaduras entre pares de notas das quais a primeira é uma *appoggiatura* (a figura do *Seufzer* [suspiro]) podem ser executadas de maneira *inégal*, em termos de ritmo e dinâmica. Nesse caso, a duração da primeira pode ser forte e mais longa que seu pulso metronômico e a segunda, muito curta e piano. Ligaduras que ultrapassam a duração de um compasso, utilizadas raramente, indicam um fluxo contínuo, sem acentuação. Ligaduras que unem tempos fracos a fortes causam o efeito de síncope.

Na falta de sinais de articulação em passagens rápidas, a execução deve ser de acordo com as regras, e limitada ao mínimo:

“A inexistência de sinais de articulação demonstra que o compositor quer a execução de acordo com a regra, e o executante deve ser muito cuidadoso para que suas modificações não se distanciem demais do pensamento e do sentimento do compositor, pois cada modificação tem um efeito próprio, e devemos ser cautelosos para que ela sempre corresponda ao motivo principal, ou a uma derivação dele.”²⁷

De modo geral, o caráter da articulação deve estar de acordo com o caráter da passagem.

“A língua é o meio pelo qual os sons são executados de maneira vivaz na flauta (...). Ela deve, pois, avivar a expressão das paixões em todas as peças, sejam majestosas ou tristes, alegres ou delicadas.”²⁸

Com essas informações colhidas na literatura de época, é possível ter uma noção da riqueza e variedade da articulação setecentista, e de como a idéia de “eloqüência” está presente na música de autores como Mozart e Haydn. Um estudo mais profundo dessa riqueza pode trazer muitas

²⁷ “...stehet aber nichts darüber, so ist es ein Zeichen, dass es der Componist nach der Regel gespielt haben will, und der Spieler muss sehr vorsichtigh seyn, dass er sich bey seinen Veränderungen nicht zu weit von des Setzers Gedanken und Gefühl entferne; denn eine jede Veränderung bringt ihre eigene Wirkung hervor, und man muss wohl zusehen, dass die Veränderungen immer dem Hauptsatze entsprechen wenn nicht eine Gewäsche daraus werden soll.” In: Tromlitz. *Op.cit.*, VIII,15

²⁸ “Die Zunge ist eigentlich das Mittel, wodurch die Töne auf der Flöte lebhaft vorgetragen werden können (...). Denn diese muss den Ausdruck der Leidenschaften, in allen Stücken, er mag prächtig oder traurig, lustig oder annehmlich, oder wie er sonst wolle, seyn, beleben.” In: Quantz. *Op.cit.*, VI,i,12

informações para a execução do repertório do classicismo alemão e vienense.

As noções que vimos acima a respeito de sonoridade, acentuação e articulação da música do final do século XVIII, recuperadas, como vimos, a partir da literatura setecentista, permitem enxergar algumas convenções que estão além das partituras do século XVIII e que tornam esse código musical um pouco mais transparente. Essa leitura permite traçar algumas hipóteses arqueológicas a respeito da execução musical da música do clacissismo, como parte da tentativa de reconstruir o pensamento de uma época a partir de seus fragmentos.

É importante ressaltar que esta busca não visa uma reprodução exata da música, tal como ouvida por Mozart, fato inatingível. No entanto, o estudo histórico pode ajudar a reavaliar o repertório setecentista, apresentando uma nova opção frente à maneira tradicional de se interpretar o código musical dessa época. A visão histórica mostra que uma partitura não é um sistema fechado e absoluto, como preconizava Wagner, mas sim passível de diversas leituras.

Ainda que não se opte pela execução histórica, não é possível continuar ignorando, como fazem alguns, os resultados de suas pesquisas. Atualmente, a tendência histórica é plenamente reconhecida, com relação à interpretação da música do século XVIII, e oferece alternativas que podem abrir os horizontes do executante moderno.

Sabemos que música é uma arte, e, como tal, não cumprirá sua função apenas por sua eventual verossimilhança histórica. Ela deve penetrar em nossa alma, melhorando-nos. Assim, gostaríamos de encerrar essa brevíssima introdução à prática histórica retomando as palavras que Johann Mattheson escreveu em 1739, citando o historiador romano Políbio (ca. 200-118 a.C.), a respeito da importância da música. Esperamos que estas palavras ainda possam encontrar eco no ouvinte atual:

“A música amansa espíritos selvagens, amacia a essência dura e rude das almas, refina os costumes, torna as pessoas mais predispostas para a educação, une os corações humanos de maneira doce e agradável e traz repulsa aos vícios que levam à desumanidade, à inflexibilidade e à impertinência.”²⁹

²⁹ “Polybius (...) setzt hinzu: die Music mache die Leute fähiger zur Zucht-Lehre; verbinde die menschlichen Herzen auf eine süsse und angenehme Art miteinander, und bringe einen Abscheu zu wege vor allen solchen Lastern, die zur Strenge, Unmenschlichkeit und Frechheit führen.”. In: Mattheson. *Op.cit.*, I,v,2

Mônica Lucas é clarinetista especializada na execução histórica em instrumentos do século XVIII. Concluiu o bacharelado em música na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1990. Obteve o Certificado de Estudos Avançados e o Diploma de Solista em clarinetes históricos no Conservatório Real de Haia, na Holanda, sob orientação de Eric Hoepfich, retornando ao Brasil em 1998. Participa regularmente de projetos e de gravações de orquestras barrocas como *Europa Galante* (Fabio Biondi), *Concerto Köln*, *La Grand Écurie et la Chambre du Roy* (Jean-Claude Malgoire) e *Das Kleine Konzert* (Hermann Max), entre outras, além atuar em música de câmara junto a grupos como o Ensemble *Zefiro* e o *Trio Palmira*, na Europa e o Ensemble *Nota Buona* e o sexteto de sopros *Harmoniemusik*, no Brasil. Concluiu o doutorado em música pela UNICAMP em 2005, com o tema “Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas op. 33 de Joseph Haydn”, com bolsa FAPESP. Atualmente ministra o curso de Difusão Cultural “Práticas de Execução da Música dos Séculos XVII e XVIII”, no Departamento de Música da ECA-USP.