

Práticas interpretativas nas *Variações em Fá menor* de Joseph Haydn

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fernando Crespo Corvisier
USP - corvisier@usp.br

Gladys de Pádua
USP - gladyspadua@hotmail.com

Resumo: A presente comunicação trata de questões relativas às práticas interpretativas do período clássico, mais especialmente na música para piano de Haydn, tendo como objeto de estudo as *Variações em Fá menor* - Hob XVII:6. A pesquisa é fundamentada em trabalhos de especialistas da área como Sandra Rosenblum (*Performance Practices in Classic Piano Music*), A. Peter Brown (*Joseph Haydn's keyboard music*) e Bernard Harrison (*Haydn's keyboard music*).

Palavras-chave: Haydn. *Variações em fá menor* - Hob. XVII:6. Práticas interpretativas. Classicismo.

Performance Practice on the *Variations in F minor* of Joseph Haydn

Abstract: This paper discusses performance practice issues in Classical Piano Music, focusing on the *Variations in F minor* – Hob XVII:6 by Joseph Haydn. The research was based on relevant bibliography in this area such as *Performance Practices in Classic Piano Music* by Sandra Rosenblum, *Joseph Haydn's Keyboard Music* by A. Peter Brown, and *Haydn's Keyboard Music* by Bernard Harrison.

Keywords: Haydn. *Variations in f minor* - Hob. XVII:6. Performance Practice. Classical Period.

1. Haydn e as *Variações em Fá menor*

A música de Joseph Haydn para instrumentos de teclado reflete duas importantes correntes do século XVIII: o *Empfindsamkeit*¹ e o *Sturm und Drang*². Rosenblum (1988) explica que a primeira manifestação do *Empfindsamkeit* pode ser identificada no primeiro movimento da sonata em Sol menor Hob. 44 e, principalmente na dramática sonata em Dó menor Hob. 20. Por outro lado, Brown (1986) afirma que o emprego do *Sturm und Drang*, como elemento articulador da tensão musical é notado principalmente na sonata em Mi menor Hob.34.

Rosenblum (1988) destaca que Haydn, soube traduzir de maneira competente as características sonoras e individuais dos pianos vienenses, com os quais ele conviveu durante longos anos no decorrer da sua produção para teclado. Porém em 1791, na sua primeira estadia londrina, o compositor vislumbra-se com o poderio sonoro dos pianos Broadwood. A partir desse momento, suas obras para esse instrumento demonstram uma preocupação em explorar novas sonoridades e texturas

pianísticas. De fato, a mecânica dos pianos ingleses oferecia um volume de sonoridade superior e um timbre mais brilhante comparado aos instrumentos vienenses. Além disso, os pianos ingleses contavam com um novo e eficiente sistema de abafadores bem como um pedal de sustentação (pedal forte) no lugar da alavanca, que era acionada pelo joelho do pianista nos pianos vienenses. Todas essas novas possibilidades dos instrumentos ingleses levaram Haydn a utilizar novos experimentos sonoros tais como a indicação de *open pedal*³ na sonata em Do maior Hob.XVI: 50, o *tutti* quase orquestral dos acordes da sonata em Mi bemol Hob.XVI:52, a densidade e o contraste na Variações em Fá menor são elementos que antecipam o universo sonoro beethoveniano.

Esta comunicação aborda uma pesquisa em andamento sobre as práticas interpretativas na obra *Variações em Fá menor* - Hob XVII:6. As variações foram compostas em 1793 e, embora tenham sido dedicadas à Bárbara von Ployer, acredita-se que a composição surgiu em reação à morte de uma ex-aluna de Haydn, a pianista Maria Anna von Genginger, pela qual o compositor tinha uma profunda admiração.

Na construção desta obra Haydn emprega o princípio da dupla variação. O primeiro tema é apresentado em um sombrio e introspectivo Fá menor e nos dá a impressão geral de uma marcha fúnebre. O segundo tema é apresentado em um consolador e acalentador Fá maior com uma melodia pura que lhe atribui, dessa maneira, um brilho capaz de iluminar toda a sombra causada pelo primeiro tema. Segundo Brown (1986), a obra toda apresenta 61 compassos de drama, desolação, mágoa e cólera, permeados por uma estrutura harmônica ousada e uma extensa *coda* capaz de criar uma tensão dramática sem precedentes.

2. Práticas interpretativas

2.1 Articulação e tipos de toque

É a articulação quem delimita motivos, frases e ideias musicais através de separação ou agrupamento das notas bem como a acentuação das mesmas. Segundo Rosenblum (1988) é ela que vai clarear e modelar o discurso musical podendo ser indicada pelo compositor, ou, quando não indicada, decidida pelo intérprete. Articulação e a maneira de tocar as teclas estão diretamente ligados.

Harrison (1997), afirma que os quatro principais tipos de toque do século XVIII são: *staccato*, *legato*, *portato* e "toque comum". Esse último era o toque usualmente adotado até por volta de 1790 quando não havia nenhuma indicação de articulação e que nós conhecemos hoje como *non-legato*.

2.2 O *marcato* como *staccato* e o *legato*

O *staccato* de acordo com Carl Phillip Emanuel Bach *apud* Harrison (1997) pode ser indicado tanto pelo ponto quanto pela cunha. A duração das notas em *staccato* é um pouco menos que a metade do seu valor. No entanto, C.P.E. Bach indica que a duração do *staccato* depende do valor da figura onde ele foi colocado e do andamento da obra. Em geral ele ocorre em passagens rápidas. Se o caráter da peça é sério, ameno, triste, então as notas destacadas não precisam ser tão curtas quanto em uma obra com caráter vivo.

No séc. XIX, teóricos fizeram uma distinta separação entre *staccato*: o ponto e a cunha. O primeiro para indicar o *staccato* e o segundo para indicar um *staccato* com acento (*marcato*). Nos autógrafos de Haydn, porém, fica claro que sua indicação para *staccato* são as cunhas e, apenas em poucas ocasiões com contextos específicos, o ponto é usado. Por outro lado, Harrison (1997) diz que a indicação normal ou talvez a única para *staccato* nas obras de Haydn seja o *marcato*.

O *legato* é sempre indicado pela presença de uma ligadura e as notas abaixo dessa ligadura precisam ser, segundo C.P.E. Bach *apud* Harrison (1997), mantidas para que haja um completo *legato*. No entanto, nota-se que aos poucos o pensamento musical vai ganhando novas formas. Ratner (1980), em concordância, diz que na virada do século XVIII para o XIX as linhas melódicas começaram a atingir um movimento mais amplo e contínuo, evocando frases maiores menos entrecortadas, determinando assim a predominância do toque *legato* sobre o *non-legato*.

Rosenblum (1988, p.144) acrescenta que "de fato, de forma geral a articulação caminhou para o maior desenvolvimento do *legato*, assim como para mais sutilezas em relação aos diferentes tipos de toque e *staccato*."

Nas *Variações em Fá menor* encontramos uma clara distinção do toque *legato*, sempre indicado por ligaduras e do toque *staccato* representado pelo *marcato* ou cunha, como é possível visualizarmos no exemplo a seguir:

Hoboken XVII:6

Andante

(mezza voce) cresc. f (tenute)

(tenute)

Ex.1: HAYDN, Joseph. *Variações em Fá menor*. Hob XVII:6. Munique: G HenleVerlag,1969. *Marcato*, *legato* e *tenuto* no início do primeiro tema.

Cabe ao intérprete traduzir a sutileza destas articulações através da plena diferenciação dos toques pianísticos e ao mesmo tempo projetá-las no contexto de uma ampla linha fraseológica. Simultaneamente, o intérprete deve observar a indicação de *tenuto*, sugerida entre parênteses pelo editor Hans-Martin Theopold, HenleVerlag (1969). O *tenuto* favorece o prolongamento da articulação harmônica fornecendo o suporte necessário para a reverberação da declamação melódica e minimizando assim um uso excessivo do pedal.

2.3 *Portato* e *portato* Haydniano

O toque *portato*, usualmente representado pela ligadura e indicação de *staccato*, deve ser executado, segundo C.P.E. Bach *apud* Harrison (1997), ligando todas as notas, mas com um acento pequeno em cada uma delas.

Nas *Variações em Fá menor* encontramos uma maneira muito particular de Haydn para o uso do *portato* que Harrison (1997: p.56) chama de '*portato* Haydniano' iniciando na mão direita no compasso 50 e depois passando para a mão esquerda no compasso 56, conforme podemos observar no próximo exemplo:

Ex.2: HAYDN, Joseph. *Variasões em Fá menor*. Hob XVII:6. Munique: G. Henle Verlag, 1969. *Portato* Haydniano.

Nesta passagem, segundo Harrison (1997) o intérprete deve respeitar o valor das semicolcheias ao invés de encurtá-las. O autor afirma ainda que, nesse contexto, o *portato* Haydniano está mais próximo do *tenuto*, onde, para Rosenblum (1988) as notas devem ser sustentadas por todo o seu valor. Podemos acrescentar que o emprego do *portato* neste passagem deve dar margem a uma certa flexibilidade na articulação dos motivos melódicos.

2.4 Articulação rítmica e de tempo

Não existem dúvidas quanto à importância da escolha do tempo na elucidação da performance musical, pois ele afeta cada aspecto da interpretação: dinâmica, toque, articulação, pedalização, e na realização dos ornamentos. O tempo também afeta a percepção do ouvinte, "assim ele carrega efetivamente a eficácia da interpretação", diz Rosenblum (1988: p.305). No entanto, encontrar o tempo ideal não é uma tarefa de fácil execução como afirma Ribeiro (2009: p.45):

Por envolver tantos parâmetros, a determinação de um referencial de tempo é bastante complexa, revelando frequentemente diferenças entre estudiosos e intérpretes. Mesmo que seja meticulosamente anotado na partitura, o tempo é um elemento bastante flexível (...) além da intuição e bom gosto – sempre importantes para a execução musical - é necessário que se acrescente a isto um conhecimento aprofundado dos elementos que implicam diretamente na determinação do tempo da música, tais como: termo inicial de andamento, fórmula de compasso, valor das notas utilizadas e indicação metronômica.

A palavra utilizada para a definição de andamento nas *Variações em Fá menor* de Haydn é *Andante*, palavra de origem italiana derivada de *andare* e que, segundo o dicionário, trata-se de um andamento moderado. Portanto, existe uma certa flexibilidade quanto a essa escolha de andamento. Geralmente interpretado de forma demasiadamente lenta, o *andante* requer uma velocidade moderada que se encontra entre o rápido e o lento" assegura Rosenblum (1988, p.315).

2.5 Dinâmica

O que é notável na música do início do período clássico é uma herança das principais indicações de dinâmica utilizadas no período barroco, que se resumiam ao *f* e *p* (*forte piano*). Mas isso não quer dizer que nuances entre essas duas dinâmicas eram inexistentes.

Rosenblum (1988) explica que no início desse período, *forte* e *piano* podiam caracterizar um espectro de som maior, o que alguns autores chamam de 'áreas sonoras'; dessa forma, a dinâmica *piano*, por exemplo, incluiria intensidades do *pp* ao *mp* e a mesma coisa aconteceria com o *forte*, incluindo intensidades do *mf* ao *ff*.

Apesar da notação escassa de dinâmicas intermediárias (*mf*, *mp*, *più piano*, *più forte*), assim como dos termos *cresc* e *decresc*, especialmente em Haydn e Mozart, esse tipo de flexibilidade de dinâmica já estava certamente presente na execução musical. (RATNER, 1980: p.159).

Com a evolução estética ocorrida no decorrer do século XVIII, respaldada pelas possibilidades que o aperfeiçoamento dos instrumentos suscitou, principalmente o pianoforte, pressupôs, cada vez mais, uma ampla variação de intensidades dinâmicas. E

essa variação de intensidades estimulou, também a utilização de sinais igualmente variados.

Os manuscritos da obra de Haydn da primeira metade do século XVIII acompanham as tendências da época e trazem pouca ou nenhuma indicação de dinâmica. Porém, a partir de 1760, segundo Harrison (1997), o compositor começou a ser mais preciso e ampliou suas indicações de dinâmica. A primeira marcação de dinâmica em manuscritos aparece na sonata em Dó menor Hob. XVI:20 composta em 1771.

Nas *Variações em Fá menor* observamos que Haydn utiliza a dinâmica como um divisor de contrastes entre as variações (*chiaro* e *escuro*) e como um importante elemento estrutural, posto que a dramaticidade da interpretação depende de uma ampla projeção de nuances de dinâmica diferenciadas. Logo no segundo compasso encontramos uma indicação de *crescendo* que culmina em um *forte* no final do terceiro compasso acentuando assim, o primeiro ponto de tensão da obra. (Ex.1).

Na *coda* as marcações de *forte*, *piano* e *pianíssimo* (*f*, *p* e *pp*), além de sinais de *crescendo* e *sforzando* (*sfz*) aparecem com mais frequência e juntamente com a progressão harmônica culminam num verdadeiro *Sturm und Drang* no compasso 180 nos dando a sensação de estarmos em território sonoro beethoveniano. Toda essa tensão dramática começa a se diluir através de arpejos e Haydn se utiliza da diminuição da dinâmica para salientar essa diluição da densidade. Através do contraste de texturas um novo clima de tensão é evocado a partir do compasso 201 onde o compositor emprega a dinâmica *forte*, juntamente com a indicação *tenuto* além de um *sforzando* na mão esquerda (Ex.3). Nos compassos 212 e 213 (Ex.4), a obra apresenta três acordes como um grande ponto de interrogação, que parecem realmente traduzir uma atmosfera de angústia infinita. Para isso Haydn se utiliza das indicações de *sforzando* em todos os três acordes, na sequência encontramos a dinâmica *piano* para o que parece serem ecos e após mais um ímpeto através de acordes com a dinâmica *forte*, Haydn parece aquietar-se e resignar-se com a obra terminando em um pedal de nota Fá na mão esquerda e a mão direita evocando o motivo inicial, agora em *pianíssimo* como um eco de um passado distante.

Ex.3: HAYDN, Joseph. *Variações em Fá menor*. Hob XVII:6: G. Henle Verlag, 1969. Compassos 200, 201 e 202.



Ex.4: HAYDN, Joseph. *Variações em Fá menor*. Hob XVII:6. Munique: G. Henle Verlag, 1969. Compassos 209 à 213.

2.6 Pedalização

Na música de Haydn é raro encontrar qualquer tipo de pedalização, embora ele apresente duas importantes indicações em sua sonata Hob. 50 de *open pedal*. O que nos leva a concluir que Haydn se utilizava do pedal para salientar ou mudar timbres, criando assim, diferentes esferas sonoras.

Ribeiro (2009) acredita ser provável que Haydn tenha feito uso do pedal de sustentação, mesmo que de forma limitada. De forma geral ao utilizá-lo nos instrumentos modernos, o intérprete deve levar em consideração que, em sua música, a clareza de textura, fraseado e articulação nunca devem ser obscurecidos pelo uso de pedal excessivo.

Seguindo o conselho dado por Ribeiro, nas *Variações em Fá menor* o pedal de sustentação deve ser utilizado com muita parcimônia, pois os dois temas e suas variações precisam ser claros deixando toda a rica articulação evidenciada. No entanto, na *coda*, esse pedal pode ser um pouco mais explorado contribuindo para toda a construção do clima dramático e de tensão.

O pedal da esquerda (*una corda*) pode ser utilizado nas variações do primeiro tema, portanto na tonalidade de Fá menor, para que haja mudança timbrística e o caráter mais sombrio dessas passagens seja evidenciado.

3. Considerações Finais

Atualmente, uma interpretação que não contemple um mínimo de fundamentação histórica é dificilmente aceita. Assim, segundo Donington *apud* Ribeiro (2009) o conceito ideal seria 'autenticidade essencial', ou seja, a utilização de um conhecimento musical de determinado estilo, aplicado ao instrumento atual, seja ele moderno ou de época.

Por isso o resgate de referências musicais, históricas, práticas e estilísticas no conceito traduzido como 'práticas interpretativas' se faz tão importante na compreensão e interpretação da obra em estudo.

Referências:

- BROWN, A. Peter. *Joseph Haydn's keyboard music: sources and style*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- HARRISON, Bernard. *Haydn's keyboard music: studies in performance practice*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- HAYDN, Joseph. *Variationen (Sonata - Un Piccolo Divertimento) f-moll - Hob XVII:6*. Munique: G. Henle Verlag, 1969. Partitura.
- RATNER, Leonard. *Classic music: expression, form, style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RIBEIRO, Erika Maria. *Aspectos interpretativos na sonata opus 110 de Beethoven*. São Paulo, 2009. 171f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.
- ROSENBLUM, Sandra P. *Performance practices in classic piano music: their principle and applications*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
-

¹ Palavra alemã traduzida como 'estilo sensível' para composições do século XVIII.

² Movimento literário alemão traduzido como tempestade e ímpeto ocorrido entre 1760 e 1780. A música associada ao *Sturm und Drang* era predominantemente composta num tom menor, exprimindo um sentimento de grande intensidade. Os grandes temas de uma peça são tendencialmente angulares, com grandes saltos e contorno melódico imprevisível. Os tempos mudam rapidamente e de forma inesperada, o mesmo acontecendo à dinâmica, por forma a refletir fortes mudanças emocionais. Ritmos palpitantes e síncopes são comuns, o mesmo acontecendo com escalas rápidas nos registros de contralto e soprano. Nas cordas, o *tremolo* é um meio de enfatizar, da mesma forma que as súbitas e dramáticas variações de dinâmica e acentuações.

³Do inglês: "pedal aberto". Consiste em manter os abafadores longe das cordas de tal maneira, que produza uma mistura entre os sons executados.