



A influência do canto na interpretação instrumental e da viola de arco nos séculos XVI a XIX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Cindy Folly Faria
cindyfofa@hotmail.com

Resumo: A partir do século XVI até parte do período romântico, percebe-se uma relação muito intensa entre interpretação instrumental e canto, e outros elementos como retórica e oratória. Através de pesquisa bibliográfica feita em tratados e métodos sobre interpretação, este trabalho apresenta a proximidade interpretativa que houve pela história entre instrumentos e canto, e viola e canto. Assim, é percebido que a voz manipulada no canto e na oratória possui muitos elementos de expressividade que podem ser observados e até mesmo imitados pelo instrumentista na atualidade.

Palavras-chave: Influência do canto na interpretação da viola. Interpretação instrumental. Retórica e Oratória.

The Influence of Singing on Instrumental and Viola's Interpretation from the XVI to XIX Century

Abstract: From the XVI century up to certain part of the romantic period, we can notice a strong relation between instrumental interpretation and lyrical singing, and between other elements such as rhetoric and oratory. Therefore, through a bibliographical research, it is presented the close relation through history between performance on instruments and voice, and between viola and singing. Thus, it is noticed that the voice which is manipulated in singing and oratory has many expressive elements that can be considered and even imitated by the instrumentist nowadays.

Keywords: Influence of singing on the viola interpretation. Instrumental interpretation. Rhetoric and Oratory.

1. Introdução

Especialmente nos períodos renascentista, barroco e clássico, percebe-se uma relação muito intensa entre interpretação instrumental e outras práticas, especificamente a do canto lírico, e entre aquela e outros elementos práticos ligados à música e ao canto, como retórica e oratória. Durante vários séculos, a música era tratada como um discurso, e a expressividade, ou a maneira como eram pronunciadas as notas era buscada e explorada de maneira profunda. Dessa forma, acredita-se que a reaproximação das práticas instrumental e vocal através da observação, compreensão e absorção dos aspectos expressivos de interpretação do canto, que por muito tempo foi modelo para o instrumentista, permitirá a expansão das possibilidades expressivas do intérprete de instrumento.

2. A influência do canto na interpretação instrumental e da viola de arco nos séculos XVI ao XIX

Até o século XVI, a relação entre os instrumentos de cordas e o canto era muito próxima e interdependente, baseada quase sempre nos dobramentos mútuos. Essa relação segue estreita à medida que a música se desenvolve, quando no primeiro terço do século XVI, os instrumentos da família do violino, inclusive a viola, surgiram (LAINÉ, 2010: 8). O modelo vocal naturalmente determinava, ao longo do tempo, quais instrumentos passariam a ser mais utilizados, e quais outros cairiam em desuso:

No século XVI, os antigos instrumentos procedentes da Idade Média (viola, rebeca, lira), com seus bordões, seus cavaletes planos e seu registro limitado, deixam lugar definitivamente às famílias novas, as violas da gamba e a família do violino, mais próximas do modelo vocal com seus cavaletes arredondados (que permitem tocar uma só corda por vez) e mais aptos a se reunirem em grupos. (LAINÉ, 2010: 16).

No decorrer deste século, os instrumentos eram utilizados frequentemente para dobrar ou substituir as vozes, quando a tessitura média detinha uma importância particular, pelo domínio do *cantus firmus* na voz tenor, tessitura correspondente à viola. Consequentemente, até o fim do século XVI, o instrumento de preferência na família do violino era a viola (LAINÉ, 2010: 10). Só a partir do início do século XVII foi que o violino passou a ter o papel principal, pela invenção do baixo contínuo e domínio estrutural das melodias superiores.

Até então, devido ao tratamento notadamente polifônico, cada instrumento ou voz ainda era parte anônima do todo. Por volta de 1600, à época das experiências da Camerata Fiorentina, surgiu a idéia do canto falado e da declamação musical. O posterior desenvolvimento da monodia, especialmente explorada por Monteverdi, eleva o cantor solista – e, futuramente, o instrumentista solista – ao status de figura central. Nesse contexto, a interpretação declamatória e musical de obras poéticas conduziu à monodia, ao canto solo acompanhado e afetou a música instrumental, permitindo igualmente que o instrumentista saísse do anonimato da sua condição de músico de conjunto. Isso, somado ao estudo da retórica e da oratória, disciplinas que faziam parte da educação geral (STOWEL, 2004: 92), fez com que o músico instrumental incorporasse na sua interpretação a maneira declamatória do canto de pronunciar as notas e as frases musicais, tornando o canto, a retórica e a oratória, modelos de expressividade para o então discurso dos sons sem as palavras.

Ele (o músico de conjunto) assumiu a nova linguagem sonora da monodia sem as palavras e passou doravante a ‘exprimir-se’ exclusivamente através dos sons. Esta prática musical solista era considerada literalmente como um tipo de discurso; é assim que surgiu a teoria da retórica musical; a música adquiriu um caráter de diálogo e a execução ‘falada’ tornou-se a exigência máxima dos mestres de música do barroco. (HARNONCOURT, 1988: 138).

Assim, a partir desta prática do canto no início do período barroco é que os instrumentos de cordas começaram a assumir importantes papéis de solista, e muito se desenvolveram no que tange a uma interpretação expressiva. Este foi um período crucial para a construção e desenvolvimento do idioma dos instrumentos de corda, em especial o violino, instrumento barroco por excelência (HARNONCOURT, 1988: 138) Um exemplo dessa influência pode ser encontrada em Giovanni Fontana, grande virtuoso da época, que contrastou diretamente texturas da *canzona* com o novo idioma vocal mais livre nas suas sonatas-concerto, publicadas postumamente em 1641. Outra referência foi Pietro Degli Antonii, que introduziu inflexões vocais expressivas à linha do violino em suas sonatas solo Op. 4 (1676) e Op. 5 (1686) (STOWEL, 2004: 11 e 12).

Em seguida, dos séculos XVII ao XVIII, o repertório instrumental independente aumentou e se desenvolveu significativamente. Tanto o idiomatismo instrumental quanto o vocal foram explorados, fazendo com que seus repertórios alcançassem níveis técnicos e musicais surpreendentes.

Mas, apesar dos repertórios vocal e instrumental seguirem seus caminhos autônomos, a interpretação declamatória do canto, assim como a oratória e a retórica – disciplinas relacionados à fala e ao canto que abarcam a maneira como são manipulados os elementos interpretativos para desenhar as estruturas e ideias musicais – continuaram sendo os exemplos a serem seguidos para uma interpretação instrumental expressiva. “Mesmo depois do crescimento da música instrumental independente, princípios retóricos continuaram por algum tempo a serem usados não apenas na música vocal, mas também em obras instrumentais.” (LAWSON, 2003: 53).

Até o século XVIII, e ainda no XIX, freqüentemente eram feitos paralelos entre interpretação musical e oratória, e a maneira de modular a voz permanecia como modelo para uma interpretação instrumental expressiva. É interessante observar que em alemão é usada a mesma palavra, *Vortrag*, tanto para indicar um discurso verbal quanto uma interpretação musical (ALVES, 2000: 222)¹. Quantz relaciona este substantivo sob o foco musical e da oratória em seu método para tocar flauta transversal; “interpretação [*Vortrag*] musical pode ser comparada ao discurso [*Vortrag*] de um orador”, fazendo exatamente um paralelo entre

ambos: “*Der musicalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden*” (QUANTZ, 1752: 100). Segue a tradução feita a partir do texto traduzido para o inglês:

Execução musical pode ser comparada com o discurso de um orador. O orador e o músico têm, na essência, o mesmo objetivo tanto com respeito à preparação quanto à execução final de suas produções, a saber, fazer de si mesmos mestres dos corações de seus ouvintes, para elevar ou acalmar suas paixões, e transportá-los ora para este sentimento, ora para aquele. Portanto, é vantajoso para ambos, se cada um tem algum conhecimento das tarefas do outro. (QUANTZ, 1966: 119).

Sobre o ensino da retórica e da oratória e suas influências na interpretação instrumental declamatória, estabelece Harnoncourt:

Todo instrumentista do século XVII e de boa parte do século XVIII tinha plena consciência de que devia sempre executar a música de maneira eloqüente. A retórica era, com toda a sua complexa terminologia, uma disciplina ensinada em todas as escolas e fazia parte, portanto, tal como a própria música, da cultura geral. A teoria dos afetos foi desde o início parte integrante da música barroca – tratava-se de mergulhar a si próprio em determinados sentimentos, para poder transmiti-los aos ouvintes – embora a ligação da música com a oratória se fizesse por si mesma. (HARNONCOURT, 1988: 154).

Da mesma forma, são comuns os paralelos entre interpretação vocal e instrumental no material teórico dos séculos XVII a XIX. Importantes compositores e músicos durante este período registraram o uso da voz cantada como modelo para uma abordagem expressiva e adequada do texto musical nos instrumentos. C. P. E. Bach (1949: 151 e 152), no seu *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* recomenda que “acima de tudo, não se deve perder nenhuma oportunidade de ouvir bons cantores. Aprende-se dessa forma a pensar de maneira cantada. De fato, é salutar a prática de cantar melodias instrumentais, a fim de alcançar a compreensão da interpretação adequada.”

Vários instrumentistas de cordas friccionadas, especialmente violinistas, em seus tratados e métodos escreveram sobre a relação direta que o canto tinha com a formação e conhecimento de um músico completo. Naturalmente pode-se entender que este pensamento era comum junto aos outros membros da família do violino, especialmente junto à viola, o instrumento mais próximo do violino. Giuseppe Tartini, violinista e compositor do século XVIII, acreditava que para se tocar bem, deve-se cantar bem. (STOWEL, 2004: 193)

Geminiani (1751: 1), no prefácio ao seu *The Art of Playing on the Violin* revela o pensamento da época ao escrever que tocar como os melhores cantores faz parte da busca do violinista pela expressividade. Podemos também fazer a transferência desta ideia para o

violista – já que, segundo ele, este é o caminho para se alcançar a “verdadeira intenção da música”:

A intenção da música não é apenas agradar aos ouvidos, mas expressar sentimentos, atingir a imaginação, comover a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em dar a esse instrumento uma sonoridade que deve de certa forma se igualar à voz humana mais perfeita; e em executar cada peça com exatidão, propriedade, e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música.

Leopold Mozart, no seu tratado de 1755, que contém importantes diretrizes para interpretação da música do século XVIII, incluindo a obra do seu filho Wolfgang Amadeus Mozart, diz: “E quem não está ciente que o canto é, em todas as circunstâncias, o objetivo de todo instrumentista; porque sempre se deve aproximar da natureza o quanto possível”. (1985: 101 e 102).

Charles Auguste de Bériot, compositor e violinista belga do século XIX, toma claramente o canto como modelo e guia para a interpretação dos violinistas, os quais “nos últimos anos, têm sido possuídos por uma ambição febril de exibir habilidades técnicas extraordinárias, frequentemente desviando o instrumento de sua verdadeira missão, a nobre missão de imitar a voz humana...” (1899: 1). Ele discorre:

Por essa razão eu tomei a música da canção como ponto de partida, como modelo e como guia. Música é a alma da linguagem, cujos sentimentos ela revela por meio da expansão; assim como a linguagem auxilia na compreensão da transmissão da música. A música sendo essencialmente uma linguagem do sentimento, suas melodias estão sempre imbuídas com certo sentido poético, uma elocução, real ou imaginária, a qual o violinista deve sempre ter em mente para que o arco do seu violino possa reproduzir seus acentos, sua prosódia, sua pontuação. Em suma, ele deve fazer seu instrumento falar. (BÉRIOT, 1899: 1).

Os também violinistas Joseph Joachim e Andreas Moser, no método que escreveram conjuntamente já no início do século XX, intitulado *Violinschule*, descreveram Louis Spohr, outro importante violinista e compositor, como o “maior lírico do violino” (1905: III, 34), mas atribuíram qualquer característica alemã em seu estilo mais à influência da Ópera Romântica Alemã que a qualquer escola nacional de violino, reconhecendo também que a arte do canto italiana por muito tempo forneceu um modelo para instrumentistas de corda. (1905: III, 5, 34, 35). Eles também ligam diretamente a construção da habilidade e consciência musicais de um aluno à prática de cantar anteriormente os trechos musicais:

É de fundamental importância que a consciência musical do aluno seja firmemente encorajada desde o primeiro momento. Deve-se fazê-lo cantar, cantar e cantar novamente! Tartini já disse “Per ben suonare, bisogna ben cantare” (“Para tocar bem

deve-se cantar bem”). O iniciante não deve produzir nenhuma nota no seu violino a qual ele já não tenha fixado em sua voz, ou seja, sem estar inteiramente consciente do que ele quer expor. (JOACHIM, MOSER, 1905: I, 7).

Entende-se que o trecho “O iniciante não deve produzir nenhuma nota no seu violino a qual ele já não tenha fixado em sua voz [...]” não é literal, e que Joachim e Moser se referiam ao princípio da consciência musical de forma intensificada. Acredita-se ainda que essa prática deva ser encorajada mesmo em alunos com grande dificuldade para cantar.

Numa afirmação tendenciosa para a atualidade, mas que também revela a grande importância do conhecimento dos recursos expressivos do canto por parte do instrumentista na sua época, Mattheson, em *Der vollkommene Capellmeister*, no capítulo *On the Art of Singing and Playing with Graces* (Sobre a Arte de Cantar e Tocar com Elegância), diz:

[...] ninguém consegue tocar um instrumento com elegância se não emprestar do canto a maior e a melhor parte de sua habilidade, uma vez que todos os instrumentos musicais existem apenas para imitar a voz humana e ser acompanhamento ou companhia: deste modo, a arte de cantar com elegância está em primeiro lugar e dita muitas regras úteis para a prática instrumental. (MATTHESON, 1739: 264).

Como se pode perceber nesses textos, a influência do canto e da retórica sobre os instrumentos era de ordem prática, com referência a elementos relacionados à maneira expressiva de produzir o som, como sonoridade e elegância de estilo, ao conduzir a voz ou instrumento de forma a dar à melodia as direções que ela mesma indica. Essa expressividade era explorada através da articulação, como por exemplo, separando notas precedidas por uma ligadura; através dos golpes de arco (para os instrumentos de arco); do ritmo, como as *notes inégales*; do ataque das notas, como o “ataque atrasado”; da dinâmica, vibrato, acentuação, fraseado, etc. De acordo com a *Doutrina dos Afetos*, doutrina “irmã” da retórica musical, “as emoções podem ser expressas em música de forma que despertem emoções correspondentes no ouvinte” (LENNEBERG, 1958: 47). São as emoções, ou “Afetos”, deduzidos do compositor e que seriam despertados no ouvinte através do uso expressivo desses recursos interpretativos, ou seja, era de responsabilidade do intérprete dar uma pronúncia retórica aos sons. Mais especificamente,

[...] na performance em si, apesar de nem sempre escrito nas partes, os Italianos aplicavam uma grande variedade de artifícios expressivos, como sombreamento da dinâmica, vibrato, diferentes tipos de golpes de arco, e ornamentos, no reforço daquele *Affeto* em questão. (BOYDEN, 1990: 492).

Lawson aborda esses artifícios expressivos associando-os à “inflexão”, termo que possui significados relacionados à voz, como modulação de voz e entonação, definindo-a

como meio de o instrumentista dar um formato de discurso com sentido musical à interpretação.

Inflexão está relacionada com dar forma à linha melódica através do fraseado, articulação, dinâmica e controle rítmico, ou outros aspectos (ex. vibrato), dessa forma dando pleno significado à música. Alguns aspectos desse processo são fixados ou pré-planejados (ex. marcações de dinâmica em vários degraus de detalhe de acordo com o período), alguns são intuitivos; e sempre foi de responsabilidade do intérprete introduzir essas sutis inflexões de dinâmica, em grande parte não anotáveis, em qualquer que seja o estilo ou período. (LAWSON, 2003: 53).

3. Considerações finais

A partir das informações encontradas na bibliografia específica que trata da retórica e da interpretação no canto e naquela que relaciona estes conceitos com a interpretação instrumental, foi evidenciada a influência que as teorias ligadas à expressividade da fala e da voz exerciam sobre a prática vocal, e que por sua vez era modelo de interpretação expressiva para os instrumentos, principalmente dos séculos XVI ao XIX. Observou-se que esta influência era de ordem prática e aplicada ao modo de tocar, ou ao modo de utilizar os recursos técnico-expressivos do instrumento em questão, sendo possível de ser ajustada e inserida a estilos musicais variados na atualidade.

Referências:

- ALVES, Afonso Telles. *Minidicionário Rideel alemão – português – alemão*. São Paulo: Editora Rideel, 2000.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, vol. I*. Berlin: Christian Friedrich Senning, 1753.
- _____. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trad. William J. Mitchell. New York: W. W. Norton and Company, 1949.
- BÉRIOT, Charles Auguste de. *Method for the Violin*. Trad. George Lehmann. New York: G. Schirmer, 1899.
- BOYDEN, David D. *The History of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. New York: Oxford University Press, 1990.
- GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para Uma Nova Compreensão Musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1988.
- JOACHIM, Joseph; MOSER, Andreas. *Violin School*. Trad. Alfred Moffat. Berlin: N. Simrock, 1905.
- LAINÉ, FRÉDÉRIC. *L'Alto*. Anne Fuzeau Productions: Bressuire, 2010.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003.
- LENNEBERG, Hans; MATTHESON Johann. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). *Journal of Music Theory*. Yale, v. 2, n. 1, p. 47-84, 1958.
- MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister*. Trad. Ernest C. Harriss. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.



MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles on violin playing*. Trad. Editha Klocker. Oxford : Oxford University Press, 1985.

QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*. Trad. Francesa. Berlin: Cheretien Frederic Voss, 1752.

STOWELL, Robin. *The Early Violin and Viola: A Pratical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

¹ Verbete Vortrag: s. conferência; relato, exposição; declamação, recitação; (*mús.*) interpretação, execução.