



A homogeneidade sonora no quarteto de cordas: diferentes enfoques possíveis

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Adonhiran Reis

UFMG – adonhiranreis@hotmail.com

Emerson de Biaggi

UNICAMP – emerson@iar.unicamp.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo principal analisar as duas principais abordagens na construção do pensamento sonoro de um quarteto de cordas; seja pela busca de uma identidade única, através de uma sonoridade similar e meios técnicos de produção de som parecidos, ou através de uma somatória de quatro personalidades diferentes submetidas a um propósito musical maior. Para tanto, nos pautamos em literatura de referência, através de experiências de grupos renomados e soluções encontradas por eles.

Palavras-chave: Quarteto de cordas. Unidade sonora. Performance musical.

The Homogeneity of Sound in The String Quartet: Different Possible Approaches

Abstract: The present work has as main objective to analyze the two main approaches in the construction of the sound conception of a string quartet; either through the pursuit of a unique identity, through a similar sonority and similar technical means of sound production, or through a summation of four different personalities submitted to a greater musical purpose. With this purpose, we examine the literature on this subject, the experiences of renowned groups and the solutions employed by them.

Keywords: String quartet. Sound Unity. Musical performance.

1. Introdução

Dentro do universo do quarteto de cordas, a busca por uma homogeneidade sonora tem sido nos últimos anos um importante parâmetro a ser atingido, um *Eldorado* perseguido por jovens conjuntos. Pelo fato do quarteto ser constituído por instrumentos da mesma família, derivados de um mesmo ponto de origem e com uma mecânica semelhante,¹ a sua sonoridade possui plasticidade única, permitindo mescla de timbres e articulações similares. O contrário também é facilmente realizável, com o destaque proposital de uma ou mais vozes dependendo do contexto musical. Pela sua maleabilidade sonora, o quarteto de cordas tem ocupado ao longo de sua história posição de destaque no ambiente da música de câmara. É considerado pelos compositores um gênero propício à experimentação e inovação de diferentes linguagens, possibilitando um diálogo instrumental equilibrado, unidade de timbres ou sutileza de nuances (FOURNIER, 2000, p. 13).

Porém, ao analisarmos a literatura produzida por importantes conjuntos, podemos destacar dois tipos de abordagens possíveis para a questão da unidade sonora, duas poéticas interpretativas *a priori* contraditórias, mas com resultados interessantes em ambos os casos. De um lado temos grupos que buscam uma identidade única, um mesmo som, pensamento musical, procurando dar uma voz ao quarteto. Do outro, observamos grupos que pensam no som do quarteto como simplesmente a somatória das quatro vozes, prezando pelas qualidades individuais de cada uma delas. Também existem conjuntos que combinam estes dois pontos de vista de acordo com as necessidades da partitura.

O presente trabalho, inserido dentro de uma pesquisa mais ampla de doutorado sobre a prática de quarteto de cordas em seus mais diversos aspectos históricos, técnicos e interpretativos, tem como principal objetivo discutir essas duas vertentes de pensamento sonoro, como também a questão do indispensável equilíbrio entre os instrumentistas para a construção de um ideal sonoro.

2. Uma única voz

Com o objetivo de obter uma sonoridade do conjunto que se sobreponha à dos indivíduos, além de buscar uma padronização de articulações e timbres, muitos conjuntos vão procurar adquirir instrumentos com características acústicas semelhantes. Esta ideia é defendida por Lionel Tertis (1950, p. 148), Peter Oundjan (*apud* EISLER, 2000, p. 46), e Paolo Borciani (1973, p. 17). É importante destacar que todos os três autores citados acima foram músicos de destaque com forte atuação em quartetos de cordas.² Tertis reconhece que encontrar instrumentos assim não é tarefa simples, salvo algumas raras exceções.³ Para atenuar essa questão, Oundjan recomenda o uso de quatro instrumentos que não sejam demasiado brilhantes ou com muita personalidade, para que nenhum se sobressaia facilmente. Para Borciani, por maior que seja a qualidade individual dos quatro instrumentos, se eles tiverem timbres muito diferentes marcarão com sua inerente personalidade todo o repertório abordado pelo conjunto. Borciani define a concepção do quarteto como *um único instrumento de dezesseis cordas*, com alcance entre o dó grave do violoncelo até os agudos dos violinos, passando pela viola.

Dentre os recursos técnicos para a obtenção de uma amálgama de timbres, os conjuntos podem tentar padronizar tipos de vibrato (através de combinações de amplitude e velocidade), pressão de arco e ponto de contato, articulação semelhante tanto na mão direita quanto na esquerda, como coloca Samuel Rhodes, violista do Quarteto da Juilliard (RHODES *apud* EISLER, 2000, p. 33). Porém, para isso é importante que haja um certo pensamento que

coincida em relação a questões técnicas entre os membros do quarteto. É complicado conseguir esta mistura sonora quando por exemplo os violinistas se inserem em escolas técnicas violinísticas díspares, com concepções sonoras distintas. Consideramos escola de violino aqui em seu sentido mais amplo, não somente um pensamento técnico, mas também em uma visão artística.

O exemplo de Lucien Capet (1873 – 1928) exemplifica o quanto de estudo é necessário para atingir concepções sonoras semelhantes, já que elas envolvem muitos aspectos. O quarteto liderado por Lucien Capet foi um conjunto muito atuante no início do século XX, e teve ao longo de sua existência quatro formações diferentes, por motivos de brigas ou mesmo de falecimentos durante a Primeira Guerra Mundial, mantendo sempre o mesmo primeiro violinista, que dava nome ao conjunto. O *Quatuor Capet* fez diversas turnês e gravações elogiadas pela crítica. Lucien Capet era reputado por sua técnica de arco e até escreveu em 1916 um livro referencial sobre o assunto, *La Technique Supérieure de l'Archet*. Quando Capet iniciou as terceira e quarta versões do *Quatuor Capet*, a metodologia inicial de trabalho foi semelhante em ambos os casos. O conjunto ensaiou diariamente entre 16 a 19 horas por dia, iniciando às 4h da manhã, por um ano, antes de começar a tocar nos palcos (JOHNSON, 2015, pp. 36 e 50). Nestes ensaios, Capet repassava seus fundamentos de técnica de arco aos seus colegas, enquanto procurava dominar os quartetos de Beethoven, o principal repertório do conjunto. Surpreendentemente, somente entre os anos de 1911 e 1914 a terceira formação do quarteto teria tocado o ciclo completo dos quartetos de Beethoven mais de 300 vezes, em uma época na qual os últimos quartetos da série ainda eram mal recebidos pelo público, em especial a *Grande Fuga op. 133* (JOHNSON, 2015, p. 38).

3. Quatro indivíduos

Alguns importantes conjuntos optaram por um ponto de vista divergente, acreditando que um quarteto de cordas é antes de tudo a somatória de quatro indivíduos, com suas personalidades, sonoridades e características pessoais. A mescla destas especificidades daria a cada conjunto um temperamento único. David Soyer (1923 – 2010), violoncelista do Quarteto Guarneri nos explica que:

Existe uma crença de que tocar em quarteto demanda uma constante unidade de estilo e de abordagem. Temos de lembrar sempre que um quarteto é baseado em quatro vozes individuais. O fato de que devemos coordenar e encontrar um equilíbrio não significa que devemos anular nossas personalidades. [...] Alguns quartetos dão uma grande prioridade em sacrificar as diferenças individuais; eles trabalham muito para obter uma fusão para que os quatro instrumentistas soem o mais parecido possível. [...] Porém, nossa abordagem é bastante diferente. [...] Não

consigo imaginar quatro instrumentistas mais diferentes em certos aspectos do que nós somos (*apud* BLUM, 1987, p. 3).⁴

Para estes instrumentistas, não se trata de seguir uma filosofia pré-concebida sobre uma maneira de tocar ou um tipo de som, mas a homogeneidade sonora seria uma consequência da concepção musical envolvendo a obra a ser trabalhada no momento. Para Page (1964, p. 7-8), em certos conjuntos que possuem instrumentos do mesmo autor e buscam uma interpretação semelhante não é possível definir quem está tocando em determinados momentos. O mesmo autor acredita que o mais importante não seria ter o mesmo som, mas conseguir uma fusão satisfatória dos quatro instrumentos; cada obra requer uma sonoridade e articulações diferentes, não existe uma regra definida.

As especificidades físicas dos instrumentos devem ser levadas em conta como explica o segundo violino do Quarteto Guarneri, John Dalley: “Uma passagem em semicolcheias pode soar bem quando tocada pelos violinos, mas não ter tanta clareza quando repetida pelos violoncelos. Os violoncelos devem então articular diferentemente dos violinos” (*apud* BLUM, 1987, p. 4)⁵ O mesmo se dá quando uma frase passa do violino para a viola: “não sentimos necessariamente que deve ser tocado exatamente da mesma maneira. É um outro registro, outro timbre; esta diferença é algo que procuramos, ao invés de tentar evitar” (SOYER, *apud* BLUM, 1987, p. 4).⁶

O Quarteto Guarneri também optava frequentemente por arcadas diferentes em linhas semelhantes entre os instrumentos, de maneira a garantir o conforto de cada instrumentista, porém respeitando o mesmo fraseado. O grupo não mantinha uma preocupação de similaridade visual, mas auditiva (BLUM, 1987, p. 54). Para Michael Tree, violista do Quarteto Guarneri, “é meu trabalho fazer minha frase soar semelhante à do meu colega, mesmo se estamos com arcadas diferentes” (TREE *apud* BLUM, 1987, p. 6).⁷ Sobre a simetria das arcadas, Norton (1966, p. 74) acredita que é necessário fazer uso do termo “sempre que possível”,⁸ por diversos motivos. Entre eles, as características de cada instrumento e sua emissão sonora devem sempre ser levadas em conta. Mais importante do que executar as mesmas arcadas, cada instrumentista deve ter o cuidado de não interromper as frases nas mudanças de arco, optando por mudanças quase imperceptíveis que não alterem o sentido musical do momento (NORTON, 1966, p. 43).

4. Equilíbrio

Não é possível abordar a questão da sonoridade do quarteto sem discutir a necessidade de um equilíbrio técnico entre os instrumentistas. Para Borciani (1973, p. 13) apesar de quatro bons instrumentistas não formarem necessariamente um bom quarteto, o oposto não se aplica, visto que para conceber um conjunto de qualidade fazem-se necessários quatro instrumentistas de nível elevado. Afinal, não existem linhas sem importância, somente vozes subordinadas a outras em constante alternância (EISLER, 2000, p. 49).

O desequilíbrio entre vozes é uma herança de uma longa tradição com raízes nos conjuntos do século XIX, que, além de levarem o nome do primeiro violino, tinham nos três outros instrumentistas frequentemente um papel de coadjuvantes. Famosos violinistas mantinham quartetos que levavam seu nome, trocando frequentemente os outros membros, de acordo com a necessidade (por exemplo Quarteto Capet, Quarteto Baillot, Quarteto Möser, Quarteto Joachim, e muitos outros). Em alguns casos, como no Quarteto Baillot, era também uma questão visual, já que Baillot tocava de pé, e seus colegas sentados (MONGRÉDIEN, 1986, p. 290). Nos programas dos concertos do Quarteto Hellmesberger, batizado por seu primeiro violinista, Joseph Hellmesberger (1828-1893), os programas eram impressos com o seguinte cabeçalho: “Quarteto Hellmesberger, com a assistência dos Srs. Math Durst, Carl Heissler e Carl Schlesinger”. Na opinião de Franz Kneisel,⁹ tal cabeçalho levava a crer que Hellmesberger era o quarteto inteiro e seus colegas meros assistentes (KNEISEL, 1919 *apud* MARTENS, 2006, p. 71). Na ilustração abaixo por exemplo podemos observar os célebres Henri de Vieuxtemps (1820 – 1881) e o violoncelista Alfredo Piatti (1822-1901) tocando em quarteto, junto com Adolphe Deloffre (1817 – 1876) e Ureli Hill (1802 – 1875) em 1846. Tanto Vieuxtemps quanto Piatti estão sentados em bancos elevados (e Piatti sobre um estrado), enquanto seus colegas estão em cadeiras normais.



Figura 1: Desenho retratando um quarteto com Vieuxtemps, Deloffre, Hill e Piatti
Fonte: STOWELL, 2003, p. 43.

Porém essa é uma tendência que vem aos poucos se transformando. A própria escrita para o quarteto de cordas tem gradativamente acrescentado dificuldades em todas as partes, distribuindo a complexidade dentro das quatro vozes, assim como melodias, e não somente um primeiro violino acompanhado por três pessoas. Quartetos como os de Bartók, por exemplo, exigem quatro instrumentistas de níveis igualmente avançados e um segundo violino ou viola mais fracos tornariam a execução aquém do desejável. Nos dias de hoje ainda perdura uma concepção errônea de que músicos de câmara seriam músicos de segunda classe, que não teriam conseguido uma carreira de solista. Na verdade, o repertório para quarteto frequentemente apresenta dificuldades semelhantes aos mais difíceis concertos solos, e muitos cameristas desistiram de carreiras de solista para abraçar o quarteto, como Arnold Steinhardt e Mikhail Kopelman, vencedores de importantes concursos internacionais.¹⁰ A propensão dos conjuntos atuais é de ter quatro instrumentistas equitativamente fortes e é cada vez mais comum encontrar grupos nos quais os primeiro e segundo violinos alternam de função a cada obra, como o Quarteto Emerson, o Quarteto Orion ou o Quarteto Casals.¹¹ Michael Tree discute este ponto de vista:

Quantas vezes ouvimos que fulano ou fulana é um bom violinista, mas não tem a personalidade necessária, a projeção, ou até mesmo a técnica necessária, e seria então mais adaptado à música de câmara ao invés de uma carreira de solista? A verdade é que ao tocar um quarteto importante, seja de Beethoven ou de Bartók, necessita-se de um *excesso* de temperamento, de convicção pessoal, de técnica. Eu tive um treinamento rigoroso visando a ser um violinista solista, o que foi muito demandante, porque o meu professor era um grande violinista e insistia que todos os seus alunos tocassem toda a literatura virtuosística – Vieuxtemps, Spohr, Ernst, Wieniawski, Paganini, Sarasate. Sou muito grato por isso hoje, e aconselharia jovens instrumentistas que pensam em investir em uma carreira tocando em quartetos de cordas que não pensem ser suficiente começar com os quartetos de Mozart; eles não devem negligenciar os mais importantes concertos e obras virtuosísticas. Ao tocar quarteto não teremos tanta ginástica concentrada, mas a quantidade de controle técnico e variedade de nuances necessários é maior do que precisamos em um repertório de solista. Frequentemente precisamos utilizar recursos que alguém tocando um concerto de Wieniawski não precisa, e estes expedientes são das coisas mais difíceis de se realizar no instrumento (BLUM, 1987, p. 9).¹²

Mesmo almejando como objetivo final uma unidade sonora, cada instrumentista exerce uma função diferente no grupo. “Cada instrumento detém uma posição única e essencial dentro do conjunto, com uma função específica a ser desempenhada em toda a literatura de quarteto, das obras mais antigas às mais modernas” (FINK; MERRIELL, 1985, p. 15).¹³ Ou seja, não há instrumento menos importante do que os outros, e como a sonoridade é uma construção coletiva, o bom funcionamento de cada parte é indispensável, como o preciso mecanismo interno de um relógio.

5. Considerações finais

Conforme discutido, duas concepções podem ser adotadas para a moldagem de uma sonoridade dentro de um quarteto de cordas. Seja por um pensamento em bloco, tentando fundir as personalidades em uma única voz, seja como o resultado de uma somatória de quatro individualidades, com suas particularidades, respeitando as qualidades e o temperamento de cada instrumentista. Também podemos observar que o equilíbrio entre os instrumentistas é um pré-requisito fundamental, já que dentro do quarteto de cordas todas as vozes são importantes, até mesmo em repertórios que privilegiam uma escrita mais destacada no primeiro violino, as outras vozes desempenham importantes funções.

Qualquer que seja a maneira de se abordar filosoficamente o som, é importante ter em mente que a unidade está no pensamento musical: “A interpretação musical é, antes de tudo, fruto do pensamento. Se o pensamento de um indivíduo é organizado, sua execução musical se refletirá em uma performance coerente” (PINHEIRO; BIAGGI, 2016, p. 151). No nosso entendimento, ambas poéticas interpretativas podem ser aplicadas ao quarteto de cordas. Isso deve ser uma decisão do grupo, tomada de acordo com o repertório e com o que o grupo quer realçar em sua interpretação. A alternância entre elas abre um leque mais amplo de possibilidades, favorecendo uma maior paleta de cores e de recursos interpretativos.

Referências bibliográficas

- BLUM, David. *The art of string quartet: the Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- BORCIANI, Paolo. *Il Quartetto*. Milano: Ricordi, 1973.
- EISLER, Edith. *21st-Century String Quartets*, vol. 1. California: Sting Letter Publishing, 2000.
- FINK, Irving; MERRIELL, Cynthia. *String Quartet Playing*. Neptune City: Paganiniana Publications, 1985.
- FOURNIER, Bernard. *Histoire du Quatuor à Cordes vol. 1, de Haydn a Brahms*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000.
- JOHNSON, Kelley. *Lucien Capet and Superior Bowing Technique: history & comparison*. Fairfax: American String Teachers Association, 2015.
- MARTENS, Frederick. *Violin Mastery*. New York: Dover Publications, 2006.
- MONGREDIEN, Jean. *La Musique en France, des Lumières au Romantisme: 1789-1830*. Paris: Flammarion, 1986.
- PAGE, Athol. *Playing String Quartets*. Londres: Longmans, Green and Co Ltd, 1964.
- PINHEIRO, Helder; BIAGGI, Emerson. Duo de violões: reflexões sobre poética interpretativa, repertório e digitação. *Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM): a transversalidade da performance musical: aprendizagens, processos e práticas em contextos múltiplos*. Campinas, SP: IA/UNICAMP, p. 149-156, 2016.
- RUBIO, David. The anatomy of the violin. In GILL, Dominique (Org.) *The book of the violin*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 1984.

STOWELL, Robin, org. *The Cambridge companion to the string quartet*. New York: Cambridge University Press, 2003.

TERTIS, Lionel. *The String Quartet. Music and Letters*, Oxford, Vol. 31, n. 2, p. 148-150, 1950.

Notas

¹ Rubio (1984, pp. 22-23) destaca que o violino, a viola e o violoncelo são todos derivados da Lira da Braccio. No período barroco ainda era possível encontrar instrumentos intermediários, como o *Tenore*, um instrumento menor do que o violoncelo e maior do que a viola, e o *Violino piccolo*, menor do que o violino tradicional.

² Lionel Tertis (1876 – 1975) foi um importante violista e pedagogo inglês, um dos primeiros a se destacar no seu instrumento. Peter Oundjan (1955 -), violinista e regente canadense, atuou como primeiro violino do Quarteto de Tokyo por 14 anos. Paolo Borciani (1922 – 1985) foi o primeiro violino e fundador do Quarteto Italiano.

³ Alguns luthiers construíram quartetos de instrumentos a partir de madeiras da mesma árvore, com o intuito de que esses instrumentos fossem utilizados em quartetos de cordas, tendo timbres similares. O mais famoso deles foi o conjunto construído por Jean-Baptiste Vuillaume em 1863 e apelidado de “Os Evangelistas”, tendo cada instrumento do quarteto recebido o nome de um evangelista (Matheus, Lucas, Marcos e João).

⁴ There’s a widespread belief that string-quartet playing demands a constant unanimity of style and approach. Yet it should be remembered that a quartet is based on four individual voices. The fact that we have to coordinate and find a proper balance doesn’t mean that any of us should become faceless. [...] Some quartets do give high priority to sacrificing individual differences; they work hard to blend together so that the four players sound as alike as possible. [...] However, our approach is quite different. [...] I can’t imagine four musicians more different from one another in certain ways than we are.

⁵ A certain sixteenth-note figure may sound fine when played by the violins but be less clearly heard when repeated by the cellos. The cellos are then obliged to articulate differently from the violins.

⁶ We don’t necessarily feel that it must be played in the exactly the same way. It’s another register, another timbre; that difference is something which we look for rather than try to avoid.

⁷ It’s my job to make my phrasing sound similar to his, even if we aren’t actually bowing in the same manner.

⁸ Wherever possible.

⁹ O violinista e pedagogo americano de origem romena Franz Kneisel (1865-1926) foi o fundador e primeiro violinista do Quarteto Kneisel (1885-1917), um dos mais importantes conjuntos do final do século XIX e início do século XX nos Estados Unidos da América. Enesco dedicou a ele sua famosa sonata nº 3 para violino e piano.

¹⁰ Arnold Steinhardt obteve a primeira colocação no Concurso Leventritt em 1958 e a medalha de bronze no Concurso Rainha Elizabeth de 1962, antes de se tornar primeiro violinista do Quarteto Guarneri. Mikhail Kopelman, antigo primeiro violinista do Quarteto Borodin e do Quarteto de Tokyo e atualmente primeiro violino do conjunto que leva o seu nome, obteve a medalha de prata do Concurso Long-Thibaud de 1973.

¹¹ O Quarteto Emerson, conjunto americano formado em 1976, continua sendo um dos conjuntos mais conhecidos e influentes da atualidade, mesmo após uma recente troca de violoncelistas. Também americano, o Quarteto Orion surgiu em 1987, sendo constituído por dois irmãos violinistas. Sendo o mais novo dos três, o Quarteto Casals foi criado em 1997 em Madri, Espanha.

¹² How often have you heard it said that he or she is a good violinist but is lacking in personality, projection, or even technique and would therefore be more suited to chamber music than to solo playing? The fact is that playing a great quartet, whether it be Beethoven or Bartók, requires an *excess* of temperament, of personal conviction, of technique. I went through all the rigors of a solo violin education, and demanding ones they were, because my teacher was a great violinist who insisted that all his students play the entire virtuoso literature – Vieuxtemps, Spohr, Ernst, Wieniawski, Paganini, Sarasate. I’m grateful for that today, and I would advise young string players who envisage a career playing quartets not to think it’s sufficient to begin with Mozart quartets; one shouldn’t neglect the major concertos and virtuoso works. In quartet playing there won’t be as many gymnastics per minute, but the amount of technical control and variety of nuance that’s needed is greater than what one normally finds in the solo repertoire. We’re often called upon to do things that someone playing a Wieniawski concerto doesn’t have to do, and those things happen to be among the hardest to achieve on the instrument.

¹³ Each instrument holds a unique and essential position within the ensemble and has its own special function to perform in all quartet music, from early through modern.