

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES –CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA – (MESTRADO) PPGMUS

FERNANDO DA COSTA BRESOLIN

**EM BUSCA DE UMA PERFORMANCE ELOQUENTE: AS FANTASIAS PARA
VIOLINO SOLO DE TELEMANN SOB A ÓTICA DE UMA INTERPRETAÇÃO
HISTORICAMENTE ORIENTADA APLICADA AO VIOLINO MODERNO**

FLORIANÓPOLIS - SC

2015

**EM BUSCA DE UMA PERFORMANCE ELOQUENTE: AS FANTASIAS PARA
VIOLINO SOLO DE TELEMANN SOB A ÓTICA DE UMA INTERPRETAÇÃO
HISTORICAMENTE ORIENTADA APLICADA AO VIOLINO MODERNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração práticas interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

FLORIANÓPOLIS

2015

FERNANDO BRESOLIN

B842e Bresolin, Fernando da Costa
Em busca de uma performance eloquente: as fantasias para violino solo de Telemann sob a ótica de uma interpretação historicamente orientada aplicada ao violino moderno / Fernando da Costa Bresolin. - 2015.
159 p. il.; 29 cm

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi.
Bibliografia: p. 113-116.
Contém como apêndice um DVD.
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2015.

1. Violino. 2. Performance (Arte). 3. Música para violino. I. Fiaminghi, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 787.2 - 20. ed.

EM BUSCA DE UMA PERFORMANCE ELOQUENTE: AS FANTASIAS PARA VIOLINO SOLO DE TELEMANN SOB A ÓTICA DE UMA INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE ORIENTADA APLICADA AO VIOLINO MODERNO

**EM BUSCA DE UMA PERFORMANCE
ELOQUENTE: AS FANTASIAS PARA VIOLINO
SOLO DE TELEMANN SOB A ÓTICA DE UMA
INTERPRETAÇÃO HISTORICAMENTE
ORIENTADA APLICADA AO VIOLINO MODERNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito à obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Práticas interpretativas - Violino.

Orientador: _____

Professor Doutor Luiz Henrique Fiaminghi

Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____

Professor Doutor Marcos Tadeu Holler

Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____

Professor Doutor Esdras Rodrigues

Universidade de Campinas

Florianópolis, 30 de março de 2015.

Ao professor Marco Antonio que me ensinou a sempre buscar o caminho da música. À professora Yara que me ensinou como trilhar este caminho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e mestre Professor Fiaminghi (Fia) pela generosidade de compartilhar tanto conhecimento irrestritamente e com tanto brilho. Ao PPGMUS, pela acolhida. À CAPES pelos recursos para a realização da pesquisa. A toda minha família (Mãe, Pai, Júlia, Vó Lena Tia Taty, Tia Néia, Nei Paulo, Bia, Cadica) pela torcida. A minha família de Florianópolis Helena Maria e Pedro Paulo. Ao Joel pela paciência e pelo companheirismo. À minha querida amiga Barbara Biscaro por todas as descobertas que me proporcionou. Aos colegas do mestrado Safi, Yuri, Daniel, Cinthia e Voldis. À Izabela, Tilton, pela grande ajuda com o projeto. Ao amigo Gustavo Fontes pelas discussões musicais que sempre me inquietam e me fazem refletir. Ao Paulo, Fabio, Marlon, Tammy, Luana, Ramiro, Gizely, Tânia e Irineu, que por mais ou menos tempo acompanharam este percurso. A todos os amigos, colegas violinistas, músicos pelo aprendizado.

Obrigado, obrigado, obrigado.

RESUMO

BRESOLIN, Fernando. Em busca de uma performance eloquente: as Fantásias para violino solo de Telemann sob a ótica de uma interpretação historicamente orientada aplicada ao violino moderno 2015. Dissertação (Mestrado em música – Área: Práticas Interpretativas) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música, 2015.

Este trabalho consiste em uma discussão sobre questões interpretativas e performáticas sobre a música para violino do século XVIII. Como material musical de referência são estudadas as *12 Fantásias para Violino Solo* de Georg Philipp Telemann TWV 40: 14-25. Propõe-se neste trabalho uma abordagem teórico-prática deste repertório através da ótica descrita em dois tratados de violino do século XVIII: *The Art of Playing on the Violin* (1751) de Francesco Geminiani (1687-1762) e *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart (1719-1787), sem contudo fazer o uso de um instrumento de época para a sua execução, mas pensando na transposição para o violino moderno. Para o entendimento deste procedimento referencia-se o Movimento da Performance Historicamente Orientada, de modo a fazer a ponte entre alguns de seus principais escritores e a abordagem proposta neste trabalho.

Palavras-chave: Violino. Fantásias para violino solo de G. P. Telemann. Performance. HIP.

ABSTRACT

BRESOLIN, Fernando. In search of an eloquent performance: the Fantasias for solo violin Telemann from the perspective of a historically oriented interpretation applied to the modern violin 2015. Dissertation (Master of Music - Area: Interpretive Practices) – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015.

This work consists in a discussion of interpretive and performing questions about music for violin of the eighteenth century. As a musical reference material are studied *12 Fantasias* to Georg Philipp Telemann Solo Violin TWV 40: 14-25. It is proposed in this work a theoretical and practical approach to this repertoire under the light of in two eighteenth century violin treatises: *The Art of Playing on the Violin* (1751) by Francesco Geminiani (1687-1762) and *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) Leopold Mozart (1719-1787). However without the use of an antique instrument for the practical part, but thinking about its transposition into the modern violin. To understand this procedure, concepts and practice from Historically Oriented Performance are used as reference, in order to bridge the gap between some of its leading writers and the approach proposed in this work.

Keywords: Violin. Telemann, Performance. HIP

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Perfil do Violino feito por Jacob Steiner	36
Figura 2 - Perfil do Violino feito por J. B. Vuillaume	36
Figura 3 - Duas visualizações dos cavaletes de viola “Tuscan” de Stradivarius	37
Figura 4 - Sequência de arcos de Mersenne a Viotti	38
Figura 5 - Estágios da evolução do arco e talão	39
Figura 6 - O arco Stradivari e o arco Tourte	39
Figura 7 - Detalhe mostrando o talão dos dois arcos	40
Figura 8 - Frontispício do tratado de Geminiani	40
Figura 9 - Arcos dispostos em ordem cronológica	42
Figura 10 - Exemplo de reconstituição de um arco da metade do século XVIII de Nicola Pierre Tourte – Tourte <i>père</i>	43
Figura 11 - Frontispício do tratado de Leopold Mozart	43
Figura 12 - Exemplo de reconstituição de um arco clássico ou de transição de Leonard e François Xavier Tourte	44
Figura 13 - O arco moderno	45
Figura 14 - Exemplo do tratado de Geminiani sobre arpejos	57
Figura 15 - Capa do facsimile das doze Fantasia de Telemann	59
Figura 16 - Detalhe do facsimile da Fantasia TWV 40:14 [1]	60
Figura 17 - Representação gráfica de <i>stacatto</i> no tratado de Geminiani	84
Figura 18 - Excerto de L. Mozart sobre hierarquização das notas	86
Figura 19 - Fragmento do exemplo XX de Geminiani	88
Figura 20 - Excerto de L. Mozart sobre ligaduras	89
Figura 21 - Excerto de L. Mozart sobre articulação e ligadura	90
Figura 22 - Excerto de L. Mozart exemplo de variação de ligadura	92
Figura 23 - Excerto de L. Mozart exemplo de ligadura	92

Figura 24 - Excerto de L. Mozart grupo de quatro notas ligadas	94
Figura 25 - Exemplo 2-c de L. Mozart	97
Figura 26 - Exemplo 1 –a de L. Mozart	97
Figura 27 - Exemplo 7-a e 7-c de L. Mozart	98
Figura 28 - Exemplo 9-a de L. Mozart	99
Figura 29 - Exemplo 5-a,b de L. Mozart	100
Figura 30 - Exemplo 3-a,b de L. Mozart	103
Figura 31 - Excerto do exemplo XVI de Geminiani – semínimas	104
Figura 32 - Excerto do exemplo XVI de Geminiani – Semi-colcheias	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Esquema demonstrando as dimensões de arcos de diferentes épocas	46
Tabela 02 - Tabela sobre as 12 Fantasias de Telemann, elaborada por Zohn	69

SUMÁRIO:

1	INTRODUÇÃO	19
1.1	APRESENTAÇÃO.....	19
1.2	OBJETIVOS E METODOLOGIA	24
2	CONTEXTO HISTÓRICO E <i>INSTRUMENTARIUM</i>	29
2.1	PERFORMANCE HISTÓRICAMENTE ORIENTADA: HISTORICISMO, MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO	29
2.2	CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS E MUSICAIS DOS ARCOS E VIOLINOS ANTIGOS EM RELAÇÃO AOS MODERNOS	35
3	AS DOZE FANTASIAS DE TELEMANN PARA VIOLINO SOLO	47
3.1	FANTASIA E <i>STYLUS PHANTASTICUS</i>	47
3.2	AS FANTASIAS DE TELEMANN COMO MEDIAÇÕES ENTRE AS TRADIÇÕES VIOLINÍSTICAS E O ESTILO GALANTE	51
4	ASPECTOS INTERPRETATIVOS	55
4.1	OS TRATADOS E AS EDIÇÕES DAS DOZE FANTASIAS	56
4.2	TELEMANN E A QUESTÃO DO GOSTO, ESTILO E DECORO	61
4.3	ELOQUÊNCIA: ELEMENTOS RETÓRICOS NAS FANTASIAS	65
4.4	ASPECTOS ESTILÍSTICOS	76
4.4.1	Estilo corelliano	76
4.4.2	Estilo galante	79
4.5	ARTICULAÇÃO: SOBRE O DECORO E GOLPES DE ARCO	82
4.6	PROCESSO, DESAFIOS E SOLUÇÕES.....	106
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
6	REFERÊNCIAS	113
7	ANEXOS	117
8	APÊNDICE	159

1 INTRODUÇÃO

1.1 APRESENTAÇÃO

Este trabalho surgiu a partir de meu interesse como violinista de ampliar as possibilidades interpretativas da performance violinística, especificamente do repertório do século XVIII, de uma maneira que pudesse construir pontes entre a chamada técnica tradicional moderna do violino, a qual consiste minha formação musical, com os procedimentos interpretativos antigos, ou seja, as tradições performáticas violinísticas pré-românticas.

A presença de obras compostas no século XVIII mostra-se uma constante no repertório para o estudante de violino. Parece improvável passarmos por um curso de violino, seja ele acadêmico (bacharelado), ou em escolas independentes, sem tocarmos o repertório destes períodos. Minha formação inicial foi através do Método Suzuki¹, O repertório deste método, em seus primeiros volumes inclui predominantemente peças do período que abrange os séculos XVII e XVIII adaptadas para o violino. Figuram entre estas peças, por exemplo, minuetos, *bourrées*, gavotas que constituem a maioria do repertório, com apenas algumas incursões de pequenas peças de outros períodos. Nos volumes de repertório mais adiantado, os livros a partir do quarto volume², as peças adaptadas dão lugar a obras idiomáticas do instrumento, como o *Concerto para violino em Lá menor* de Antonio Vivaldi (1678-1741), o *Concerto em Ré menor para dois violinos* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), *Sonatas para violino* de Arcangelo Corelli (1653-1713), *Sonatas para violino* de Georg Friderich Händel (1685-1759), e por fim os dois últimos livros trazem o *Concerto número 5 em Lá Maior K219* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1785) (volume número nove) e o *Concerto número 4 K218 em Ré Maior* também de Mozart (volume número dez). O que quero dizer com este preâmbulo sobre o método Suzuki, o qual evidentemente prioriza o repertório dos séculos XVII e XVIII, é que já na iniciação musical o repertório destes períodos tem sua presença marcada, dentro de alguns limites, visto que o espectro da música deste período

¹ método japonês de ensino de música criado pelo professor Shinichi Suzuki ao final da Segunda Guerra Mundial.

² o repertório do Método Suzuki de violino é composto por dez volumes.

oferecido pelo método Suzuki limita-se aos compositores canonizados na redescoberta do barroco durante a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.

Ao ingressar no Bacharelado de violino do UFSM (Universidade Federal de Santa Maria), o programa de repertório do instrumento, assim como música de câmara, e mesmo da orquestra universitária, era composto também por obras do período anteriormente, as quais tem um papel fundamental na formação do violinista. Posteriormente ao exercer a profissão de músico de orquestra em algumas formações do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, as obras deste repertório, sempre estiveram presentes nos programas de concertos e recitais. Por assim dizer, o constante contato que tive com as obras destes períodos anteriores ao romantismo, despertaram em mim a necessidade de ampliação do conhecimento referente à interpretação e performance deste repertório.

A formação tradicional de violino a qual vivenciei, apesar de parecer atrelada de maneira geral, a um senso estético aparentemente normatizado o qual, como veremos mais adiante, relaciona-se com a institucionalização do ensino do violino, desde a fundação do conservatório de Paris, nunca esteve fechada a outras possibilidades. Minha professora de bacharelado, Yara Quércia Vieira, a quem devo minha formação, bem como a outros mestres do instrumento com quem tive ótimas oportunidades para aprender, sempre deixaram muito claro para mim, a questão da fidedignidade em relação ao estilo da obra e ao compositor.

Atualmente está muito claro que o paradigma romântico, apesar de ainda muito forte em alguns aspectos, passou nas últimas décadas por questionamentos e já mostra-se abalado ao ceder espaço ao paradigma autenticista, representado pelas partituras *Urtext* (texto original, em uma tradução livre), que caracterizou, da década de 60 em diante, as edições a partir cópias de época ou dos autógrafos das partituras originais. Um ponto interessante é notar que com esta abertura, apesar da aparente normatização estética da interpretação das obras dos períodos pré-românticos, a discussão do “como” tocar este repertório já está inclusa de certa forma no *mainstream* da prática musical e do ensino de violino. Esta discussão pode ser representada, por exemplo, com a inclusão de alguns elementos técnicos que adquiriam um certo status dentro da execução de obras dos séculos XVII e XVIII, relacionados à articulação especialmente, golpes de arco e mesmo algumas regras de ornamentação. Evidentemente a aplicação destes conceitos tem como objetivo uma mudança no padrão de interpretação da obra musical, a qual pode ser resultado do movimento interpretativo iniciado na primeira

metade do século XX que visava restaurar os padrões estéticos da música do passado através da aplicação das técnicas anacrônicas relacionadas com a época de composição das obras. Este movimento foi denominado como Performance Historicamente Informada - *Historically Informed Performance* (HIP) - esta questão será abordada a seguir neste trabalho.

A aplicação de conceitos retirados de outra época e colocados na prática atual, por vezes aparentavam para mim uma certa arbitrariedade, uma vez que pareciam reminiscências de regras canonizadas pela abordagem modernista do movimento de Performance Historicamente Informada, mas que ao mesmo tempo, soavam como uma busca legítima por uma interpretação engajada com o momento histórico e estético da composição da obra. Encaro este panorama com uma visão otimista de abertura para possibilidades performáticas acerca do violino e seu repertório. Esta abertura a outras correntes interpretativas que não as canonizadas mostra uma conseqüente necessidade de diversidade sobre a prática musical, ou pelo menos de uma atitude genuína de discutir as questões interpretativas que permeiam a técnica, o gosto e a execução do instrumento.

Entretanto, apesar desta abertura, e mesmo com a inclusão de questões específicas da técnica do violino entendida com maior flexibilidade estilística, de acordo com mudanças na interpretação de uma obra, a relação entre o intérprete e a obra ainda pode ser fria e distante, faltando alguns elos para o entendimento dos liames entre técnica e interpretação no panorama da música histórica, um pouco pelo fato de associar esta abordagem interpretativa ao uso *sine qua non* de instrumentos de época. Deste modo, sempre mantive um questionamento crítico sobre os procedimentos adotados para a prática deste repertório. Contudo, foi com a leitura do livro *O Discurso dos Sons* de Nikolaus Harnoncourt, e com o estudo da *Passacaglia* de Heirich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) dentro do repertório de meu curso de bacharelado, que desenvolvi especial interesse pela linha histórica da performance musical, assim como através do incentivo de minha professora. É interessante notar que este livro fazia parte das leituras obrigatórias do curso de bacharelado que freqüentei, o que demonstra ser um reflexo da abertura para uma mudança no paradigma de discussão da performance musical. A partir do interesse despertado pela performance histórica, o livro referencial sobre a história do violino, *The History of violin Playing from its origins to 1761* de David Boyden, foi a leitura lógica, e que também constava como leitura recomendada pela bibliografia da universidade a qual freqüentei. Ao aprofundar a pesquisa

sobre esta corrente interpretativa, pude perceber que apesar de ainda haver poucas fontes acadêmicas escritas no Brasil, existem instrumentistas e pesquisadores tratando o assunto com seriedade, e que o movimento está consolidado com a presença em festivais, simpósios, e grupos artísticos que priorizam este tipo de execução musical.

Minha busca e motivação para esta pesquisa consiste em partir de elementos que por várias razões não estiveram presentes em minha formação musical central, mas, que de uma maneira ou de outra, circundavam as questões estéticas e técnico-interpretativas de meu instrumento, de modo que, através da pesquisa poderia buscar ou construir alguns destes elos que faltam para melhor compreender a prática de meu instrumento. Ou seja, abordar as questões interpretativas da música histórica através de um repertório específico, onde possam ser trabalhados elementos que remetam à técnica relacionada com a sua época de composição aliados à prática musical da pós-modernidade despojada dos filtros românticos.

Este trabalho está dividido em cinco capítulos: o primeiro capítulo introdutório consiste em uma contextualização do trabalho em relação a metodologia utilizada, justificativa e principais autores utilizados. No segundo capítulo discuto brevemente o movimento da Performance Historicamente Informada, que opto aqui por chamar de Performance Historicamente Orientada. Por ser uma corrente interpretativa que abre campo para divergências, a começar pelo próprio nome, exponho as principais linhas de pensamento sobre este movimento, através de alguns dos seus estudiosos (Harnoncourt, Taruskin, Kivy, Butt e Goehr), complementando com a visão de pesquisas desenvolvidas no Brasil sobre o assunto, utilizando os trabalhos de Santos, Fiaminghi, Holler, Ellendersen, de maneira a delimitar em quais das visões sobre a Performance Historicamente Orientada este trabalho se enquadra, levando em consideração a postura do intérprete sobre a abordagem interpretativa do repertório. Senti ser necessário abordar estas questões, para entender de que maneira se deu o processo de restauração e entendimento das questões sobre a Performance Historicamente Orientada.

Ainda no segundo capítulo discuto outros elementos que julguei relevantes para a performance tais como: a questão do uso (ou não uso) dos instrumentos antigos; as modificações que o violino e arco sofreram e seu impacto no processo musical;

No capítulo três, traço um histórico sobre o gênero musical fantasia e sua relação com as *Fantasias* de Telemann a fim de refletir sobre o histórico das Fantasias para violino

solo. Exponho o repertório utilizado como material de pesquisa, ou seja, as *12 Fantasias para Violino Solo* de Georg Philipp Telemann (1681-1767) TWV: 40 14-25, justificando sua escolha através do contexto histórico desta coletânea, utilizando-se como referência bibliográfica os livros de Zohn, Ledbetter e Parrish, paralelamente a uma discussão sobre a valorização de um repertório aparentemente não utilizado no eixo central do repertório violinístico. As fontes utilizadas para a pesquisa, ou seja, os tratados de violino do séc. XVIII e as edições moderna e *Urtext* das fantasias de Telemann são abordados no quarto capítulo, onde discuto de que maneira dois importantes tratados de violino do século XVIII (Leopold Mozart, de 1756 e Geminiani, de 1751), podem elucidar as questões técnico-interpretativas do repertório em questão. Prossigo com uma discussão das questões de gosto, estilo e decoro, que por fim, justificam uma abordagem retórica deste repertório. Em seguida, passo para os aspectos interpretativos do repertório relacionando-os com os parâmetros técnicos elencados a partir dos tratados de violino em diálogo com os conceitos que concernem a performance historicamente orientada. Utilizo também o trabalho de Boyden como um guia sobre a história da performance do violino, focando na práxis do século XVIII, e observando também os preceitos técnicos dos tratados de violino do século XX, sobretudo os de Galamian e Flesch. Para fechar este capítulo faço um breve relato, em primeira pessoa, do processo de transposição da técnica, as dificuldades e soluções que encontrei.

O quinto capítulo consiste nas considerações finais e na conclusão da pesquisa através de uma reflexão sobre os procedimentos e sua relação com o intérprete.

Coloco também em anexo, as duas edições das Fantasias de Telemann, que utilizei para a pesquisa. Como demonstração final consta a gravação em DVD do recital de conclusão deste trabalho, onde aplico os preceitos que abordo aqui na prática. Esta gravação consiste em uma demonstração de processo, e não uma “versão” interpretativa definitiva do repertório, ou seja, trata-se de um possível resultado que alcancei neste determinado período.

1.2 OBJETIVOS E METODOLOGIA

Pretende-se neste trabalho abordar questões interpretativas gerais da música do século XVIII, tratando especificamente de um estudo histórico/analítico/performático das *Doze Fantasias para violino solo* de Georgh Philipp Telemann (1681-1767) TWV 40: 14-25. Trazer para o centro de discussão o papel do intérprete contemporâneo e sua relação com o texto musical histórico, através das indicações deixadas pelos compositores, relacionando o texto musical com tratados históricos e a performance contemporânea, o que significa, partir das possibilidades técnico interpretativas de um instrumento moderno – violino e arco conforme estabelecidos no uso comum do repertório de violino a partir do séc. XIX - priorizando uma abordagem hermenêutica da performance, que nomearemos aqui como performance eloquente. Nesse sentido, ancora-se ideologicamente ao movimento da performance historicamente orientada/informada abrindo, entretanto, espaço para o entendimento desta corrente de uma forma não historicista:

A associação do movimento de interpretação de música histórica como uma das vertentes da música contemporânea, [...] extrapola os limites de uma técnica musical específica, e que opera em sintonia com as várias tendências de criação e performance musical que surgiram a partir da década de 60, é ressaltada por vários autores (BUTT, HARNONCOURT, KIVY, TARUSKIN, GOEHR), desmanchando o discurso dualista que opõe o novo ao velho. Nesse sentido, o movimento HIP (*Historically Informed Performance*), pode ser lido como uma das faces do pós-modernismo; um deslocamento do eixo central em direção ao periférico e da procura do Outro dentro da própria cultura.(FIAMINGHI, 2010: p.983)

Desta maneira, pode-se tirar a questão da interpretação da música histórica da sombra do *historicismo que suscita um interesse fanático que não mais diz respeito a própria obra* (ADORNO, 1998) e deslocar a questão para a pós-modernidade, como um outro leque de possibilidades interpretativas para o violinista:

[...] caso a música de outras épocas ainda seja atual para o presente, num sentido mais amplo e profundo, caso sua mensagem deva ser transmitida – ou pelo menos parte desta, como acontece hoje em dia, na maioria dos casos é necessário que a compreensão desta música seja reaprendida a partir de suas próprias leis e regras. (HARNONCOURT,1990: p.35)

Apesar de já haver um movimento artístico consolidado no âmbito desta prática musical que pode ser notado pela presença de festivais e eventos do gênero, citando por exemplo, o Festival de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, O Festival de Música Antiga de Curitiba entre outros, a produção acadêmica que aborda este assunto surge como um meio para que a discussão sobre as questões performáticas e interpretativas do repertório dos séculos XVII e XVIII para o violino sofram uma renovação,

propiciando que o repertório possa ser mais acessível até mesmo nos níveis iniciais da formação violinística. Desta maneira, pode-se abrir novas possibilidades aplicáveis ao estudo e a escola moderna do violino. Ao se resgatar peças aparentemente deixadas de lado pelo repertório estabelecido pelo ensino institucionalizado do violino, pode-se rediscutir uma questão que já perdura desde a instituição do Conservatório de Paris, em 1795: Qual é o repertório ideal para a formação do violinista?

Na verdade esta pergunta não necessita uma resposta definitiva. O repertório utilizado para a formação do violinista está em constante modificação, apesar da herança rígida do ensino metodizado. Entretanto, outra reflexão possível é sobre a abordagem interpretativa do repertório. A prática de ensino estabelecida pelo Conservatório de Paris acabou por moldar uma estética padrão de gosto musical, tanto pelo tipo de sonoridade ideal e padronizada a ser alcançada pelo violinista, quanto pelo repertório a ser vencido por ele. O Conservatório ao estabelecer um método de ensino, com um repertório pré-fixado, padronizou de certa maneira esta lista de obras, a qual chega em certa medida, até hoje às instituições de ensino de violino.

Como pivô central desta mudança de gosto está o deslocamento do eixo de transmissão do conhecimento, o qual no passado (antes do Conservatório) consistia na relação mestre – aprendiz, ou seja, esta transmissão era individualizada, de determinado mestre, para determinado aluno. A sucessão desta prática resultou em tradições que foram construídas com o passar do conhecimento, algumas delas registradas em formas de tratados ou de uma maneira mais ampla, em especificidades do repertório idiomático. Esta tradição entraria em oposição com a nova maneira de transmitir o conhecimento que viria a seguir. A relação individualizada estabelecida entre mestre e aprendiz, foi substituída pela relação Instituição – Aluno. Ainda que se observe o atendimento individualizado do aluno, o professor representa o conjunto de conhecimentos estabelecidos pela escola. Como consequência da metodização e institucionalização do ensino, a relação que existia anteriormente acaba por ser obliterada, e o “indivíduo aprendiz” dá seu lugar para o “aluno número”. Como resquício deste processo está a anulação do indivíduo como característica da formação musical institucionalizada, a da uniformização dos métodos e das escolas de interpretação violinística.

Os tratados musicais que retratavam uma práxis corrente de determinada época e região foram substituídos pelos métodos que estabeleceram o que seria uma prática musical ideal. Vários fatores da performance, até então transmitida oralmente nas oficinas dos

Mestres, passaram a ser associados ao *Ancien Regime*, e foram esquecidos. Mudanças importantes no arco, na montagem e na construção do violino foram incorporadas à *praxis* musical, para atender a nova égide:

As mudanças ocorridas no ensino do violino para adaptá-lo à linguagem romântica têm como referência o ano de 1802. Nesse ano é publicado em Paris o *Méthode de violon par Baillot, Rode et Kreutzer*, três eminentes professores de violino do Conservatório de Paris, que escreveram esse método sob a égide do novo ensino, estabelecendo as bases do ensino moderno do violino que perduram até os dias de hoje. Tecnicamente falando, tratava-se de aparelhar o violinista para a prática de um novo estilo de música, que priorizava a grande linha melódica e a igualdade das arcadas em detrimento da clareza de articulação de pequenos motivos e da variedade nas inflexões de arco. (FIAMINGHI, 2008:37)

Esta modificação no tipo de ensino, a codificação da técnica e da interpretação, acabou por moldar o repertório ideal para a formação do violinista do século XIX, provocando também uma modificação do gosto musical e no repertório que nos alcança até hoje, Luis Otávio dos Santos discute amplamente a questão do deslocamento do eixo de aprendizagem e ensino do violino em sua tese de doutorado.

O cânone romântico tornou-se sinônimo de “clássico”. As escolas de música preparavam os músicos para se tornar intérpretes de um repertório pertencente a um cânone preestabelecido e cristalizado. O cânone romântico gerou, portanto, um setor do mundo musical chamado de “clássico”, com seus grandes compositores, suas obras-primas e seus intérpretes célebres, e uma cultura musical feita de reverência e respeito a esse próprio cânone. (SANTOS. 2011:94)

Propõe-se então, a partir desta pesquisa, uma reflexão sobre estas relações - o eixo instituição-aprendiz, ainda vigente, um diálogo aprendiz-obra musical, e a busca de apropriação e emulação das técnicas antigas, sem contudo abrir mão dos conhecimentos adquiridos, mas incorporando ao método, outras perspectivas, neste caso, uma perspectiva de olhar o passado e buscar questões da prática violinística, que por uma razão ou outra não foram aplicadas à formação habitual do violinista. Para isso o repertório usado para esta pesquisa consiste em uma obra idiomática para violino solo, sem acompanhamento de baixo contínuo, e que numa análise prévia mostra-se com vários elementos musicais, técnicos e estruturais (os quais serão analisados detalhadamente mais adiante) de transição entre os períodos dos séculos XVII e XVIII.

Para estabelecer o diálogo intérprete/obra, propõe-se elencar os elementos técnicos, tendo como exemplo o trabalho de Atli Ellenderson, no qual são chamados por ele de parâmetros interpretativos, bem como a partir dos tratados históricos os elementos técnicos

necessários para a construção de uma performance eloqüente, tais como: tempo, dinâmica, articulação, ornamentação e forma, conforme proposto por Atli Ellenderson (2012), e sua relação com as questões de gosto, estilo e decoro.

Através de uma abordagem da obra pela ótica dos tratados de violino do século XVII: *The Art of Playing on the Violin* (1751) de Francesco Geminiani (1687-1762) e *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart (1719-1787). Procura-se traçar, desta maneira, um paralelo entre a prática interpretativa do passado registrada nestes tratados, com a práxis de hoje, bem como sua aplicabilidade em um violino moderno, a fim de estabelecer uma relação entre o texto antigo, o instrumento moderno e o intérprete contemporâneo.

A relação entre os escritos históricos com a partitura e o intérprete é um dos procedimentos de base desta pesquisa. A partir dessas relações serão analisados que ferramentas ou elementos este repertório pode fornecer para a formação do violinista contemporâneo e para a busca de uma performance eloqüente, unindo os conhecimentos musicológicos à prática, como prescreve Harnoncourt:

Os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara. (HARNONCOURT, 1990: p.135)

As peças solos para violino dos séculos XVII e XVIII constituem uma pequena, mas significativa parcela do repertório deste período. Deste gênero destacam-se as sonatas e partitas para violino solo de Johann Sebastian Bach BWV 1001 – 1006; evidentemente elas não são os únicos exemplares deste gênero, como mostra uma genealogia desta tradição de música polifônica para violino *senza Basso*, a qual tem início ainda no século XVII.

Neste panorama, onde se encaixariam as 12 fantasias para violino solo de Telemann? Apenas um conjunto de peças intermediárias à sombra das Sonatas e Partitas de Bach? Segundo Steven Zohn, em *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, as fantasias de Telemann para violino figuram entre os mais originais e com maior sucesso do século XVIII (ZOHN, 2008). No entanto, a despeito (ou por causa) de sua importância e riqueza estilística, elas não foram incorporadas ao repertório “oficial” dos estudantes de violino.

Através do mapeamento na partitura dos aspectos interpretativos indicados nos tratados e na literatura específica, pretende-se demonstrar de que maneira estas peças podem servir ao violinista contemporâneo. Pretende-se através destas peças, pesquisar maneiras e

desenvolver condições interpretativas de execução deste repertório de forma eloqüente sem o filtro do gosto romântico. Para a sustentação teórica nos escritos sobre a técnica e interpretação do violino do séc. XVIII, utilizaremos como guia os tratados de Leopold Mozart (1756) e de Francesco Geminiani (1751) por registrarem a práxis musical da época no que tange à técnica do violino relacionando a técnica descrita nestes tratados com a prática atual.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E *INSTRUMENTARIUM*

2.1 PERFORMANCE HISTORICAMENTE ORIENTADA: HISTORICISMO, MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

O movimento de Música Antiga surgiu como uma das correntes interpretativas do século XX com a intenção de explorar a interpretação da música anterior ao séc. XIX através de uma visão hermenêutica, considerando-a a partir de fontes históricas (*instrumentarium*, manuscritos autorais, edições originais, iconografia) ligadas à época de composição da obra musical. Adotou como metodologia a busca da *praxis* musical descrita em tratados musicais históricos, além de vasculhar outros documentos de época como cartas, ofícios, contratos de músicos e, obviamente, em edições de partituras embasadas nos manuscritos originais ou em edições publicadas com a revisão dos próprios compositores. Esta corrente surgiu de maneira a desatrelar o ideal estético romântico das interpretações musicais dos períodos anteriores, relacionando-as a leis e regras interpretativas que norteavam as práticas instrumentais pré-romântica, e a adoção de instrumentos musicais que pertenceram a estas práticas. Atualmente, esta linha de interpretação costuma ser chamada de Performance Historicamente Informada/Orientada.

Deste modo, a busca pela autenticidade na performance musical desponta como um dos elementos chaves para este tipo de abordagem interpretativa. A questão da “autenticidade” foi amplamente discutida na musicologia dos anos 80 e 90 através dos escritos de Peter Kivy, Richard Taruskin, Lydia Goehr, John Butt e Nicolaus Harnoncourt, entre outros. A autenticidade encarada como a ambição de recriar fielmente a música do passado, é uma empreitada filológica importante, porém sempre incompleta, visto que jamais saberemos exatamente como a música de uma determinada época deveria soar. Ela é importante porque sem o ímpeto autenticista radical e tributário das fontes históricas, os construtores de instrumentos e os músicos não teriam se preocupado em restaurar e recuperar práticas interpretativas perdidas no tempo, deixando a música do passado obscurecida, ou melhor, ensurdecida, pelo presente. Entretanto, a busca por uma performance autêntica resulta em uma empreitada arqueológica infrutífera e historicista, pois além da impossibilidade de reprodução exata da *praxis* musical de uma época distante, sua recepção é necessariamente

viva e dependente do presente. A música do passado nunca encontrará o mesmo público e a mesma função social que teve em sua origem.

Neste sentido, Theodor Adorno mostrou-se desde o início dos debates em torno da restauração dos padrões interpretativos da música de Bach, na década de 50, um crítico severo às tendências historicistas nas práticas da música historicamente informada:

O historicismo suscita um interesse fanático que não mais diz respeito à própria obra. Às vezes é impossível não suspeitar que os admiradores atuais de Bach se preocupam unicamente em evitar uma dinâmica não-autêntica, modificações dos 'tempi', e grandes corais e orquestras, como se estivessem esperando com uma raiva potencial por qualquer apelo humano que se manifestasse nas execuções. (ADORNO apud FIAMINGHI, RODRIGUES, 2008: 790)

Por outro lado, a procura pelo autêntico pode ser encarada como um ato de pesquisa, não para recriar a música do século XVIII, por exemplo, em seus moldes originais, mas para entendermos melhor, uma prática musical que foi descontinuada, e nos apropriarmos do que chegou até hoje, utilizando como catalisadores para este intento os instrumentos e textos antigos, como exemplifica Holler:

[A] busca por autenticidade na interpretação da música antiga baseia-se em um trabalho de pesquisa, já que a música do século XIX chegou até nós através da tradição de ensino. Contamos inclusive com o depoimento de pessoas que estudaram ou tiveram contato com compositores, regentes ou intérpretes da época, porém o mesmo não ocorre com a música de antes do século XIX, Dessa forma, nas últimas décadas houve um aumento crescente de estudo de textos teóricos, documentos e dados iconográficos que pudessem lançar alguma luz sobre a interpretação desta música. (HOLLER, 1995:03)

De outra maneira, Nikolaus Harnoncourt fala sobre a autenticidade da performance ligada diretamente à postura do intérprete, e não necessariamente ao uso direto de instrumentos de época para este tipo de performance, mas sim a elementos que possam tornar a abordagem interpretativa de uma peça dentro do conceito historicamente informado, liberando assim a obrigatoriedade do uso de instrumentos históricos, o que por sua vez abre e amplia as oportunidades para aqueles que desejam tal abordagem em sua interpretação. Harnoncourt de certa forma endossa a possibilidade de se utilizar instrumentos modernos neste tipo de prática musical, o que de certa forma contribui para a desmistificação purista que por vezes ronda a corrente da performance historicamente informada. A busca pela “informação” histórica dá-se neste caso através dos conhecimentos musicológicos que possam ser extraídos dos documentos antigos, edições das partituras, manuscritos e da própria técnica de execução dos instrumentos antigos.

Uma execução só será fiel se ela traduzir a concepção do compositor no momento da composição. Sabemos que isto é possível, mas até certo ponto: a ideia original de uma obra deixa-se apenas adivinhar, sobretudo quando se trata de música muito distante de nós no tempo[...] Tudo isso exige um estudo muito aprofundado e pode levar-nos a cometer um sério erro: o de tocarmos a música de acordo apenas com nossos conhecimentos. (...) Os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara.” (HARNONCOURT, 1982: 19).

A abordagem histórica de determinado repertório, utilizando como parâmetro técnico o uso de instrumentos modernos, é possível graças às pesquisas preliminares que aconteceram inicialmente com o uso dos instrumentos originais (antigos, por assim dizer, contemporâneo às composições), sem fazer qualquer tipo de juízo de valor quanto aos instrumentos modernos serem um “evolução” dos padrões anteriores, como dito por Theodor Adorno (ADORNO, 1980), mas sim com possibilidades técnicas que podem aproximar os diferentes tipos de linguagens interpretativas. Pode-se, desta maneira, até mesmo existir a possibilidade de transposição dos recursos técnicos de um instrumento para o outro. Sobre a questão da importância da assimilação da linguagem musical como um grau acima dos meios instrumentais na interpretação, Harnoncourt comenta:

A modernidade de uma interpretação depende pouco da escolha de instrumentos[...] Evidentemente, uma interpretação com instrumentos antigos – assim como uma [interpretação] com os [instrumentos] costumeiros – pode ser historicista, porém, ela não o será por causa do instrumento, mas por causa da atitude do músico em questão. (HARNONCOURT, 1982: 100).

A partir da ênfase que Harnoncourt coloca na “atitude” do músico, pode-se associar o conceito autenticidade ao de eloquência, uma vez que toda a performance pode ser autêntica dependendo do grau de envolvimento entre o performer, a obra e o público. Eloquência, como a arte da persuasão, do convencimento através do discurso, parece se encaixar melhor para definir uma performance que busca recursos interpretativos em várias fontes que não apenas a superficialidade do gosto do próprio intérprete, assim como o orador busca convencer a audiência de seu discurso, esta também pode ser a busca do intérprete. Ao denominar a performance como eloquente cria-se um diálogo com os preceitos retóricos aplicados à música do século XVIII. A partir da década de 1960, o interesse pela prática de música barroca a partir de uma *praxis* descrita nos tratados antigos e a valorização do instrumental desta época, teve um impulso crescente através de intérpretes altamente qualificados que se dedicaram profissionalmente e com exclusividade à música daqueles séculos. Entretanto, conforme aponta TARUSKIN (1995), o movimento de interpretação

historicamente informada da música dos sécs. XVII e XVIII manteve em sua pauta uma tendência modernista na qual o novo não seria mais representado pela quebra da linguagem tonal ou de suas estruturas estabelecidas, mas pela novidade da recuperação de um repertório esquecido, uma sonoridade exótica, ou uma nova maneira de interpretar o já conhecido. O movimento de Performance Historicamente Orientada surgiu, segundo Lydia Goehr, como uma tendência modernista, (GOEHR, 2007) isto é, uma quebra ao paradigma romântico, no que tange a interpretação, onde a música dos séculos XVI, XVII e XVIII, era executada conforme os conceitos estéticos vigentes, sem nenhuma preocupação fenomenológica envolvida na execução da música do passado. Este modelo de interpretação com viés romântico é criticado por Adorno no ensaio *Em defesa de Bach contra seus admiradores*, onde ele cita as [...] “monstruosas apresentações de música de Bach que mobilizavam massas imensas, como as que foram realizadas nos anos posteriores a primeira guerra.” (ADORNO, 1998:143). O movimento HIP propunha o uso de instrumentos contemporâneos às composições, bem como o respeito estrito às leis interpretativas na questão técnica descritas nos tratados musicais de época. A rigidez das regras para se realizar uma interpretação historicamente informada foram, também criticadas por Adorno:

Isso tudo entretanto, não apenas contradiz a opinião corrente sobre a música de Bach, como afeta até mesmo a relação imediata a ela. Esta relação é determinada substancialmente pela prática da interpretação que, no entanto, sob influência nefasta do historicismo, assumiu hoje um gesto sectário. O historicismo suscita um interesse fanático que não mais diz respeito a própria obra. (ADORNO, 1998:140)

Em meados da década de 90 aparecem as primeiras reflexões críticas sobre o HIP propostas de dentro do movimento, por músicos e musicólogos atuantes como intérpretes nesta área. Uma delas é o livro de John Butt, *Playing with History*, onde é apresentada uma visão que melhor se enquadra com a perspectiva atual de execução de repertório de época com o foco historicamente informado. Butt ao apresentar a interpretação da música antiga como uma corrente do pós-modernismo, desloca o discurso dualista entre o novo e velho para uma releitura do antigo na contemporaneidade, quebrando o “muro de Berlim” entre estes dois mundos. Butt conclui que uma das maiores vantagens da nossa condição presente é a nossa habilidade de apreciar uma maior pluralidade de estilos, tendo assim o acesso aos mais variados tipos de informação, sejam elas edições originais, tratados musicais e históricos ou ainda instrumentos musicais. O intérprete pode se amparar nos mais diversos meios para a construção de um discurso musical eloquente: “Dentro deste raciocínio, e como uma das

formas possíveis para saída do labirinto modernista, o intérprete procurou ancorar-se em outros parâmetros, fora do âmbito da escrita musical” (FIAMINGHI, 2010:983). Deste modo, amparar-se em outros meios que não a escrita musical para construir um conceito de performance eloqüente, apesar de parecer contraditório, corrobora com o pensamento de Butt: [...] “é um sintoma da perda de uma música contemporânea verdadeiramente viva, uma busca para assimilar versões antigas de nossa própria cultura”. (BUTT, 2002: 10).

O raciocínio de Butt pode ser associado ao argumento que Baumann (2004) utiliza para descrever as relações humanas na contemporaneidade, na qual o anseio pelo novo é a ordem comum, e conseqüentemente o velho é descartado. Contudo, uma vez esgotadas as possibilidades de inovação, busca-se naquilo que já passou, as possibilidades de uma reinvenção, quebrando o dualismo entre o novo e velho. Deste modo, a intersecção de correntes, idéias, de normas e regras que norteiam a busca de uma interpretação autêntica se alia ao contexto formado a partir de vários elementos que possam contribuir para a prática musical como, por exemplo, os instrumentos antigos ou modernos. As diferentes abordagens interpretativas parecem fazer parte da conjuntura contemporânea na qual, ao mesmo tempo, se sente a necessidade de restaurar as tradições, resgatar práticas antigas e fortalecer o laço tradição-objetividade.

Por outro lado, é necessário, por vezes, deixar este laço frouxo para abrir espaço à inovação-subjetividade (BAUMANN, 2004: 13), evitando que se caia no historicismo inócuo. Buscar um novo fôlego para a interpretação musical historicamente orientada e assim abrir espaço para a subjetividade que permeia o discurso musical. Segundo Butt:

Nossa ansiedade por diversas culturas aumentou tão marcadamente que somos mesmo determinados a assimilar versões antigas de nossa própria cultura. A questão da autenticidade histórica reflete, assim, a ausência de uma cultura que podemos ainda chamar de “nossa”. Adorno certamente concordaria com isso, e também – por diferentes razões – Nikolaus Harnoncourt, que sugere que o viés histórico da performance “é um sintoma da perda de uma música contemporânea verdadeiramente viva”. Desta maneira, HIP é para ele, uma espécie de última tentativa de salvação para a cultura musical do ocidente. (BUTT, 2002: 10)

Como uma vertente pós-moderna, segundo a descrição de Butt, podemos pensar a performance da música antiga fora do paradigma estigmatizado pela visão modernista do uso obrigatório de instrumentos antigos com uma abordagem historicamente informada, através de uma postura interpretativa a qual justifique o uso de elementos buscados no passado, como o diálogo proposto por Harnoncourt em relação à interpretação da música histórica, e de que

maneira a busca pela autenticidade na performance pode abrir novas possibilidades ao intérprete:

[...] caso a música de outras épocas ainda seja atual para o presente, num sentido mais amplo e profundo, caso sua mensagem deva ser transmitida – ou pelo menos parte desta, como acontece hoje em dia, na maioria dos casos é necessário que a compreensão desta música seja reaprendida a partir de suas próprias leis e regras. (HARNONCOURT, 1990: 35).

Apesar de as práticas historicamente orientadas estarem cada vez mais presentes em publicações e nas discussões acadêmicas, elas aparecem muito timidamente como uma possibilidade performática para os alunos de violino no contexto de formação nas instituições de ensino brasileiras. Não obstante, esses alunos obrigatoriamente devem tocar os repertórios dos séculos XVII e XVIII, apesar de não adentrarem profundamente na questões interpretativas relacionadas a esse repertório, acabando por seguir um padrão de performance cujo parâmetro ainda é o modelo novecentista. Isto é, a técnica proveniente da estética ideal padronizada no século XIX, de certo modo ainda nos alcança, e é difícil nos desvencilharmos destes padrões quando o repertório assim o exige. A flexibilidade do intérprete a esta adequação torna-se mais clara e necessária à medida em que ele processa uma maior quantidade de conhecimentos musicológicos e técnicos sobre as questões interpretativas. Isto implica em dar maior importância e ter consciência de outros aspectos concernentes à performance musical do que apenas à técnica pura do instrumento e a repetição de padrões estéticos que são transmitidos tacitamente por gerações de músicos indiferentes aos contextos históricos e culturais de suas obras musicais preferidas.

2.2 CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS E MUSICAIS DOS ARCOS E VIOLINOS ANTIGOS EM RELAÇÃO AOS MODERNOS.

Um dos elementos chave na discussão sobre a performance historicamente orientada é a utilização, ou não, de instrumentos históricos contemporâneos às composições, pois assim como os tratados, os instrumentos também servem como registro da prática musical de uma época. Embora seja indiscutível que instrumentos musicais antigos e suas sonoridades revelem muito das nuances de um determinado estilo musical, e que a recuperação de suas práticas interpretativas seja um caminho seguro para a construção de uma performance retórica e eloqüente, alguns autores apontam que a questão interpretativa pode estar ligada mais à postura do intérprete em relação ao repertório e não necessariamente ao uso de um instrumento de época, como explica Harnoncourt:

A modernidade de uma interpretação depende pouco da escolha de instrumentos[...] Evidentemente, uma interpretação com instrumentos antigos – assim como uma [interpretação] com os [instrumentos] costumeiros – pode ser historicista, porém, ela não o será por causa do instrumento, mas por causa da atitude do músico em questão.⁵⁴ (HARNONCOURT, 1982: 100).

No entanto, para que uma consciente assimilação da técnica forjada por um instrumento histórico e sua realocação para um instrumento moderno ocorra de uma maneira estética, fisiológica e musicalmente adequada, as diferenças organológicas e acústicas entre estes instrumentos devem ser estudadas profundamente, considerando aqui o conjunto indissociável entre arco e violino. Tendo isto em mente, e sem o objetivo de fazer um histórico sobre a construção do violino e do arco, mas apenas apontando para um reconhecimento das diferenças entre os instrumentos utilizados no século XVIII e o violino e arco modernos, tratamos aqui de esclarecer as especificidades técnicas de cada um. Essa compreensão torna-se cada vez mais necessária à medida que o intérprete se aproxima de uma performance de abordagem histórica.

O violino e o arco passaram por várias transformações até ser estabelecido o padrão moderno. O exemplo que segue, mostra o perfil de dois violinos, o primeiro de um modelo de violino antigo (Fig. 01); a segunda figura (Fig.02) exhibe o perfil do violino moderno:

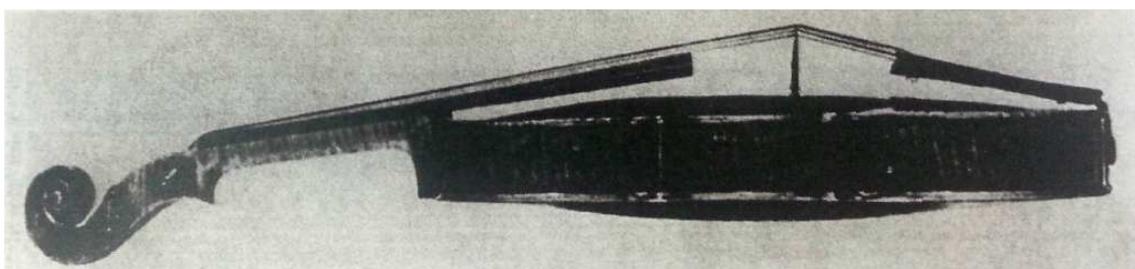
Fig. 01 perfil do violino feito por Jacob Steiner, 1688.



Fonte: 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.

Condição original, exceto pelas cravelhas e o cavalete (e provavelmente o espelho) todos os quais, no entanto, produzidos no estilo apropriado. Nota-se o espelho curto e uma cunha no final do pescoço, que é ligeiramente mais curto e mais grosso que o moderno. Observe também o rápido aumento do arqueamento da parte superior e da visão clara através das aberturas de som. (BOYDEN, 1990: fig. 26)³

Fig. 02 perfil do violino feito por J. B. Vuillaume, Paris, 1867. Modelo Stradivarius



Fonte: 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

Braço moderno alongado, sem cunha, estreitado e inclinado, o qual é marchetado no bloco superior. Compare o tampo superior e o inferior mais planos do Vuillaume com o Steiner. (BOYDEN, 1990: fig. 27)⁴

Donington (1992: 465-466) explica algumas diferenças entre o violino antigo e o moderno que podem ser observadas nas figuras acima. Entre elas, o braço do violino, que no

³ Tradução própria: Original condition, except for pegs and bridge (and probably fingerboard), all of which however, have been produced in appropriate style. Note the short fingerboard with wedge and the straight neck, which is slightly shorter and thicker than the modern one. Observe also the rapid rise of the arching of the top and the clear view through the sound holes. (BOYDEN, 1990: fig. 26)

⁴ Tradução própria: Modern elongated, no wedge, tilted and narrowed neck, which is mortised into the upper block. Compare the flatter top and back of the Vuillaume with the Steiner. (BOYDEN, 1990: fig. 27)

instrumento antigo (embora nem sempre, como esclarecem Donington e Boyden) é mais curto em relação ao violino moderno e forma um ângulo mais reto que no violino atual. Isto tende a dar menos pressão na corda, as quais podiam ser feitas de tripa de animal (carneiro) pura e sem revestimento. No violino moderno, a pressão exercida pelas cordas, agora de metal, material sintético (perlon) ou de tripa recoberta por filamento metálico, são mais tensas e exercem mais pressão sobre o cavalete, produzindo um som mais potente que suas antecessoras. A potência é ganha em detrimento da flexibilidade e aderência, que são características das cordas de tripa pura.

Outra questão a ser observada são as modificações no cavalete. Estas implicam diretamente no uso do arco, pois interferem na distância entre as cordas proporcionada pela curvatura. Nota-se que os modelos anteriores ao séc. XIX eram mais planos que o modelo moderno:

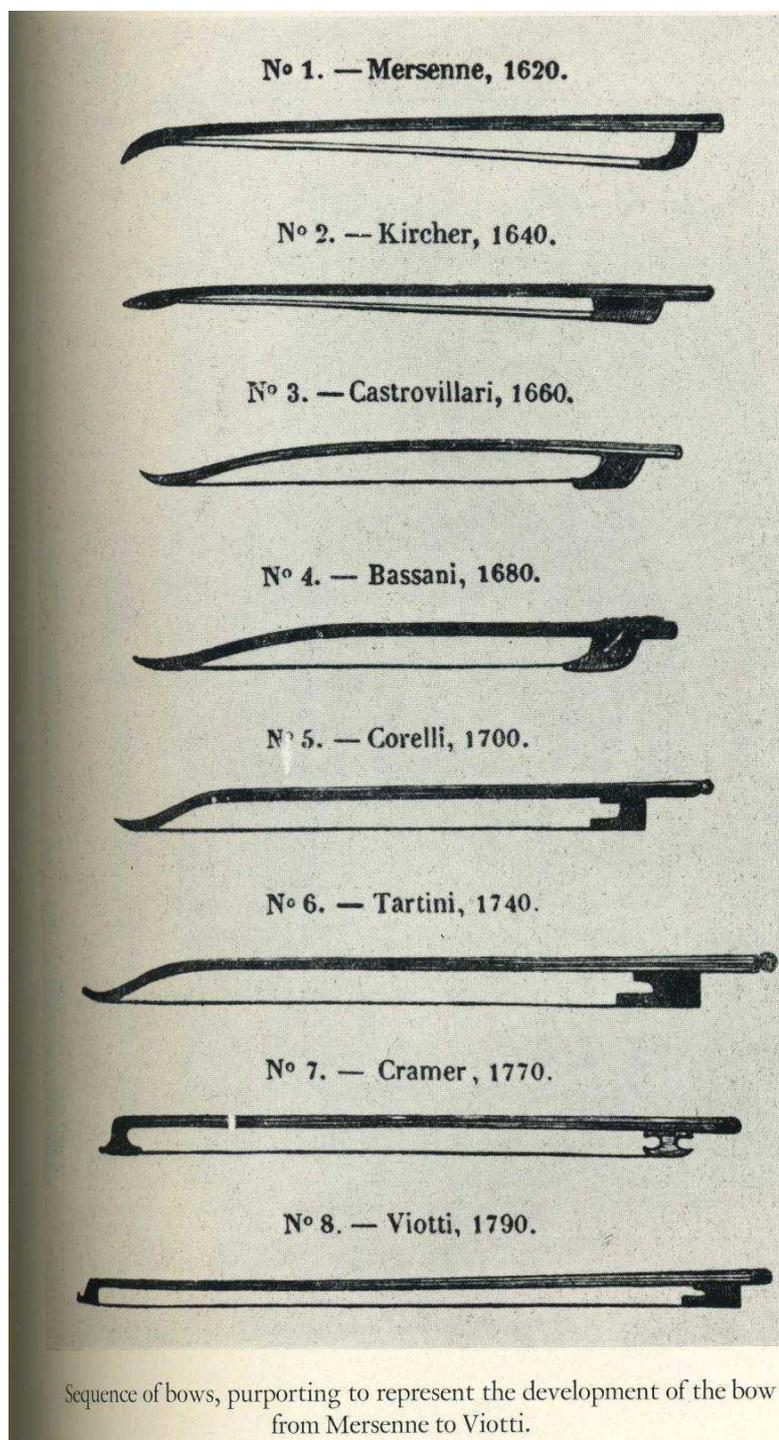
Fig. 03: Duas visualizações do cavalete da viola ‘Tuscan’ de Stradivarius comparado com um cavalete moderno de viola (em baixo).



Fonte: 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

Contudo, foi o arco do violino que sofreu um maior número de modificações. Estas mudanças muitas vezes serviram para se adequar a uma demanda técnica exigida por algum repertório específico. Pode-se observar na figura abaixo a transformação do arco:

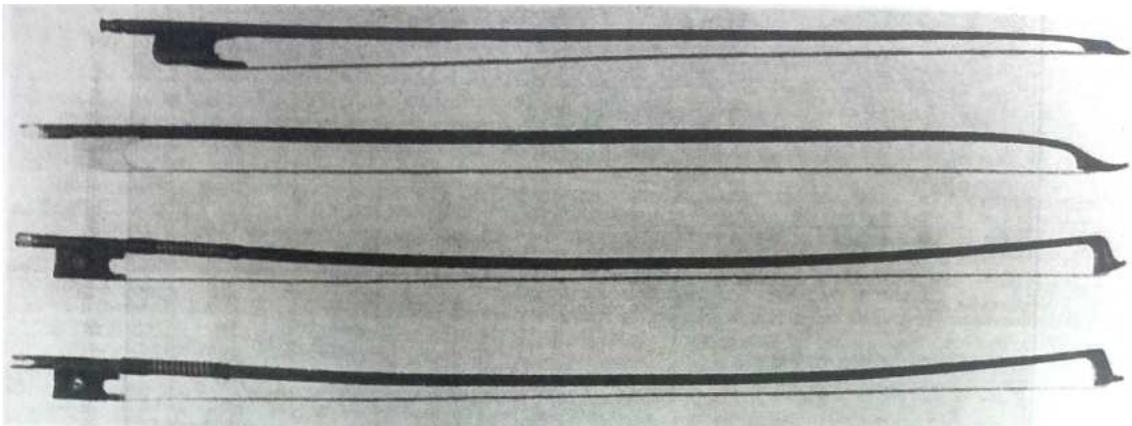
Fig. 04 Sequência de arcos, pretendendo mostrar o desenvolvimento do arco desde Mersenne até Viotti.



Fonte: 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

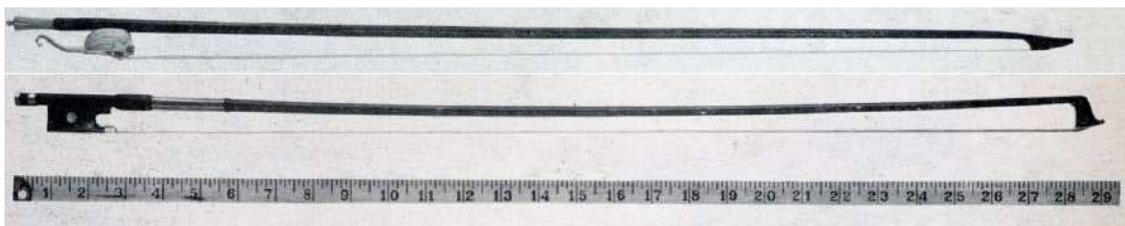
Fig. 05: Estágios da transformação do arco, cabeça e talão. 1694-c. 1800 (enumerados do topo para baixo):

- (a) Arco datado de 1694 (detalhe na figura 29d).
- (b) Arco de Thomas Smith (d. 1789), provavelmente feito entre 1760 and 1770.
- (c) Arco de Tourte *père*, c. 1770-80
- (d) Arco de François Tourte, c. 1800.



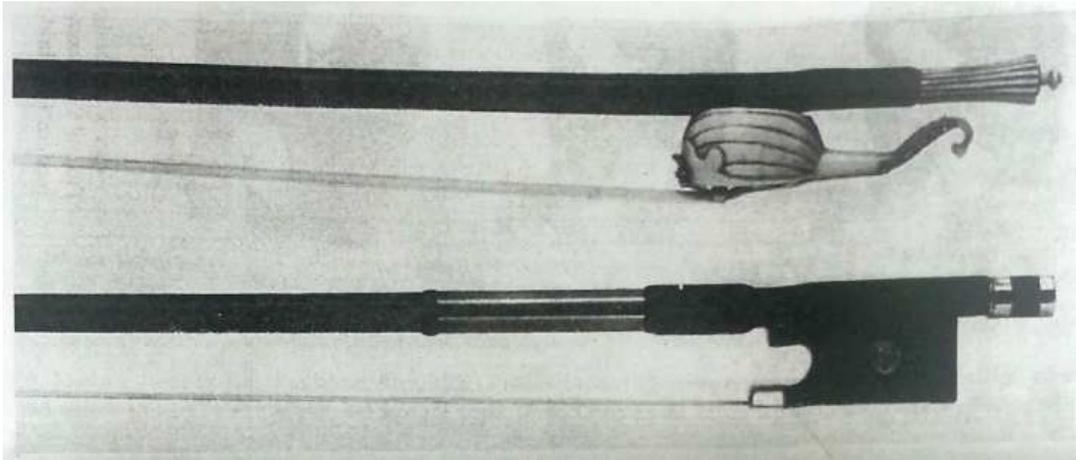
Fonte: BOYDEN, David D. **The history of violin playing, from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music.** New York: Oxford University Press, 1990

Fig. 06: o arco “Stradivari” (aprox. 1700) e abaixo o arco Tourte (aprox. 1800)



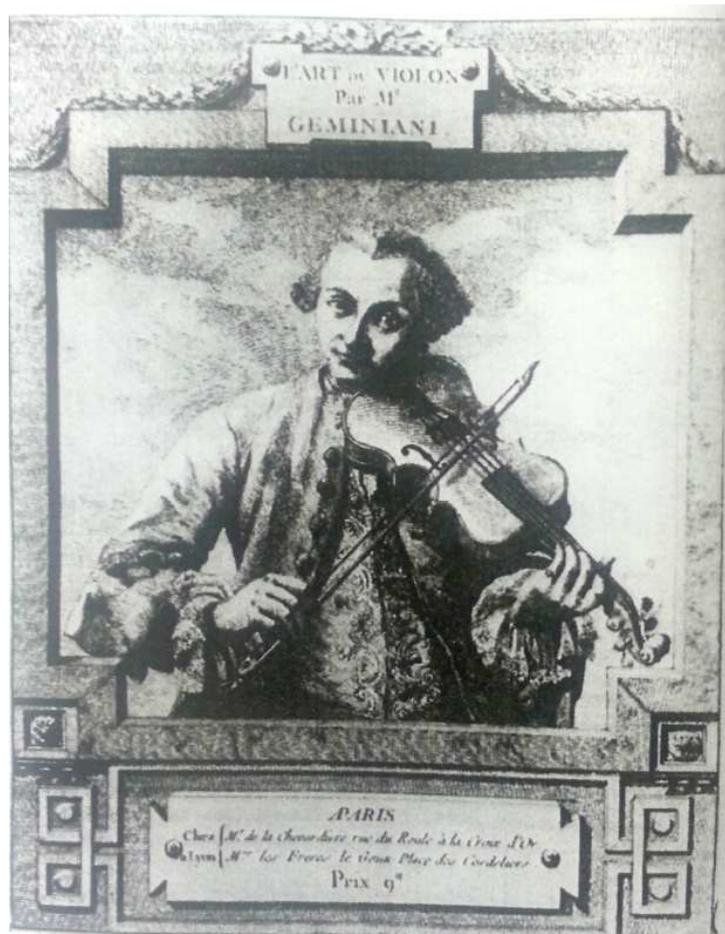
Fonte: BOYDEN, David D. **The history of violin playing, from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music.** New York: Oxford University Press, 1990

Fig 07: Detalhe mostrando o talão dos dois arcos.



Fonte: 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

Fig. 08: Frontispício do tratado de Geminiani *L'Art du Violon*, Paris, 1752 (?)



Fonte: 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

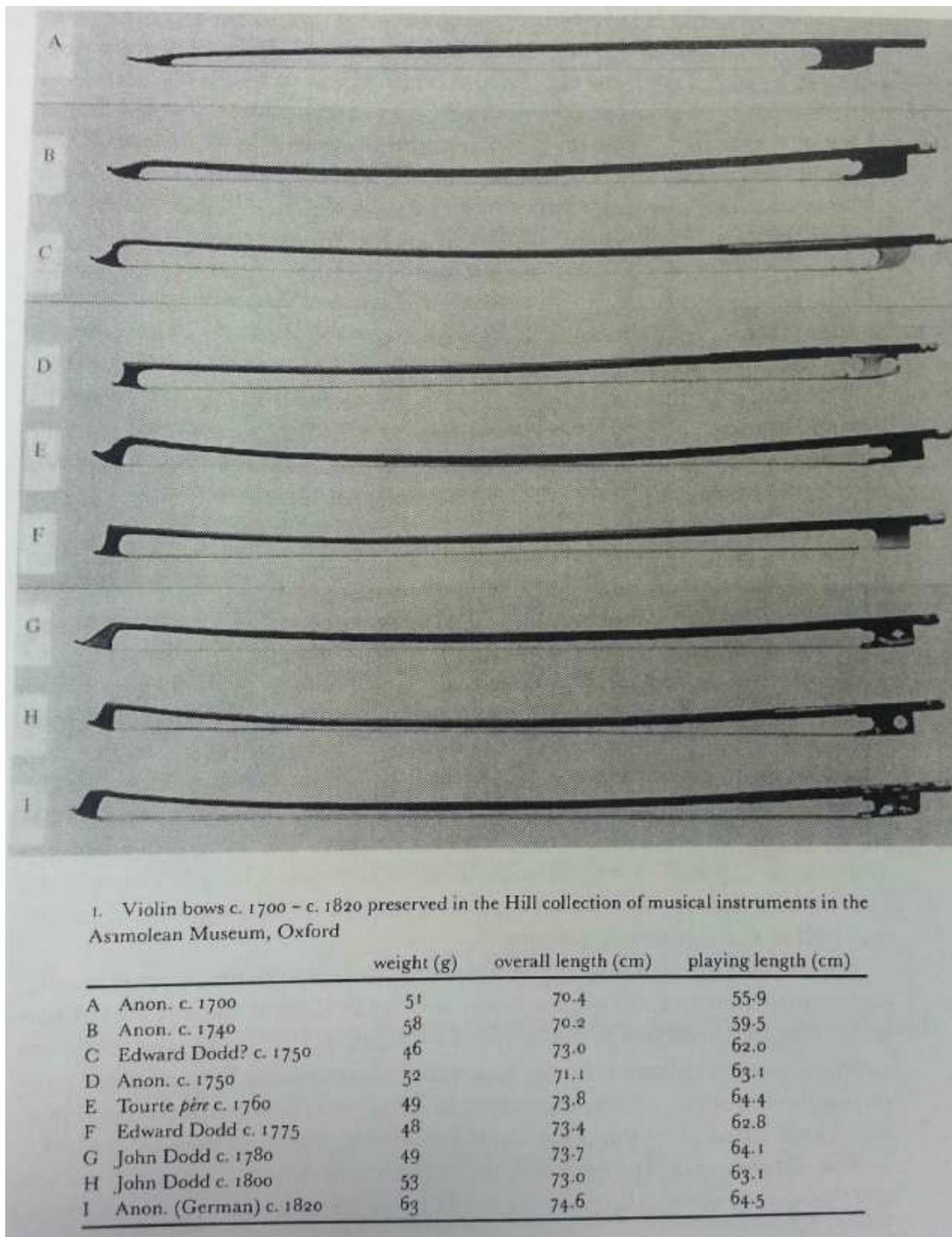
Segundo Frédéric Ablitzer, o arco experimentou uma rica evolução desde suas primeiras representações pictóricas que datam de cerca de 1530. Nestes dois séculos e meio sua forma passou por uma constante modificação até chegar ao formato do arco moderno. Estas modificações estiveram complexamente atreladas à função do instrumento dentro do repertório específico, desde os arcos primitivos e convexos ligados à função que o violino exercia de acompanhador de danças até a inversão total da curvatura para proporcionar o som necessário ao solista que deveria se sobressair ao som da orquestra.

Este processo é complexamente mantido paralelo ao desenvolvimento do repertório e às mudanças no papel social do instrumento. As várias formas adotadas nos arcos são respostas às aplicações musicais específicas.[...] Compositores, violinistas, muitas vezes solicitaram estas mudanças, mas também escreveram com base nas possibilidades de sua ferramenta. Houve uma constante interação. O ponto culminante atual da curva é o resultado dessa sinergia.⁵ (ABLITZER, 2009:28)

No século XVIII o repertório de violino se consolidou após passar por um processo de complexificação ao longo do séc. XVII, através das sonatas e dos *concerti grossi*. Ao fim do século XVII, tendo como modelo os *concerti grossi* de Arcangelo Corelli (1653-1713), se desenvolve o concerto solista: o violinista ocupa então uma nova posição, seu som precisa se sobrepor a massa sonora orquestral. Este é um dos fatores determinantes para mudanças. (ABLITZER, 2009:29). Stowel (1985) comenta que com a fusão gradual dos estilos nacionais a demanda por aumentar o potencial sonoro aumentou, ocasionando modificações no violino e no arco; a produção de arcos mais longos e com a crina mais tensa proporcionava uma gama maior de dinâmica. (STOWEL, 1985: 11) Contudo este desenvolvimento é visto não como uma “evolução” mas sim como uma necessidade técnica que veio para suprir uma demanda estético-musical

⁵ Tradução livre do autor: Ce processus complexe s’est déroulé parallèlement au développement du répertoire et aux mutations du rôle social de l’instrument. Les diverses formes qu’ont adoptées les archets sont des réponses à des emandes musicales spécifiques. Elles ont pu aussi lês précéder. Les compositeurs, bien souvent violonistes, ont sollicité les facteurs, mais ils ont aussi écrit en fonction des possibilités de leur outil. Il y a eu une constante interaction. L’aboutissement actuel de l’archet est le fruit de cette synergie. (ABLITZER, 2009:28)

Fig. 09: Arcos dispostos em ordem cronológica, seguido de tabela comparativa de tamanho e peso



Fonte: STOWELL, Robin. **Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Vários modelos de arco coexistiram por um certo tempo no início século XVIII. Por exemplo, na orquestra de Corelli os arcos possuíam tamanhos desde 51 centímetros até 74 centímetros para arcos de solo. Por outro lado, os arcos barrocos tardios, em meados do século XVIII, como assim denomina Ablitzer (ABLITZER, 2009:27:36), já possuem diferenças em relação aos seus antecessores, revelando um formato da ponta mais alta, e também a curva menos convexa, proporcionando diferentes tipos de ataque e articulação em relação aos predecessores:

Fig. 10. Exemplo de reconstituição de um arco da metade do séc. XVIII de Nicolas Pierre Tourte – Tourte père.



Fonte: ABLITZER, Frédéric. **Mécanique de l'archet de violon: lien entre évolution et répertoire musical.** In: La musique et ses instruments. Org. Castellengo, Michèle; Genovois, Hugues. Delatour France. Paris, 2009

Este arco possivelmente é o arco apresentado no frontispício do tratado de L. Mozart (Fig 11), onde ele descreve as qualidades deste arco nos fazendo compreender melhor seu uso:

Fig. 11: Gravura extraída do tratado de Leopold Mozart, onde pode ser observado com clareza o formato do arco

Fig. 1 is the frontispiece, opposite the Title-page



Fonte: MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing.** 2nd ed. Translated by Editha Knocker. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1985

Leopold Mozart nos faz compreender toda a sutileza da “tomada” (prise) do som, obtido com tal arco, no método publicado em 1756: “Cada som, mesmo o ataque mais potente, tem um pouco de doçura, um esforço que deve ser audível ao início de cada golpe de arco. Se não for desta forma, este não seria um som, mas um barulho desagradável e ininteligível. Isto porque deve-se saber separar entre força e fraqueza, ou seja, um meio de pressão e de relaxamento, produzindo as notas de modo que elas soem belas e comoventes”. O golpe de arco começa por um ligeiro apoio sobre a corda, imediatamente seguido de um ligeiro crescendo no seu começo e de um ligeiro decrescendo ao final. Nas passagens rápidas, significa que as notas são claramente separadas e articuladas. Quando o golpe de arco é mais lento, as notas não são sustentadas a um nível dinâmico constante, mas elas são animadas pelos crescentes-descrecentes (*messa di voce* ou *enflés*) e por outros efeitos de nuances e ornamentações. (ABLITZER, 2009: 30)

Contudo, na segunda metade do século XVIII, impulsionado pelas mudanças estéticas musicais que se distanciam de um discurso altamente articulado e se aproximam de um estilo mais ligado, uma nova demanda é exigida: uma transformação no arco barroco o qual proporcionava esta articulação até então desejável para um arco que pudesse sustentar os sons com mais naturalidade e fornecer mais potência sonora, mas sem contudo, perder as sutilezas do arco antigo.

Um dos modelos emblemáticos deste período é o arco com a cabeça de “martelo” típica do arco Cramer (ver figura 04 arco número 7). A cabeça de “martelo” desloca o peso do arco, causando um certo desequilíbrio. (ABLITZER, 2009: 31)

Pode-se notar na figura 12 um exemplo de arco clássico ou de transição, especialmente na curvatura que começa a abandonar a forma convexa tornando-se cada vez mais côncava, erguendo dessa forma ainda mais a cabeça (ponta) do arco, a qual perde sua parte traseira aliviando o peso na ponta:

Fig. 12: exemplo de reconstituição de um arco clássico ou de transição modelo de Léonard e François-Xavier Tourte 1785-1790



Fonte: ABLITZER, Frédéric. **Mécanique de l’archet de violon: lien entre évolution et répertoire musical.** In: La musique et ses instruments. Org. Castellengo, Michèle; Genovois, Hugues. Delatour France. Paris, 2009

Com a metodização do ensino iniciada pelo conservatório de Paris em 1795, e a necessidade de um som cada vez mais potente e, sobretudo, pelo novo ideal de igualdade entre as notas, que não deveriam mais respeitar o princípio barroco da hierarquia das notas em relação a acentuação métrica, as transformações no arco acabaram de alguma maneira

acompanhando esta padronização que permeava o contexto estético, musical e pedagógico. Esta transformação é explicada por Ablitzer:

O novo arco (Figura 13) atende s necessidades de energia do solista. Os ataques são firmes. A frase musical pode ser sustentada com igual força de uma extremidade a outra do arco, o arco para baixo e para cima, e as mudanças de direção são agora praticamente inaudíveis. Este modelo tem sido muito pouco modificado ao longo de dois séculos. Foi adotado pelos violinistas do mundo inteiro. (ABLITZER, 2009:32)

Fonte: ABLITZER, Frédéric. **Mécanique de l'archet de violon: lien entre évolution et répertoire musical.** In: La musique et ses instruments. Org. Castellengo, Michèle; Genovois, Hugues. Delatour France. Paris, 2009

Fig 13: O arco moderno.



Fonte: ABLITZER, Frédéric. **Mécanique de l'archet de violon: lien entre évolution et répertoire musical.** In: La musique et ses instruments. Org. Castellengo, Michèle; Genovois, Hugues. Delatour France. Paris, 2009

O *design* do arco moderno que abandonou totalmente a curvatura convexa, tornando-se côncava, e atendendo assim as necessidades técnicas de articulação do séc. XIX. . Estas mudanças não impossibilitam, entretanto, o seu uso dentro de uma estética musical que exige um discurso musical com articulação variada e desigual, podendo também ser utilizado para as frases articuladas da música do século XVIII. Donington chama a atenção para esta característica, apontando que

O arco convexo não é absolutamente necessário para a música barroca para violino. O intérprete que concebe a transparência sonora barroca e a “crocância” da articulação claras o suficiente em sua mente pode produzi-las com o arco padrão Tourte. (DONINGTON, 1992:467)⁶

⁶ Tradução própria: An outcurved bow is not absolutely necessary for baroque violin music. A player who conceives the baroque transparency of tone and crispness of articulation clearly enough in his mind can produce them with a Tourte-pattern bow (DONINGTON, 1992:467)

Abaixo parte da tabela elaborada por Ablitzer mostrando as dimensões dos diferentes modelos de arco, onde L_b é o tamanho da vareta, L_h o tamanho da crina, b_h a distancia da crina tensa no talão em relação a vareta e m representa o peso da crina.

Tabela 1: Fragmento da tabela elaborada por Frédéric Ablitzer a qual mostra as diferenças entre os modelos de arco apresentados por ela

	Renaissance	Baroque initial	Baroque	Classique	Moderne
L_b (cm)	49.5	65.7	68.2	71.6	72.8
L_h (cm)	40.5	51.0	59.0	63.0	65.0
b_h (mm)	7.0	6.5	6.5	7.0	12.5
m (g)	38.0	48.1	50.2	52.5	57.2

Fonte: ABLITZER, Frédéric. **Mécanique de l'archet de violon: lien entre évolution et répertoire musical.** In: La musique et ses instruments. Org. Castellengo, Michèle; Genovois, Hugues. Delatour France. Paris, 2009

3 AS DOZE FANTASIAS PARA VIOLINO SOLO DE TELEMANN

3.1 FANTASIA E *STYLUS PHANTASTICUS*

O termo *fantasia* foi adotado na renascença para denominar composição instrumental, cujo procedimento era proveniente da fantasia e da habilidade do autor que a criou. Esta derivação do termo grego “phantasia” já estava presente nas principais línguas europeias na Idade Média (CHRISTOPHER: 2014. "Fantasia." *In Grove Music Online*). Musicalmente o termo está associado ao senso de improvisação *ex-tempore* ou produto da imaginação, capricho, proveniente da mente do compositor, ou como veremos a seguir, da inventibilidade performática musical do intérprete.

O vocábulo Fantasia já era usado como título para composição musical na Alemanha em manuscritos de cravo antes de 1520, bem como em impressões de tablaturas em Valencia, Milão, Nuremberg por volta de 1536. Palisca (1991: 95) comenta que este procedimento musical era frequentemente associado a improvisações ao alaúde e ao cravo, e mais raramente ao órgão, para o qual surgem menções apenas no final do século XVI.

As primeiras fantasias tinham em foco a idéia imaginativa musical na composição, e não se assemelham com um gênero composicional definido formalmente. Outras nomenclaturas associadas ao termo são o *recercar e preambel*, os quais pareciam, em primeira instância, ser equivalentes. Por exemplo, o alaudista Francesco da Milano, que escreveu mais de cem *fantasie e ricercari*, não fazia uma distinção clara entre os ambos, uma vez que estes termos são encontrados às vezes para descrever a mesma peça, ou ainda usados em combinação. : “como Pontus de Tyard descreve Francesco sentado com seu alaúde a ‘*recharcer une fantaisie*’”. (CHRISTOPHER: 2014. "Fantasia." *In Grove Music Online*)

Desta maneira, apesar dos termos aparecerem associadamente, um (*recharcer* ou *recercar*) está claramente ligado a prática do fazer, ou seja, o tocar, e o outro (*fantasie*) relaciona-se com a obra em si, sinalizando uma separação de significados. No entanto, Palisca também faz menção ao fato de não haver distinção entre *fantasia* e *ricercari*, nas peças de alaúde após 1540 (GMB,115, Francesco da Milano). Contudo, a partir de 1600

aproximadamente, os gêneros aparecem mais definidos nas diferenças entre *Fantasia* e *Ricercari*. Hans Neusidler no segundo volume de seu *Lautenbuch*, descreve o gênero musical *Fantasyen*, como “composição expandida, grosseiramente improvisatória...” (NEUSIDLER, apud. CHRISTOPHER: 2014. "Fantasia." Grove Music Online).

Esta citação de Neusidler enfatiza o caráter de improvisação e especialmente, a liberdade formal da qual era dotada, já em seus primórdios, este tipo de composição musical. A liberdade formal continuou a ser usada nas *Fantasias* nos séculos posteriores, variando em sua textura e caráter, que podiam ser do contrapontístico ao improvisatório, ou ainda incorporando em sua estrutura alguns elementos formais padronizados como elementos da suíte e da sonata. Uma outra característica comum a todas as fantasias, que se manteve ao longo dos séculos, foi sua associação com a música instrumental virtuosística, em especial para instrumento solo, o que liga parte das peças escritas para violino solo sem baixo a este gênero.

De fato, Nicola Matteis II (1670-1737) chamou de *Fantasien* suas peças para violino solo editadas em 1698 em Londres, e de Angelo Ragazzi (c. 1680-1750), violinista atuante em Viena entre 1713-1722, temos a informação de uma *Fantasia a Violino solo senza Basso*, da qual restou apenas uma descrição fornecida por Andreas Moser (LEDBETTER, 2009:31). Ambas pertenceram ao importante acervo de música violinística italiana do violinista virtuose Georg Pisendel (1687-1755), ligado à corte de Dresden e próximo de J. S. Bach e de Telemann. Fantasia é, portanto, diretamente associada à música solo para violino, bem como aos violinistas virtuosos do Sul da Alemanha e Áustria, como Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Jakob Walther, Johann Paul von Westhoff e Schmeltzer que ficaram conhecidos como adeptos do *Stylus Phantasticus*. Esse termo, cunhado pelo teórico e polímata jesuíta alemão Athanasius Kircher (1601-1680), foi descrito no seu tratado *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) para designar música instrumental, diferenciando-a da música de teatro e da música sacra.

Haroldo Roger B. Burmester (2010) em sua dissertação de mestrado *Aspectos do Stylus Phantasticus nas Tocatas para Tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger* apresenta um abrangente estudo sobre a gênese deste estilo e seus desdobramentos no séc. XVIII. Em seu estudo, Burmester menciona as definições de *Stylus Phantasticus* dadas respectivamente

por Kircher em 1650 e posteriormente pelo teórico e compositor alemão Johann Mattheson (1681-1764), em 1739. O espaço de 89 anos entre elas revela, indiretamente, as mudanças de perspectiva em que três gerações de músicos alemães – de Froberger, contemporâneo de Kircher, a Telemann, contemporâneo de Mattheson - entenderam o conceito de Fantasia.

Em seu *Musurgia Universalis*, Kircher definiu o *Stylus Phantasticus* como

Adequado aos instrumentos, é o mais livre e irrestrito método de compor; ele não é ligado a nada, nem a palavras nem a um tema harmônico; ele foi concebido para ostentar o engenho e a secreta razão harmônica, a engenhosidade das cláusulas harmônicas e dos contextos fugatos. É dividido entre estas, que o povo chama fantasias, ricercatas, tocatas e sonatas. (KIRCHER, 1650, apud BURMESTER, 2010)

No *Der vollkommene Capellmeister* (1739) [O mestre de capela completo] Mattheson apresenta a seguinte definição do conceito:

Então este estilo é a maneira mais livre e descompromissada do arranjar, do cantar e do tocar que se poderia inventar, pois nele ora nos deparamos com uma, ora com outra ideia, não nos prendemos a palavras, nem à melodia, ou ainda à harmonia, de modo que cantores e instrumentistas podem mostrar sua habilidade; nele são produzidas toda sorte de passagens de outro modo incomuns, de ornamentos obscuros, volteios e adornos engenhosos, sem verdadeira observação da pulsação e do tom, que, sem respeitar a estes, tomam lugar no papel. É posto em prática sem frase principal e respostas formais, sem tema e sujeito; ora enérgico, ora hesitante; ora monódico, ora polifônico; ora num tempo estrito e seguindo a pulsação; sem massa sonora; mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatá-lo e de causar deslumbramento. Estes são os traços essenciais do estilo fantástico. (MATTHESON, 1739 apud BURMESTER, 2010)

O conceito apresentado por Kircher evidencia um viés racionalista característico dos teóricos alemães da época, e que será posteriormente emulado por músicos como J. S. Bach. Quando diz que este estilo foi “concebido para ostentar o engenho e a secreta razão harmônica”, não deixa dúvidas de que para o *Stylus Phantasticus* e, por conseqüência, para a Fantasia e para a música instrumental em geral, o eixo entre o racional e o emocional está mais pendente para a concepção medieval das artes da medida – Aritmética, Geometria, Astronomia e Música, o *Quadrivium* medieval - do que para o conceito que alçou a música ao patamar das artes da eloquência, da persuasão e da expressão – gramática, lógica (dialética) e retórica – conhecido como *Trivium*. Por outro lado, quando Mattheson diz que “este estilo [fantástico] é a maneira mais livre e descompromissada... que se poderia inventar... mas nunca sem a intenção de agradar, de arrebatá-lo e de causar deslumbramento” parece querer enfatizar o *Stylus Phantasticus* e a Fantasia como parâmetros para a eloquência e a persuasão na música instrumental, ou seja, uma espécie de epígrafe do que ficou conhecido como *empfindsamkeit* ou estilo sentimental, que foi uma das características dos

compositores ligados à corte de Berlim em meados do séc. XVIII, como Johann Joachim Quantz (1697-1773), os irmãos Graun e o afilhado de Telemann e seu sucessor em Hamburgo, Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788). As Fantásias para violino solo de Telemann, como veremos, apresentam elementos precursores deste estilo e, nesse sentido, preenchem satisfatoriamente as expectativas do *Stylus Phantasticus* conforme descrito por Mattheson e esperado por seus contemporâneos.

3.2 AS FANTASIAS DE TELEMANN COMO MEDIAÇÕES ENTRE AS TRADIÇÕES VIOLINÍSTICAS E O ESTILO GALANTE

Steven Zohn em *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, destaca que as fantasias de Telemann para violino apresentam internamente variados gêneros, algumas em estilo contrapontístico, outras em estilo galante, antecipando formas que só viriam a aparecer posteriormente no cenário musical. (ZOHN, 2008: 430). Carl Parrish comenta, acrescentando: “As fantasias para violino solo de Telemann são originais em estilo e idéias”⁷ [...] (PARRISH, 2000:297). No entanto, a despeito de sua importância e riqueza estilística, as 12 Fantasias não foram incorporadas ao repertório “oficial” violinístico.

Telemann compôs quatro coleções de fantasias solo para os seguintes instrumentos: flauta, violino, teclado e viola da gamba. As fantasias para flauta e violino foram publicadas por Telemann entre 1732 e 1736, e figuram como “algumas das mais originais e bem sucedidas composições para instrumento melódico sem acompanhamento do século XVIII” (ZOHN, 2008: 426). Infelizmente a coleção de fantasias para viola da gamba foi perdida. Zohn descreve as fantasias para teclado dentro da tradição improvisatória da música para alaúde e teclado dos séculos XVI e XVII, enquanto que as fantasias para flauta e as fantasias para violino são tributárias do *stylus phantasticus* no quesito da textura contrapontística, e no caso das fantasias para flauta, essas qualidades podem ser notadas no grande número de elementos fugados e de estilo improvisatório.

Ao buscar referências no passado, a partir das tradições de improvisação características da música de teclado e alaúde, e da exploração do estilo contrapontístico utilizado como procedimento composicional para um instrumento monódico (violino e flauta), além de elaborar movimentos extraídos da suíte de dança, ainda que estilizados, Telemann propõe um diálogo nestas coleções com o novo estilo, o *Galante*. Zohn exemplifica, nestas coleções de fantasias, assim como em tantos outros trabalhos, Telemann, demonstra a sua habilidade em se mover fluentemente entre os estilos.

Este mover-se entre os estilos em Telemann pode ser uma fonte, até mesmo uma inspiração para o intérprete atual. As fantasias fornecem elementos musicais que se tornam

⁷ Tradução do autor: The solo fantasies of Telemann are original in style and ideas [...] (PARRISH, 2000:297)

mais claros na medida em que o intérprete se aprofunda e processa as questões de gosto e estilo pertinentes ao século XVIII. Nas Fantasias para violino solo, evidencia-se que o diálogo entre o antigo e o novo além do cultivo de um gosto misto, ou o *gosto reunido* (*Goût Réunis* ou *vermischer Geschmack* – ver item 4.2) que transita entre os estilos italiano e francês, emulados respectivamente de Corelli e Lully, exigem do violinista um discernimento técnico e teórico aprofundado para a execução deste repertório dentro de uma contextualização histórica.

Por outro lado, pode-se ainda associar este procedimento de Telemann – o hibridismo de estilos - como uma questão central para o estudo da Performance Historicamente Orientada: Não buscamos no passado elementos para revermos hoje nossa própria concepção de música histórica? Em uma instância privilegiada, o aqui e agora da atualidade, a Performance Historicamente Orientada pode contribuir com importantes aportes para uma nova abordagem dos padrões interpretativos atuais, uma vez que pesquisamos as referências do passado não para reproduzir arqueologicamente, mas para reelaborar com outras possibilidades interpretativas que não as canonizadas e institucionalizadas, a busca de uma performance eloquente.

Tratando-se de repertório violinístico, a música escrita para *violino solo senza basso* nos séculos XVII e XVIII constituem uma significativa parcela do repertório deste período. As partitas e sonatas de Bach para violino solo (BWV 1001-1006) são, sem dúvida, as mais célebres representantes deste gênero instrumental. Sua presença é constante nos currículos de formação superior e fazem parte da maior parte das audições para orquestras. Como conseqüência do *Zeitgeist*, o espírito de época pós-modernista, apontado acima por Taruskin, constatou-se que a obra de Bach não emergiu do nada, como um lampejo de genialidade, de acordo com o que a crítica romântica nos fazia acreditar.

Sua obra é fruto de uma longa tradição de música polifônica e harmônica para violino sem acompanhamento cultivada especialmente no Sul da Alemanha e Áustria. Ellendersen (2012) faz um abrangente panorama desta tradição, uma genealogia das Sonatas e Partitas – cuja partitura autógrafa é datada em 1720, mas evidências de outras cópias apontam para um período anterior a 1717, quando Bach desempenhava a função de *Konzertmeister* em Weimar - que se inicia nas Fantasias anônimas contidas no manuscrito de Breslau, do início do séc. XVII e seguindo com Johann Schop (1590-1667), Thomas Baltzar (1630-1663), Davis

Mell (1604-1662), Nicolas Matteis I (c. 1640-1704), Johann Paul Westhoff (1656-1705), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), Johann Jakob Walther (1650-1717), Nicola Matteis II (c. 1670-1737), Johann Georg Pisendel (1687-1755). Ledbetter (2009) acrescenta a esta lista o violinista austríaco Johann Joseph Vilsmaÿr (1663-1722), aluno de Biber e seguidor de suas práticas em *scordatura*. A *Passacaglia* de H. I F. Biber (1644-1704), que encerra as Sonatas do Rosário (1674), e é a única peça para violino desacompanhado desta coleção, é uma importante referência para música de violino solo antes de Bach. Menos conhecidas, mas elos fundamentais para compreensão da prática do violino solista sem baixo nesta região, são as duas Fantasias para violino solo de Matteis II, que atuou como *Konzertmeister* na capela imperial de Viena de 1700 a 1737 e as 6 suites para violino solo publicadas em 1696 por J. P. Westhoff em Weimar, o único violinista virtuoso do final do séc. XVII que Bach efetivamente conheceu nesta mesma cidade em 1703. As 12 Fantasias de Telemann, publicadas em 1735 são, portanto, um exemplar tardio desta tradição germânica e traz em sua essência, como veremos a seguir, marcas claras das mudanças estilísticas características de sua época.

4 ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Neste capítulo será abordado um panorama dos aspectos interpretativos contidos nas Fantasias para violino solo de Telemann, traçando um paralelo destes com exemplos semelhantes descritos em dois dos principais tratados de violino do séc. XVIII: *The Art of Playing on the Violin* (1751) de Francesco Geminiani (1687-1762) e *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart (1719-1787). Serão tratados também alguns aspectos retóricos comuns na narrativa musical desta época que determinam os elementos expressivos que deveriam transparecer em uma performance eloqüente.

Para uma abordagem interpretativa destas obras sob este ponto de vista – a performance eloqüente - fez-se necessário conhecer as técnicas relacionadas com o período das obras em questão. Para tanto, o uso dos supracitados tratados de violino, os quais trazem um retrato da prática violinística do século XVIII, foi fundamental. O entendimento das técnicas descritas nestes tratados tem como objetivo, em um sentido mais amplo, sua aplicação ao repertório setecentista com a utilização do violino moderno.

Devemos observar que as técnicas descritas nestes tratados foram pensadas para a prática musical da época, ou seja, para a execução em um instrumento específico que difere em vários aspectos, como vimos anteriormente, do violino moderno. Para a utilização destas regras deve-se levar em consideração tais diferenças, sobretudo no que tange ao uso do arco, visto que os pontos de contato entre a crina e corda, a tensão da crina, o tamanho o peso arco são diferentes entre o arco utilizado até aproximadamente 1790 e o modelo *Tourte*, adotado posteriormente. (ver indicações técnicas destas modelos, e também os arcos de “transição” explicados em 3.3).

A transposição de uma técnica moldada a um determinado aparato e aplicada a outro semelhante é, portanto, um processo que envolve compromissos e adaptações, mas que, no entanto, revela-se possível e, mais importante, educadora. O ato de forjar uma técnica mais flexível que se adapta facilmente a um determinado contexto estético, é, uma ferramenta muito útil para o violinista. Tendo este intuito em mente, apresentaremos nos itens 4.4 e 4.5 uma abordagem dos aspectos estilísticos relacionados aos elementos de articulação encontrados nas Fantasias. Procurar-se-á enfatizar as possibilidades de articulação do arco e suas preceptivas de estilo descritas por L. Mozart e Geminiani em seus tratados, e suas aplicações na prática atual do violino.

4.1 OS TRATADOS E AS EDIÇÕES DAS DOZE FANTASIAS

Para compreender de que maneira deve-se proceder frente ao repertório de época, fez-se necessário ir ao encontro da técnica, ou melhor dos registros sobre a técnica violinística do passado. Ao ler o frontispício da primeira edição do tratado de Francesco Geminiani *The Art of Playing on the Violin*, (Londres, 1751), pode-se ter uma idéia do peso que o mestre imputava a seu método, ultrapassando as questões meramente da técnica violinística e indicando que neste caso Geminiani entendia sua obra como um verdadeiro tratado de estilo e manual para estudo de composição:

The art of Playing on the Violin contendo todas as regras necessárias para atingir a perfeição neste instrumento, com grande variedade de composições que também serão úteis para aqueles que estudam violoncelo, cravo e etc. (GEMINIANI, 1751: 01)⁸

Neste sentido, Geminiani antecipa a concepção do que seriam os *Études* ou estudos do séc. XIX, quando entendemos as 12 composições mencionadas tratam de assuntos específicos da técnica violinística (arpejos, cordas dobradas, mudanças de posição, resolução de trinados e ornamentos, *legato* e articulações variadas, etc.), desenvolvendo estes tópicos em peças autônomas de modo a expandir a técnica violinística e exigir a proficiência técnica em sua execução.

Como exemplo desta postura, o exercício a seguir mostra algumas variações de arco possíveis, sobre uma mesma sequência de acordes, os quais se desdobram em arpejos que são executados de várias maneiras indicadas por Geminiani, mostrando um claro intento de desenvolver técnicas específicas de *bariolage*, cordas duplas, mudanças de corda etc. Este exemplo relaciona-se diretamente com os estudos formulados posteriormente por Kreutzer, Rode, e Sevcik, por exemplo, onde cada um dos estudos contidos em cada método visam desenvolver habilidades específicas, que em última instância serão necessárias para a execução do repertório. O mesmo ocorre com este exemplo, onde as variações apresentadas representam as habilidades que o intérprete da época necessitava para a boa execução do repertório:

⁸ Tradução Própria. All the rules necessary to attain to a perfection on the instrument with great variety of compositions which Will also be very useful to those who study the violoncello, harpsichord etc. GEMINIANI, 1752: 01)

Elsemp. XXI.

The image displays six staves of musical notation for Exercise XXI. The first staff, labeled '1', shows a simple melodic line in C major with a treble clef and a common time signature. The subsequent five staves, labeled '2^a' through '6^a', are more complex, featuring rapid sixteenth-note passages, triplets, and various bowing techniques such as slurs and accents. The notation includes many slurs, accents, and dynamic markings, illustrating advanced violin techniques.

Fig. 14: Exemplo extraído do tratado de Geminiani no qual são mostradas variações de arco e arpejos e articulação (Geminiani, 1752:28)

Somente a leitura é insuficiente para tentar compreender a riqueza contida nestes tratados. A execução destes exercícios ao instrumento torna-se indispensável, uma vez que pretende-se aliar teoria e prática. A grande dificuldade neste momento consiste em reatar um laço que foi desfeito há muito tempo, resgatar uma prática que foi deixada de lado em prol de um novo modelo. Contudo, esta dificuldade não deve ser tomada como um impedimento, mas como um desafio.

O tratado de Geminiani possui duas edições do século XVIII, e edição inglesa de 1751, utilizada neste trabalho, e uma edição francesa de 1752. Contudo, o tratado não foi editado na Itália, país de origem de Geminiani.

A edição utilizada neste trabalho do *The Art of Playing on the Violin* (1751) de Francesco Geminiani (1687-1762) é o facsimile da primeira edição de Londres, 1751. Este

Tratado também foi publicado na França em Paris no ano de 1752, entretanto não chegou a ser publicado na Itália, país de origem de Francesco Geminiani. Já a edição do *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart (1719-1787), é a tradução inglesa de Editha Knocker.

Foram utilizadas duas edições das Fantasia de Telemann: a Edição Urtext da editora Bärenreiter, extraída do *Musikalische Werke*, volume 6 e a versão facsimilie do manuscrito da *Staatsbibliothek zu Berlin* Mus. Ms. 21788. Esta versão contudo não é o manuscrito de Telemann. Dos manuscritos de Telemann sobreviveram apenas a capa, a primeira página e uma cópia manuscrita de origem desconhecida.

Esta edição, no entanto, trata-se da reprodução da cópia manuscrita encontrada junto com os documentos restantes originais das Fantasia de Telemann. Este manuscrito data de 1735 e contém os dois ciclos de fantasia: violino e flauta, foram copiadas ao mesmo tempo. O copista imita a tipografia da edição impressa. Esta fonte está na biblioteca de Berlin desde 1841, veio junto com a coleção de Georg Polcheau (1773-1836).

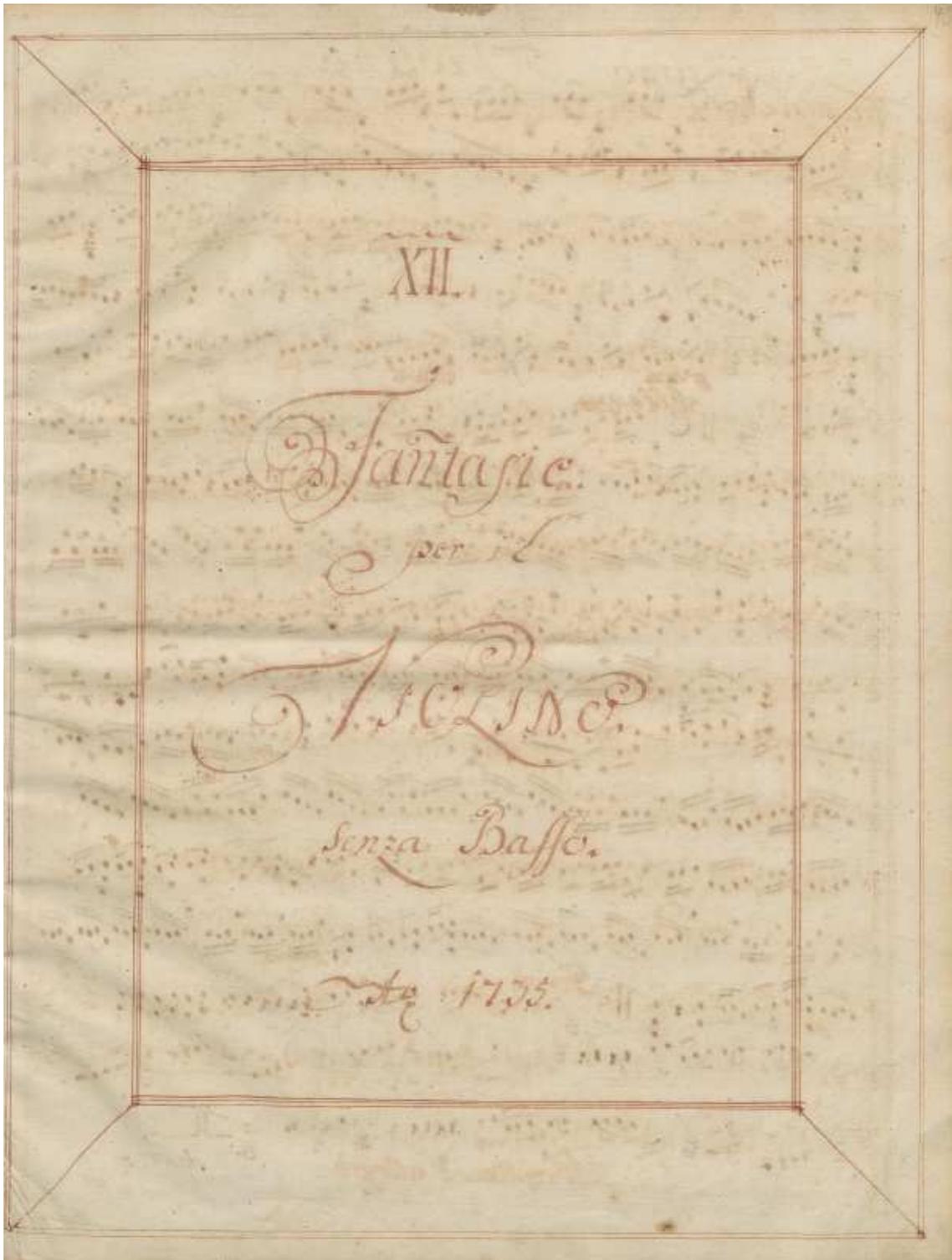


Fig 15: Capa do facsimile das *Doze Fantasias de Telemann para violino*

Fig. 16: Detalhe do facsimile da *Fantasia TWV 40:14* [1].



TELEMANN, Georg Philipp. *Fantasia per il violin senza basso*. Facsimile. Edition Walhall. Halberstadt, 2001

4.2 TELEMANN E A QUESTÃO DO GOSTO, ESTILO E DECORO.

Quando Telemann publicou a coleção de Fantasias para violino solo, em 1735, tinha já consolidada a reputação de compositor representante do chamado *Goût Réunis* (gosto reunido), *vermischer Geschmack*, *gemischeten Goût* ou estilo nacional alemão. Essa terceira via estilística, formada da reunião do gostos e estilos italiano e francês, emulados a partir das *auctoritates* de Corelli e Lully respectivamente, é desenvolvida no início do sec. XVIII pelos compositores alemães e austríacos. A importância da compreensão das questões de gosto e estilo, dentro das preceptivas setecentistas, coloca-se, portanto, como eixo central para uma discussão aprofundada sobre performance na música de Telemann. Suas Fantasias, como veremos posteriormente, apresentam sólidas características da mistura de estilos e apontam ainda para uma síntese destes no novo estilo galante que demarcaria a divisão, a partir de então, entre os compositores mais associados às tradições contrapontística, como J. S. Bach, dos compositores adeptos do despojamento da linha melódica, como o próprio Telemann.

Noara Paoliello (2011), em sua dissertação sobre as aberturas orquestrais de Telemann, traz informações relevantes e precisas, embasadas nas principais fontes teóricas do séc. XVIII (Matheson, Quantz e Türk), sobre a questão do gosto, estilo e decoro na música instrumental de Teleman. Segundo Paoliello:

Telemann constituiu um território central para o estudo das questões envolvendo os gostos reunidos. Em sua trajetória, o autor absorveu códigos musicais parcialmente distintos (nacionais), utilizando-os na construção de uma síntese em que o gosto justifica o rompimento com decoro pré-estabelecido de cada estilo. O compositor era tido, já em sua própria época, como um dos mais representantes da prática dos gostos reunidos. Em sua autobiografia, afirma ter tomado como modelo as *auctoritates* Corelli e Lully [...] (PAOLIELLO, 2001: 14)

O gosto está relacionado primeiramente ao sentido gustativo. Contudo, pode-se observar na citação abaixo o aspecto racional relacionado ao gosto, o discernimento:

Este sentido [o gosto], este dom de discernir os nossos alimentos, produziu em todas as línguas conhecidas, a metáfora que exprime pela palavra gosto, o senso de belezas e defeitos em todas as artes: um discernimento rápido, como o da língua e do palato (MONTESQUIEU, DIDEROT. *Apud*. PAOLIELO, 2011: 18)

Desta maneira pode-se entender o gosto de duas maneiras, como classificam os autores do século XVIII. O gosto sensorial, relacionado com a sensação física proporcionada pelos sentidos, e o gosto racional ligado a percepção e discernimento. Esta diferenciação faz todo sentido para entender o contexto artístico musical do século XVIII.

O gosto está associado a vários fatores culturais que caracterizam determinado contexto estético, discernindo, ou ainda, colocando em julgamento aquilo que agrada, o *bom gosto*, e aquilo que desagradava, ou seja, o que não é aceito dentro deste *bom gosto*. Montesquieu explica que o gosto consiste na faculdade de discernir características ou qualidades de objetos e fenômenos, descobrindo a medida de prazer que cada coisa deve dar ao homem, (MONTESQUIEU, *apud.* PAOLIELO 2011: 23). Contudo o artista deve refinar o seu gosto, de modo a *expressar sentimentos, atacar a imaginação, afetar a mente [...]* (GEMINIANI, 1756:[1]), este processo se dá através do conhecimento das regras que regem estes preceitos de gosto.

A formação do bom gosto para o músico do século XVIII era baseada na repetição e assimilação de regras e de formas pré-estabelecidas. Uma das funções dos tratados musicais do século XVIII consistia em educar o gosto através da emulação de modelos e das *auctoritates*. Quantz em seu tratado de flauta *Versuch Einer Anweisung die Flöte Traversiere zu Pielen* (1752) diz que seu objetivo é treinar a habilidade e inteligência do músico, não apenas ensinando a parte técnica, mas *formando o gosto e estimulando o discernimento*.

As definições de gosto, assim como de estilo trazem a tona um conceito amplo, que difere das definições modernas, onde o gosto na música é frequentemente entendido como sinônimo de estilo Segundo Paoliello o gosto nas artes é considerado o elemento principal na formação dos artistas de acordo com os autores setecentistas (PAOLIELO, 2011: 21), esta citação de Paoliello torna-se evidente nos tratados de L. Mozart: *Desta maneira (...)* *promove-se o bom gosto* (L. MOZART, 1756: 130) e de Geminiani: *Contém todos os ornamentos de expressão, necessários para tocar com bom gosto*. (GEMINIANI, 1751: [6]). Estes exemplos apenas demonstram a preocupação destes autores em transmitir através da técnica do instrumento os conceitos assimilados de *bom gosto*. Segundo Donington, o *Good Taste* (bom gosto, em tradução literal) tem um significado mais amplo no contexto do século XVIII:

Good taste era quase um termo técnico do período. [Não] foi usado meramente como uma atitude refinada e culta em relação à música em geral, mas como uma habilidade para inventar em maior ou menor grau [...] (DONINGTON, *apud.* FIAMINGHI, 1995: 44)

As questões de gosto, permearam não só a técnica ligada a execução musical, mas também a composição, considerando que esta era finalizada somente no momento que era tocada, acrescida do gosto do intérprete quanto a sonoridade, técnica, ornamentação e

improvisação:

Os compositores setecentistas procuravam educar o gosto por meio dos inúmeros tratados e através da imitação de modelos e das *auctoritates*. Ainda, as questões envolvendo o gosto são fundamentais para se entender a formação da prática musical setecentista conhecida como “gostos reunidos”, que é a imitação e a mistura dos modelos francês e italiano com o intuito de aprender, fazer igual e superar. (PAOLIELO, 2011: 13)

O Decoro é critério de adequação dos estilos a matéria, ao público e ao ambiente em que ele é proferido, sendo a principal qualidade na elocução:

Dentre as virtudes, a principal é a adequação entre matéria, ocasião e estilo musical, conhecida nas perspectivas clássicas como *decorum* ou *aptum*. Nessas perspectivas, como também para Matthesson, o decoro constitui a principal qualidade da elocução. (CICERO, 1999. *Apud.* PAOLIELO, 2011: 39)

Neste sentido, as questões de gosto e estilo se inserem dentro de um contexto regido pelo decoro, classificado também como decoro de ocasião: Sacro, teatral ou de câmara. Assim, a adequação da matéria, ou seja, neste caso o material musical, será regido pelas normas do decoro. Caberá então ao intérprete, versado no *bom gosto*, adequar sua performance, prudentemente dentro do decoro, munido das técnicas e do engenho necessários para transmitir o discurso musical o mais eloquentemente quanto possível. Por outro lado, caberá ao compositor a responsabilidade de adequar o estilo de sua escrita à ocasião adequada.

Estilo em música é entendido como a maneira que cada pessoa utiliza para compor, tocar, cantar ou ensinar, que é muito diferente, de acordo como gênio do autor, dos países, nações, e de acordo com as diferentes matérias, lugares, épocas, assuntos, paixões e expressões etc. (BROSSARD, 1708. *Apud.* PAOLIELO, 2011: 50-51)

Desta maneira, o estilo dentro dos preceitos setecentistas, está ligado a técnica, a escrita, e aos procedimentos composicionais, mas também às técnicas de execução aliadas aos preceitos de gosto. Dentro das fantasias alguns preceitos descritos nos tratados que estão diretamente ligadas a performance das Fantasias, vão depender do treinamento do gosto do intérprete. A dinâmica, por exemplo, só aparece anotada vinte e duas vezes nas Fantasias. Há fantasias inteiras sem nenhuma notação de dinâmica. Caberá ao violinista conhecer o decoro e gosto concernente ao material musical para construir a dinâmica a seu modo.

Quanto ao vibrato, Geminiani recomenda seu uso sempre que possível. Isto não deve ser entendido, entretanto, como liberação do seu uso indiscriminadamente, ou como um recurso trimbrístico e de colorido tonal, como ocorre na escola moderna de violino. L. Mozart

adverte que o vibrato deve ser usado apenas onde naturalmente ele seria produzido: nas notas longas, e na *mezza de voce*, por exemplo (L. MOZART, 1756; 204). Logo, o uso do vibrato é determinado também pelas regras do decoro e Geminiani deixa isto implícito quando classifica o vibrato, *close shake*, como o 14.o ornamento da lista por ele chamada de *Example XVIII – Contains all the ornaments of Expression, necessary to the playing in a good Taste* (Exemplo XVIII – contém todos os ornamentos de expressão necessários para se tocar com Bom Gosto).

Para uma compreensão hermenêutica do estilo da música de Telemann deve-se, portanto, entender este conceito dentro do sistema retórico do século XVIII, uma vez que o termo é descrito pelas retóricas clássicas e retomado pelas poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII.

4.3 ELOQUÊNCIA: ELEMENTOS RETÓRICOS NAS FANTASIAS DE TELEMANN

A intenção da música não é simplesmente agradar ao ouvido, mas expressar sentimentos, atingir a imaginação, afetar a mente e comandar as paixões. A arte de tocar o violino consiste em dar a este instrumento um som que de uma maneira possa rivalizar com a mais perfeita voz humana; e na execução de cada peça com exatidão, decoro (propriedade) e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música. (GEMINIANI,1751:[1])⁹

Geminiani traduz nesta citação o pensamento da época sobre a música, sua função e também traz para a reflexão o papel do intérprete. A este é dada a responsabilidade de transmitir ao ouvinte os elementos que vão *atingir a imaginação, comandar as paixões*. Ao desafiar o violinista a transformar seu instrumento em um rival a *mais perfeita voz humana*, Geminiani reforça a necessidade do violinista em convencer sua audiência através do discurso musical persuasivo, e comovê-la no domínio dos afetos no sentido de estabelecer uma comunicação cuja finalidade seria atingir a comoção pelo *phatos*.

Para entender este conceito, deve-se levar em consideração a influência da retórica na música do século XVIII, e de que maneira ela é aplicada, neste caso às Fantasias de Telemann.

A retórica se define como a arte de persuadir pelo discurso, a arte do bem dizer, ou ainda como a disciplina que tem o objetivo a análise e produção dos discursos a partir da perspectiva da eloquência e da persuasão. (CANO, 2000: 07)

Ora, que haja uma arte de Eloquencia, mostra-se brevemente com as razões seguintes. Porque se chame *Arte*, como quer Cleanthes, aquela que põe *um método, e ordem regular* nas matérias, onde não havia; e ninguém duvidará, que em bem falar haja uma certa ordem, e um caminho seguro, pelo qual nos devemos conduzir. (...) a *Arte* é uma coleção de conhecimentos certos, e provados pela experiência para alcançar algum fim útil à *vida*, e já mostramos que tudo isso se chama Eloquencia. Além disso, esta é como as demais Artes, pois consta de Teoria, e Prática.(QUINTILIANO, 1788: 18-22)

⁹ The intention of music is not only to please the ear, but to ex[ress sentiments, strike the imagination, affect the mind, and command the passions. The art of playing the violin consists in giving that instrument a tone that shall in a manner rival the most perfect human voice; and in executing every piece with exactness, propriety, and delicacy of expression according to the true intention of Music. (GEMINIANI,1751:[1])

Assim como no discurso falado, o discurso musical também tem suas regras, e o violinista precisaria conhecê-las para saber como aplicá-las. Desta maneira, faz-se necessário o conhecimento teórico destas questões, para que a técnica do violinista possa suprir também esta demanda. Para tanto, torna-se necessário compreender estes meandros no sentido de estabelecer uma busca de uma performance eloqüente.

Barthes (1975) explica sobre a origem da retórica como arte da palavra com a finalidade última da defesa da propriedade, o discurso jurídico. Assim deve proceder também o violinista ante a obra musical: apropriar-se. Este termo muito usado no meio teatral como um neologismo que, entre várias interpretações, pode significar a máxima assimilação de um procedimento (ou conceito), visando efetivamente modificar ou interferir em um determinado meio. No caso do ator, esse meio seria seu próprio corpo e assim afetar quem o assiste. No caso do violinista, ocorre processo semelhante: , este deve apropriar-se da obra, não somente decorando as notas e procedimentos exclusivamente técnicos, mas da essência contida na partitura, mas, além disso, no contexto artístico e estético como um todo. Buscar na teoria o fomento para a prática, defender seu “território musical”, sua propriedade estética, neste conflito entre a teoria e a prática, objetividade-subjetividade, é onde será formado o argumento que convencerá aquele que ouve: a Eloqüência.

É delicioso observar que a arte da palavra está ligada originariamente à reivindicação de propriedade, como se a linguagem, enquanto objeto de transformação, condição de uma prática, estivesse determinada não a partir de uma mediação ideológica sutil (como pôde ter acontecido a tantas formas de arte), mas a partir da socialidade mais declarada, afirmada em sua brutalidade fundamental, a da posse de terras; começou-se – entre nós – a se refletir sobre a linguagem para a defesa dos bens. Foi no nível do conflito social que nasceu um primeiro esboço teórico da *palavra dissimulada* (diferente da fictícia, a dos poetas: a poesia era então a única literatura e a prosa só conseguiu esta posição mais tarde). (BARTHES,1975: 152)

As Fantasias de Telemann, se enquadram dentro do sistema retórico musical vigente no século XVIII, e este, tem como função organizar o discurso, escrito e falado, no caso das Fantasias, tocado ou num sentido mais amplo, performado.

A organização do discurso musical através do sistema retórico leva em consideração inicialmente três etapas: a *inventio*, que trata das idéias a serem desenvolvidas no discurso, a *dispositio*, que consiste na estrutura do discurso, ou seja, a disposição ou ordem em que elas

serão apresentadas e a *elocutio* que versa sobre como estas idéias serão abordadas. Como apresenta Ruben Lopes Cano (2000):

Inventio: da invenção dos argumentos ou tese no caso da oratória e literatura, ou das idéias musicais ou temas no caso da música.

Dispositio: a distribuição dos argumentos ou idéias musicais nos lugares mais adequados do discurso (literário, oratório ou musical) distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e efetividade do discurso.

Elocutio: elocução do discurso. Na oratória e na literatura, a *elocutio* é a fase onde o discurso é verbalizado. Esta se distingue, em especial, pela *decoratio* ou o conjunto de procedimentos que propiciam a “desviação” das normas habituais de expressão, em favor de outras, esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente caracterizantes, conhecidas como figuras retóricas. Em música ocorrem processos análogos sendo nas figuras retórico-musicais um dos fenômenos fundamentais da retórica musical do Barroco. (CANO, 2000: 13)¹⁰

Estes três aspectos devem ser levados em consideração pelo intérprete, pois fornecem um tipo de conhecimento específico para interpretação musical que não são ensinados nos estudos técnicos modernos. Deste modo, o violinista poderá apoderar-se efetivamente da obra musical e transmiti-la de maneira eloqüente. A divisão do discurso retórico em seções, um recurso didático utilizado desde a antiguidade para dissecar os modelos canônicos dignos de serem emulados pelos aprendizes na Arte do bem falar, envolve ainda, além destas três partes já mencionadas, ligadas à construção narrativa, ou no caso da música à composição musical, duas partes diretamente ligadas à performance: *memoria* e *pronuntiatio*.

Memoria dos mecanísmos e processos para memorizar o discurso e, por exteção, o modo operativo de cada uma das fases retóricas.

Pronuntiatio o da execução do discurso ante ao público. Neste se fazem considerações sobre a gesticulação e manejo vocal ótimos para lograr a efetividade do discurso. No caso da música ete é o aparato retórico onde se fazem recomendações aos executantes de como “dizer” a música. (CANO, 2000: 13)¹¹

¹⁰ Tradução própria: *Inventio*: o de La invención de los argumentos o tesis em El caso de La oratoria o literatura, o de las ideas musicales o temas en el caso de la musica.

Dispositio: o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares más adecuados Del discurso(litarario oratório o musical) distinguendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad Del discurso.

Elocutio: o locución del discurso. En la oratoria y la literatura, la *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Ésta se distingue, em especial, por la “desviación” de lãs normas habituales de expression, em favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente caracterizantes, conocidas com el nombre de figuras restóricas. En música ocurren processos análogos siendo el de lãs figuras retórico-musicales uno de los fenômenos fundamentales de la retórica musical del Barroco. (CANO, 2000: 13)

¹¹ Tradução própria: *Memoria* o de los mecanismos y procesos para memorizar el discurso y, por extensión, el modo operativo de cada una das fases retóricas.

Pronuntiatio o de la ejecución del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal ótimos para lograr la efectividad del discurso. En el caso da la música, éste es el aprtado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes de cómo “decir” la música. (CANO, 2000: 13)

A *memoria* é a memorização do discurso e de seus elementos, são os processos mnemônicos. Contudo, não deve-se confundir este aspecto do discurso retórico com o simples “saber todas as notas”. Na verdade, trata-se de um caminho de conhecer os detalhes e significados apresentados na *dispositio* e de que maneira estes serão executados na *pronuntiatio*.

Entretanto o conhecimento dos elementos do discurso apresentados na *dispositio*, fazem parte do saber retórico. A *dispositio* possui elementos que estruturam o discurso. Pode ser organizado da seguinte forma: *exordium*: a introdução, onde as idéias musicais, a tonalidade, são apresentadas. *Narratio*, consiste na apresentação de um novo material musical. *Confutatio*: Neste ponto os materiais musicais do *exordium* e da *narratio* são colocados em conflito, consiste na argumentação, na defesa da tese. Pode-se associar esta seção ao desenvolvimento. A *confirmatio* é onde se re afirma a tonalidade, o material musical inicial, uma associação possível é com a re-exposição. Por fim o *peroratio*, ou ária *da capo*, é retomada final do material do *exordium*, ou seja, a *coda*.

Por fim, a *pronuntiatio*, o momento de proclamar o discurso, de executar ou performar a música, a ação, o *actio*. Neste momento o violinista imbuído de todo conteúdo teórico possível, deverá com sua técnica tocar a música. No entanto, todo o treinamento recebido, por mais refinado que seja, às vezes não cobre a demanda específica para convencer a audiência com um repertório construído dentro deste sistema. Espera-se do intérprete que ele esteja consciente destas questões. A técnica instrumental deverá se adequar então a esta ocasião. Para isso, é necessário conhecer de que maneira a técnica específica do instrumento se desenvolveu, para poder adaptá-la dentro de outro contexto histórico, ou seja, atualizá-lo. Vale notar, na citação acima, a menção às *considerações sobre a gesticulação e o manejo vocal*. Sobre o manejo vocal podemos entender como sendo a técnica do instrumento, os golpes de arco, as sonoridades e as ornamentações. A gesticulação, no entanto, fala de outro processo, outro elemento que quando citado nos tratados de violino ou mesmo na técnica moderna, está a serviço do instrumento: o corpo do intérprete. O corpo, apesar de ser quem comanda o violino, mostra-se um coadjuvante na interpretação musical. Contudo, a própria maneira de segurar o instrumento pode gerar resultados que afetam diretamente a performance, e por vezes podem até mesmo modificar o afeto proposto pela obra, ou mesmo fugir do gosto e do decoro necessários para sua execução.

Rubens Lopes Cano aborda detalhadamente as questões retórico-musicais em seu livro *Música y Retórica en el Barroco* (2000). Estes aspectos retóricos se fazem presentes nas Fantasias de Telemann e serão demonstrados com alguns exemplos para estabelecermos um elo entre a teoria e a prática, que cremos ser de utilidade para a performance desta obra.

Abaixo seguem exemplos dentro das fantasias de Telemann de como estes elementos se apresentam musicalmente, e de que maneira podem ser absorvidos pelo intérprete e transportados para a execução musical. Nota-se que alguns destes elementos retóricos não são tão óbvios. Contudo, esta liberdade para com as regras faz parte do decoro do gênero fantasia, na qual a premissa, como vimos anteriormente, é a invenção e a liberdade.

As doze fantasias para violino estão dispostas da seguinte maneira como mostra ZOHN (2008) na tabela 02:

Table 8.3 Movement types in the *XII Fantasie per il violino senza basso*

<i>Fantasia</i>	<i>Tonality</i>	<i>Opening movements</i>	<i>Concluding dance</i>
1	B \flat	Adagio-concerto-adagio (sarabanda)-concerto	None
2	G	Prelude-fugue	Giga
3	f	Adagio-fugue	Menuet
4	D	Concerto-adagio	Giga
5	A	Capriccio-adagio-binary allegro	None
6	e	Adagio (sarabanda)-fugue-siciliana	Bourrée/rigaudon (ternary)
7	E \flat	Adagio-binary allegro-adagio	Gavotte
8	E	Adagio-binary allegro	Passepied (burlesque)
9	b	Siciliana-binary allegro	Giga
10	D	Fugue-adagio	Giga
11	F	(Binary) allegro-adagio-allegro	Rustic
12	a	Prelude-allegro	Rustic

Tabela 02: Tabela extraída do livro de Zohn que mostra a disposição das fantasias, suas tonalidades movimentos iniciais e os movimentos de dança que fecham cada fantasia. (ZOHN, 2008: 431)

Nesta tabela, a primeira a segunda coluna mostra a tonalidade de cada fantasia. A segunda e terceira colunas mostram os movimentos de abertura e dança que conclui a fantasia. Deste modo, pode-se já se ter uma primeira idéia da *inventio* da coleção, e uma primeira amostra das ideias de cada uma das fantasias.

CANO (CANO, 2000: 68) lista os afetos e paixões explicados por Matheson (1739) característicos de algumas danças e outras composições.

Sobre os Movimentos de dança:

- Giga: ardente, ansiedade, fúria efêmera, ímpeto.
- Minueto: alegria moderada
- Bourrée: contentamento, displicência, simpatia, relaxamento.
- Rigaudon: Deliciosa coquetaria.
- Passepied: frivolidade.
- *Entrée* ou abertura Francesa: (não listado na tabela de Zohn, mas presente na Fantasia TWV 40:25 [12]: Nobreza, altivez e majestosidade.
- Concerto grosso: (Fantasia TWV 40:17 [4], Vivace) Sensualidade, ciúmes (ou inveja), vingança e ódio.

Na Fantasia TWV 40:21 [8], Mi Maior. Allegro, Zohn classifica o movimento como um *passepied*. No entanto, este movimento já mostra um caráter de proto-scherzo, com atenção para as hemíolas (assinaladas em vermelho), que deslocam a acentuação esperada e estabelecida pela fórmula de compasso ternária e burlam o decoro inicial proposto no movimento:



Ex 01: Fantasia TWV 40:21 [8], Mi Maior. Allegro

Este tipo de “jogo” proposto pelo compositor, deve ser percebido pelo intérprete, para que este possa imprimir o caráter presente na peça, e saber quando modificá-lo quando a composição assim o exige.

No vivace na Fantasia TWV 40:25 [12], a presença do ritmo lombardo ou *scotish snapp*, associado ao uso de cordas duplas, sendo a nota inferior um pedal harmônico, remetem ao som da gaita de foles. Pode-se pensar nesta peça como uma giga ainda que em compasso binário. Definitivamente, temos aqui um caráter burlesco, que remete a uma tópica das danças populares, estabelecendo um contraste de oposição com as tópicas derivadas do alto estilo, presentes nas fugas e fugatos:



Ex. 02: Fantasia TWV 40:25 [12], Lá menor. Vivace. Comp. [1-6]

Observa-se que a organização interna das fantasias pode ter dois níveis de relação: entre os movimentos, e entre a relação dos elementos retórico-musicais dentro de um movimento específico.

Abaixo exemplo da *dispositio* dentro da Fantasia TWV 40:14 [1] Sol maior (ver partitura ANEXO A):

- *exordium*: primeiro movimento, Adagio
- *narratio*: segundo movimento, Allegro comp. [1-10]
- *confutatio*: segundo movimento, Allegro. Comp. [10-35]
- *confirmatio*: segundo movimento, Allegro. Comp. [36-46]
- *peroratio*: a repetição de todo o Allegro. – ária da Capo.

De outra maneira alguns movimentos das fantasias possuem por si a estrutura da *dispositio*, onde podem ser observados elementos do *gôût Reunits*. ver exemplo de esquema da *dispositio* da Fantasia TWV 40:25 [12] Lá menor, Moderato (ANEXO A). Abaixo considerações gerais sobre este movimento:

-Tonalidade Lá menor: Esta tonalidade trás consigo os afetos *ternura e dignidade*. (ver tabela ANEXO B sobre tonalidades e afetos que expressam).

- o *exordium* [comp. 1-5 ex. 03] expõem a tópica da abertura francesa, estabelecendo como decoro o modelo denotado pela rítmica pontuda. Este modelo é

quebrado no *confutatio*[comp.27-30 ex. 04], cuja definição estabelece que se defenda a tese, onde se apresentam os argumentos que confirmam nosso ponto de vista, e aqueles que refutam. Se caracteriza por um grande número de ideias contrárias. Em música, estas ideias são representadas pelo aparecimento de novo material musical que vem para contrastar com o que foi apresentado no início da peça.



Ex. 03: TWV 40:25 [12] Lá menor, Moderato comp. [1-5]



Ex. 04: TWV 40:25 [12] Lá menor, Moderato comp. [27-30]

- o *peroratio*, (ver exemplo 05) apesar de não retomar na íntegra o período inicial (ária da capo), neste caso apenas retoma a tonalidade, o caráter e apresenta o mesmo material musical da cadência final do *exordium* [comp. 47-48].



Ex. 05: TWV 40:25 [12] Lá menor, Moderato comp. [46-48]

A presença de figuras retórico-musicais com funções distintas, presentes em todas as fantasias compõe a parte da *elocutio*. Apresentaremos alguns exemplos de figuras retóricas que afetam a melodia:

Catabasis: Linha melódica descendente. Para Kircher, esta figura expressa sentimento de inferioridade, humilhação e envelhecimento para expressar situações deprimentes. (CIVRA, 1997: 111 apud. CANO, 2000: 153)



Ex 06: Fantasia TWV40:14 [1], Si bemol Maior, Largo. Comp. [1-7]

Totales fugae: é uma imitação fugada. A imitação é repetida quando o tema termina, por exemplo em uma cadência. (CIVRA, 1997: 111 *apud*. CANO, 2000: 139)



Ex 07: Fantasia TWV40:18 [5], Lá Maior, Presto. Comp. [9-14]

Gradatio: é a repetição ascendente ou descendente por grau conjunto, em forma de sequência, de um mesmo fragmento musical. (CIVRA, 1997: 111 *apud*. CANO, 2000: 136)



Ex 08: Fantasia TWV 40:25 [12], Lá menor. Vivace. Comp. [55-60]

Alguns exemplos de figuras que afetam a harmonia:

Saltus Duriusculus: Salto melódico igual ou maior que uma sexta. Salto que forma um intervalo melódico dissonante. Esta figura aparece muitas vezes na fantasia, e ocasiona tipos de *bariolage*, e diferentes formas de arpejo, exigindo certa habilidade técnica e controle do arco nas mudanças de corda, como no exemplo abaixo:



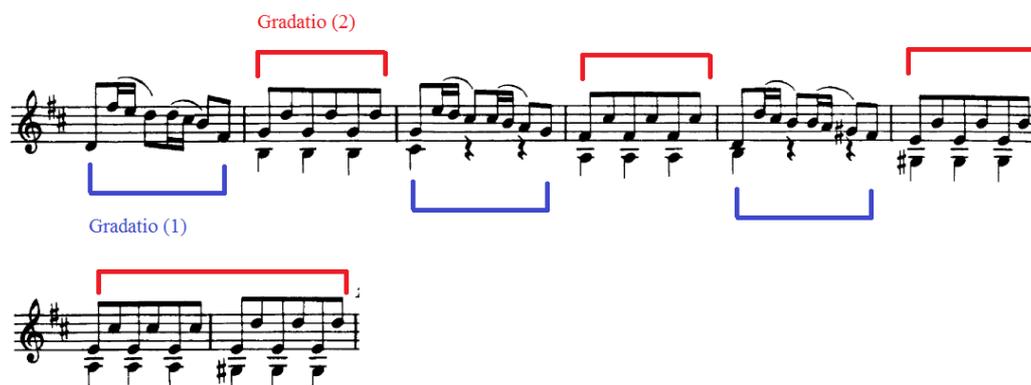
Ex 09: Fantasia TWV 40:17 [04], Ré Maior. Vivace. Comp. [55-60]

Passus Duriusculus: Dissonância criada por movimento de uma voz por grau conjunto que forma um intervalo melódico demasiado largo ou demasiado curto para a escala (CANO, 2000: 166)



Ex. 10: Fantasia TWV 40:25 [12], La menor, Vivace. Comp. [62-66]

Gradatio: é a repetição ascendente ou descendente, por grau conjunto, em forma de sequência, de um mesmo fragmento musical (CANO, 2000: 136). No exemplo abaixo observa-se duas sequências de *gradatio* alternadamente, além da presença de *saltus duriusculus*:



Ex. 11: Fantasia TWV 40:17 [4], Ré maior, Vivace. Comp. [7-14]

Suspiratio:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several phrases. The first phrase is marked with a red bracket and labeled 'Saltus Duriusculus'. The second and third phrases are marked with blue brackets and labeled 'Suspiratio'. The third phrase begins with a dynamic marking 'p' (piano).

Ex. 12: Fantasia TWV 40:23 [10], Ré Maior, Largo. Com. [20-25]

Prosopopoeia: é a representação dos afetos, pensamentos ou características de pessoas ausentes ou coisas inanimadas. (CANO, 2000:1 158). No exemplo 13 nota-se a alusão a trompa de caça ou ao *trombe du postilion*, em uma clara anúncio através do ritmo e do intervalo de oitavas. Já no exemplo XX observa-se a sonoridade de gaita de foles, demonstrado pelo uso de cordas duplas e do ritmo característico do *Scottish Snap*:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking 'Allegro' is at the beginning. Two specific rhythmic patterns are circled in red: the first is a sequence of eighth notes, and the second is a sequence of eighth notes with a dotted quarter note.

Ex. 13: Fantasia TWV 40:22 [9], Si menor. Allegro. Comp.[1-4]

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking 'Vivace' is at the beginning. Two specific rhythmic patterns are circled in red: the first is a sequence of eighth notes with a dotted quarter note, and the second is a sequence of eighth notes with a dotted quarter note.

Ex. 14: Fantasia TWV 40:25 [12], La menor, Vivace. Comp. [1-7]

Estes são apenas alguns exemplos de algumas figuras, das inúmeras existentes, que são interessantes para notar que o próprio gênero denominado fantasia, também está imbuído de um conceito retórico, a invenção. Este, por sua vez, não fica restrito apenas a escrita do compositor, mas também a inventividade do intérprete em que ele próprio é convidado a emular as figuras retóricas na *actio*, ultrapassando as amarras do texto com o a finalidade de dar a sua performance um caráter eloquente.

4.4 ASPECTOS ESTILÍSTICOS

O primeiro aspecto a ser discutido é a questão do estilo nas 12 Fantasias, de maneira a situar o intérprete nas nuances da linguagem musical utilizada pelo compositor. Esta trafega entre dois estilos principais: o corelliano e o galante.

Zohn comenta sobre a habilidade de Telemann em transitar habilmente por diferentes estilos composicionais (ZOHN,2008: 431). A importância desta mistura de estilos é enfatizada pelo próprio Telemann, que faz constar no seu *Musikalische Werke* (1735), o seguinte título: *12 Fantasien für Violino Ohne Bass, wovon 6 Fugen versehen, 6 aber Galanterien Sind* (12 fantasias para violino sem baixo, das quais 6 são fugas, mas 6 são Galanterias). Isto evidencia a clara distinção que Telemann fazia sobre as diferentes vertentes composicionais utilizadas nas doze Fantasias para Violino. Intencionalmente, ou não, Telemann agrupa as seis primeiras Fantasias - TWV 40:14, [1] Si bemol maior / TWV 40:15, [2] Sol maior / TWV 40:16, [3] Fá menor / TWV 40:17,[4] Ré maior / TWV 40:18,[5] Lá maior / TWV 40:19,[6] mi menor - com algumas características do estilo corelliano:

4.4.1 Estilo Corelliano:

Ao enfatizar o estilo Corelliano, Telemann utiliza os procedimentos adequados ao decoro *da câmara*. Esta ocasião tem por característica a união dos estilos estrito, que provem do decoro sacro, com alguns elementos da ocasião teatral, onde o estilo é livre associado a opera, a dança ou também a um enredo.

O estilo de câmara une aquilo que só se encontra separadamente nas maneiras de escrita sacra e teatral. Arte na harmonia, movimento que chamam atenção, coragem, fogo expressão das emoções, opulência, eufonia – em resumo, tudo o que não contraria as regras da composição e do contraponto, encontra aqui seu lugar apropriado. Os compositores nesta maneira de escrita levam em consideração principalmente a habilidade do instrumentista ou do intérprete, e procuram utilizar as possibilidades de cada instrumento. (TÜRCK, 1759 *apud*. PAOLIELLO 2011: 59)

O estilo corelliano neste caso prioriza o tratamento contrapontístico da escrita, seja por meio de fugas, entradas das vozes em imitação livre ou ainda em estilo concerto grosso. A percepção destes aspectos devem ser levados em consideração pelo intérprete, uma vez que foram ponderadas pelo compositor.

A seguir exemplos da escrita em estilo corelliano enfatizada por Telemann nas seis primeiras fantasias:

1. Escrita contrapontística com entrada das vozes em Fugas estritas:



Ex.14: TWV 40:18,[5] Lá maior. Presto, comp. [9-16] (TELEMANN, 2012:12)



Ex.15: TWV 40:15,[2] Sol maior. Allegro, comp. [1-9] (TELEMANN, 2012:06)



Ex.16: TWV 40:14,[1] Sib maior. Allegro, comp. [1-3] (TELEMANN, 2012:4)

2. Escrita contrapontística com entrada das vozes em imitação livre:



Ex.17: TWV 40:16,[3] fá menor. Adagio, comp. [1-3] (TELEMANN, 2012:12)



Ex.18: TWV 40:16,[3] fá menor. Presto, [1-5] (TELEMANN, 2012:08)

3. Estilo “Concerto Grosso”:



Ex. 19: TWV 40:17,[4] Ré maior. Vivace, comp. [1-5] (TELEMANN, 2012:10)



Ex. 20: TWV 40:19,[6] mi menor. Presto, comp. [1-20] (TELEMANN, 2012:15)

4. Adagios e Graves com cadência *ad libitum* (onde se espera que o violinista improvise *ex tempore* uma cadência): ex. 21 [4], grave, comp [5-6]



Ex.21: TWV 40:17,[4] Ré maior. Grave, comp[5-6] (TELEMANN, 2012:11)

5. Andante com melodia principal na voz do baixo contínuo e acompanhamento de acordes nas vozes superiores:



Ex.22: TWV 40:18,[5] Lá maior. Andante, comp [1-4] (TELEMANN, 2012:13)

6. *Bariolage* como efeito de pedal harmônico. Neste caso o compositor utiliza um recurso técnico específico dos instrumentos de arco para criar este efeito de pedal: ex. 23 [5], allegro, comp. 1-5]; ex. 24 [2] allegro [19-22]



Ex. 23: TWV 40:18,[5] Lá maior. Allegro, comp. [1-5] (TELEMANN, 2012:12)



Ex. 24: TWV 40:15,[2] Sol maior. Allegro, comp. [19-22] (TELEMANN, 2012:12)

4.4.2 Estilo Galante

O estilo Galante, também chamado de estilo livre é enfatizado nas seis últimas Fantasias, contrastando com a primeira metade da coleção.

Para entender o que seria o estilo galante na música, deve-se recorrer aos manuais de conversação do século XVIII, visto que o termo foi tomado do *discurso galante*, e assim como outras escritas possui um decoro próprio – decoro de salão. O homem galante deveria

ser polido, adequar o gosto ao público e a circunstância, ele devia conhecer o decoro da corte para que seu discurso desempenhe adequadamente sua função.

As qualidades do homem galante, descritas pela teoria da conversação da corte, incluem elementos com: decoro, a prudência e a polidez; capacidade de agrado e conquistar em diferentes ocasiões, assuntos e interlocutores; a *actio* mais importante do que o conteúdo; a nobreza natural, com propósito principal de diversão (função de *delectare*); a simplicidade; e a variedade (agudeza); os desvios da direção; os ornamentos; a relação com o *moderno*. (PAOLIELLO, 2011: 63)

Estes elementos do discurso galante se apresentam de diferentes maneiras nas fantasias como será demonstrado a seguir. Caberá ao violinista o *actio*, ou seja, a ação, para tanto faz-se necessária a compreensão destes elementos na composição.

Para adequar a esta mudança de decoro, a escrita contrapontística cede lugar a uma escrita mais livre, logo as cordas duplas e acordes possuem funções distintas das fantasias anteriores. Estes, quando ocorrem, não têm a função de encontro polifônico entre as vozes, mas de ênfase na textura harmônica, neste caso, como interrupção do curso natural da harmonia (ex. 24 [12] Moderato {13-20}) ou como acento para dissonâncias fortes (7ª. e 9ª. Menores, ex. 25 [12] Vivace {51-52}):



Ex. 24: TWV 40:25,[12] lá menor. Moderato, [13-20] (TELEMANN, 2012:26)



Ex. 25: TWV 40:25,[12] lá menor. Vivace, comp. [51-52] (TELEMANN, 2012:27)

Mudanças abruptas de registro na melodia (ex. 26 [10] Largo {15-16}), desenhos rítmicos truncados por grandes saltos inesperados (ex. 27 [7] Presto {8-13}) e acentos rítmicos em terças ascendentes ou descendentes seguidos de longas *appoggiature* (ex. 28 [10] Largo {1-4}; ex.29 [8] Piacevolmente {8}), são encontrados ao longo de vários movimentos deste

grupo de Fantasias. Essas características serão largamente utilizadas nas décadas posteriores no movimento musical *Empfindsamkeit*, ligado ao estilo literário denominado *Sturm und Drang*.



Ex. 26: TWV 40:23,[10] Ré maior. Largo, comp. [15-16] (TELEMANN, 2012:12)



Ex. 27: TWV 40:20,[7] Mib maior. Presto, comp. [8-13] (TELEMANN, 2012:12)



Ex.28: TWV 40:23,[10] Ré maior. Largo, comp. [1-4] (TELEMANN, 2012:23)



Ex. 29: TWV 40:21,[8] Mi maior. Piacevolmente, comp. [8] (TELEMANN, 2012:18)

4.5 ARTICULAÇÃO: SOBRE AS ARCADAS E O DECORO NO USO DO ARCO

O arco desempenha o papel de ferramenta protagonista na produção sonora do violino, seu formato bem como a maneira de usá-lo sofreram algumas transformações para se adequar as necessidades técnicas e estéticas de cada época e repertório, Geminiani discute sobre o uso do arco:

O som do violino depende principalmente do correto gerenciamento do arco [...] Uma das principais belezas do violino é o “avolumar” (inchaço) ou o aumentar e suavizar o som [...] e por último, um cuidado particular deve ser tomado ao desenhar a arcada suavemente de um lado para outro sem qualquer interrupção ou parando no meio. (GEMINIANI, 1751:[2])¹²

Com esta descrição sobre o uso do arco Geminiani esclarece alguns procedimentos que serão aplicados nos exercícios propostos por ele no tratado, e também sua aplicação no repertório.

Entretanto, o arco do violino passou por diversas transformações para atender as diferentes demandas técnicas que surgiram a partir das transformações estéticas na composição e na interpretação musical. A adoção do arco modelo *Tourte* que em sua construção prioriza as grandes linhas melódicas, em detrimento aos modelos anteriores de arco os quais davam ênfase na execução dos pequenos motivos melódicos concernentes à prática musical anterior ao século XIX, foi priorizada no *mainstream* da prática violinista.

Donington(1992: 465) fala sobre o arco de curvatura convexa e explica que esta não é absolutamente necessária para a execução da música dos séculos XVII e XVIII. Pois pode-se reproduzir a sonoridade e a articulação com o arco modelo *Tourte*, desde que o violinista tenha claros os conceitos de articulação dentro do contexto histórico da obra. Entretanto, Donington explica que essa articulação é melhor executada com o arco barroco e a diferença é apreciável, estes conceitos sobre o uso do arco podem ser encontrados nos exercícios propostos em ambos os tratados. O Exemplo XVIII do tratado de Geminiani [...] “contém todos os ornamentos de expressão, necessários para tocar com bom gosto”[...] (GEMINIANI,

¹² Tradução própria: The tone of the violin principally depends upon the right manegement of the bow[...] One of the principal beauties of the violin is the swelling or increasing and softening the sound [...] And lastly, particular care must be taken to draw the bow smooth from one end to the other without any interruption or stopping in the middle. (GEMINIANI, 1751:[2])

1751:[6])¹³, entre eles destacam-se a definição de *stacatto* e o procedimento de aumentar e suavizar o som:

(sexto) Do *stacatto*: Este expressa descanso, respiração, ou mudança de uma palavra; e por essa razão cantores devem ter cuidado ao tomarem fôlego em um lugar que não interrompa a frase. (GEMINIANI, 1751: 07)¹⁴

(Sétimo e oitavo) Do aumento e suavização do som: estes dois elementos podem ser usados um depois do outro; eles produzem grande beleza e variedade na melodia, empregados alternadamente eles são adequados para qualquer expressão ou compasso. (GEMINIANI, 1751; [7])¹⁵

Neste sentido, o intérprete que procura aproximar-se de uma visão hermenêutica da obra pode buscar o exemplo interpretativo nas práticas anteriores, como neste caso, nos tratados de violino de Geminiani e L. Mozart.

[...] Na música ocidental marcações como andamento e expressão, passaram a figurar na partitura num estágio relativamente tardio na história da notação, assim como marcações de articulação são raramente encontradas antes do século XVII [...] articulação sempre fora uma parte integral de toda performance musical sensível.¹⁶(SADIE, 1980:v1-644)

Na análise das Fantasia de Telemann para violino, nota-se que mesmo na primeira metade do século XVIII as marcações da articulação na partitura ainda são escassas, tanto na variedade de sinais, neste caso apenas três tipos:

- 1- Ligaduras que aparecem em todas as fantasias;
- 2- Ponto de *stacatto*: marcado apenas na fantasia número oito em Si menor, TWV 40:21 *Piacevolmente* compassos 3 e 4 apenas, sob ligadura. L. Mozart explica que

¹³ Tradução livre do autor: Contains all the ornaments of expression, necessary to the playing in a good taste. (GEMINIANI, 1751: [6])

¹⁴ Tradução do autor: This Expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers, should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense. (GEMINIANI, 1751: 07)

¹⁵ (Sétimo e oitavo) Do aumento e suavização do som: these two elements may be used after each other; they produce great Beauty and Variety in the melody, and employ'd alternately, they are proper for any expression or mesure. (GEMINIANI, 1751; [7])

¹⁶ Tradução livre do autor: [...] *In western music, just as tempo and expression marks entered scores at a relatively late stage in the history of notation, so also articulation marks are scarcely to be found before the 17th Century [...] articulation have always been an integral part of any sensitive musical performance.* SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v1 p. 644

estas notas devem ser executadas sob uma mesma arcada, mas separadamente utilizando a pressão do arco (L. MOZART 1756: 40) (Ex. 18):



Ex. 30: TWV 40:21,[8] Mi maior. Piacevolmente, comp. [4-5] (TELEMANN, 2012:26)

- 3- Cunhas sobre as notas. Este sinal em específico L. Mozart, define como uma maneira do compositor demonstrar que as notas com esta marcação devem ser tocadas mais forte, acentuadas e destacadas das outras, (L. MOZART, 1756: 47). Francesco Geminiani define esta marcação como sinal de *stacatto* (ver fig. 17), com o seguinte conceito:

Este expressa descanso, respiração, ou mudança de uma palavra; e por essa razão cantores devem ter cuidado ao tomarem fôlego em um lugar que não interrompa a frase. (GEMINIANI, 1751: 07)¹⁷

6th Staccato (|)

Fig.17: Nomenclatura de *stacatto* utilizada por Geminiani para o sinal gráfico demonstrado entre parênteses. (GEMINIANI, 1752: 06)

Esta marcação em específico, no caso das fantasias, aparece com funções distintas, seja para dar ênfase em entradas contrapontísticas, mudanças harmônicas ou ainda, para enfatizar o tempo forte do compasso, como nos exemplos a seguir:

Para dar ênfase a uma das vozes em entradas contrapontísticas,



Ex. 31: TWV 40:15 [2], Largo. Comp. [1-2]

¹⁷ Tradução do autor: This Expresses Rest, taking Breath, or changing a Word; and for this Reason Singers, should be careful to take Breath in a Place where it may not interrupt the Sense. (GEMINIANI, 1751: 07)



Ex. 32: TWV 40:17 [4], Vivace. Comp. [3-4]



Ex. 33: TWV 40:17 [4], Vivace. Comp. [24-25]

Como acento, ou apoio para destacar o tempo forte do compasso e mudança na harmonia:



Ex. 34: TWV 40:15 [2], Allegro. Comp. [46-47]



Ex. 35: TWV 40:15 [2], Allegro. Comp. [74-75]

Apesar da ausência de marcações específicas constantes na partitura referentes à articulação, isto não significa que ela não deve ser variada, mas sim demonstra o reflexo da tradição da *praxis* violinística vigente, ainda forte no século XVIII. Leopold Mozart dedica uma substancial parte do tratado de violino para explicar as regras de articulação e arco, como veremos nos exemplos posteriormente.

L. Mozart explica sobre a hierarquização das notas utilizando como exemplo uma sequência de semicolcheias. Apesar de teoricamente todas elas possuírem o mesmo tempo de duração, na execução a primeira de cada quatro notas deve ser tocada mais forte que as demais, estabelecendo desta maneira uma “importância” para as notas que aparecem no *tactus* do tempo:

Notas rápidas consecutivas e contínuas estão sujeitos a muitas variações. Eu estabecerei aqui uma única passagem que pode ser tocada de primeira suavemente e facilmente, e em que cada nota deve ser executada com um golpe de arco separado. Deve-se ter grandes dores para que elas tenham a igualdade exata, e a primeira nota de cada semínima devem ser marcados com um vigor que inspira toda a performance. Por exemplo: (L. MOZART, 1756: 114)¹⁸



Fig. 18: Exemplo musical dado por L. Mozart para demonstrar a hierarquia na execução de notas consecutivas e contínuas (L. MOZART, 1756: 114)

Este tipo de escrita musical é encontrada nas fantasias, podendo ser executadas de acordo com a referência de L. Mozart:



Ex. 36: TWV 40:14 [1] Si bemol maior, Allegro. Comp. [10-15]

¹⁸ Tradução do autor: Consecutive and continuous rapid notes are subject to many variations. I will here set down a single passage which from the first can be played quite smoothly and easily, and in which each note may be performed with its own separate stroke. Great pains must be taken with their exact equality, and the first note of each crotchet must be marked with a vigour which inspires the whole performance. For example: (L. MOZART, 1756: 114)



Ex. 37: TWV 40:14 [1] Si bemol maior, Allegro. Comp. [29-35]



Ex. 38: TWV 40:20 [7] Mi bemol maior, Allegro. Comp. [5-7]



Ex. 39: TWV 40:20 [7] Mi bemol maior, Allegro. Comp. [9-11]



Ex. 40: TWV 40:20 [7] Mi bemol maior, Allegro. Comp. [46-49]



Ex. 41: TWV 40:22 [9] Si menor, Vivace. Comp.[5-8]

Geminiani também discute a execução e variação de notas que possuem o mesmo valor rítmico, exemplificando as variações e classificando-as como: Bom (*buono*), medíocre (*mediocre*), ótimo (*ottimo*), melhor (*meglio*), mau (*cattivo*), péssimo (*pessimo*), particular (*particolare*). Para compreender Geminiani explica o sistema de notação referente a articulação:

Você deve observar este sinal (♯) ele denota o “inchaço” do som; este sinal (—) significa que as notas devem ser tocadas planas e o arco não deve ser tirado das

cordas; e este (1) staccato, onde o arco é tirado fora da corda a cada nota.¹⁹(GEMINIANI, 1751: [8])



Fig. 19: Fragmento do Exemplo XX do tratado de Geminiani onde são demonstradas as variações adequadas para a execução. (GEMINIANI, 1751: 27)

Destá maneira pode-se aplicar, a partir do estudo prático destas variações, esta regra ao se executar o repertório, estas variações referem-se às *notes inégales*, que segundo Boyden (BOYDEN, 1990: 472) são notas escritas iguais e tocadas de maneira desigual, ainda explica que estas notas desiguais são um fenômeno distinto dos séculos XVII e XVIII, não sistematizado e possivelmente uma prática inconsciente dos artistas da época. A despeito da opinião de Boyden, os registros nos tratados são claros sobre a regularidade e de como esta prática era apreciada e essencial para o intérprete, ainda que não exista um sistema claro e absoluto de organização da “desigualdade” entre as notas, algumas regras são bastante claras, como podemos observar no exemplo acima.

As ligaduras são uma marcação de articulação mais recorrente, e segundo Leopold Mozart, possuem uma função distinta, se compararmos com a prática comum atual, além da função de unir as notas sob um mesmo golpe de arco, a ligadura exerce uma função dinâmica de *diminuendo*, como no explica L. Mozart:

A primeira de duas, três, quatro ou mais notas ligadas, deve ser enfatizada com mais intensidade e sustentada um pouco mais de tempo, mas as que seguem devem ir diminuído o som [...] (L. MOZART 1756: 130)²⁰

¹⁹ Tradução livre do autor. You must observe that sign (/) denotes the swelling of the sound; the sign (—) signifies that the notes are to be play'd plain and the bow is not to be taken off the strings; and this (1) a staccato, where the bow is taken off the strings at every note (GEMINIANI, 1751: [8])

Nota-se que L. Mozart, utiliza o símbolo de notação descrita na figura 16 nas notas que devem ser enfatizadas. (Figura 19).



Fig.20: Excerto do tratado de L. Mozart exemplificando a execução das notas ligadas e a nota com ênfase. (L.MOZART, 1756: 120)

Nas fantasias este tipo de escrita ocorre nos seguintes exemplos:



Ex. 42: TWV 40:15 [2] Sol maior, Allegro. Comp. [46-47]



Ex. 43: TWV 40:15 [2] Sol maior, Allegro. Comp. [74-75]



Ex. 44: TWV 40:20 [7] Mi bemol maior, Allegro. Comp. [19-20]

²⁰ Tradução própria: The first of two, three, four, or even more notes, slurred together, must at all times be stressed more strongly and sustained a little longer; but those following must diminish in tone[...](L. MOZART, 1756: 130)



Ex. 45: TWV 40:20 [7] Mi bemol maior, Allegro. Comp. [55-56]

Da mesma maneira, Leopold Mozart explica sobre as outras possíveis variações para a execução de notas ligadas também encontradas nas fantasias.

As primeiras duas notas ligadas em um golpe [de arco] são acentuadas mais fortemente e tem a duração ligeiramente mais longa, enquanto que a segunda ligadura é mais silenciosa e um pouco mais tarde. Este estilo de performance promove o bom gosto na execução da melodia e previne a aceleração como antes mencionado, sustentando as primeiras notas. (L.MOZART,1756:115)²¹



Fig. 21: Excerto do tratado de Mozart exemplificando esta articulação (L.MOZART,1756:115)

A seguir, exemplos encontrados nas fantasias de trechos que podem ser executados segundo a regra de Leopold Mozart:



Ex. 46: TWV 40:21 [8] Mi maior, Spirituoso. Comp. [14-15]



Ex. 47: TWV 40:21 [8] Mi maior, Spirituoso. Comp. [14-15]

²¹ Tradução própria: The first two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late. This style of performance promotes good taste in the playing of melody and prevents hurrying by means of the afore-mentioned sustaining of the first notes. (L.MOZART,1756:115)



Ex. 48: TWV 40:22 [9] Si menor, Vivace. Comp. [11-19]



Ex. 49: TWV 40:23 [10] Ré maior, Presto. Comp. [63-75]



Ex. 50: TWV 40:25 [12] La menor, Presto. Comp. [1-5, 10-16]

Estes padrões de ligaduras presentes nas fantasias e abordados por Leopold Mozart demonstram que, apesar de haver uma lacuna temporal de cerca de vinte anos entre a publicação das fantasias e a publicação do tratado, ainda estão presentes estas linguagens que advêm da composição e se cruzam com a prática. A seguir outros padrões encontrados tanto nas fantasias como no tratado de L. Mozart:

4 Pegue a primeira nota sozinha na arcada para baixo mas ligue as três seguintes no arco para cima aí você terá a segunda variação (ver figura 21) (L. MOZART, 1756:115)²²

5 As primeiras três notas devem ser tomadas juntas no arco para baixo e a quarta destacada e sozinha no arco para cima, assim aparece a terceira variação. Mas a igualdade entre as notas deve ser mantida sempre em mente (Ver figura 22). (L. MOZART, 1756:115)²³



Fig 22: Exemplo de variação de ligadura (L. MOZART, 1756:115) ver exemplos 39 a 41.



Fig 23: Exemplo de variação de ligadura (L. MOZART, 1756:115) ver exemplos 42 a 44.

Estes padrões de ligaduras estão presentes nas seguintes com funções distintas nas fantasias:

Para destacar o baixo da melodia que segue:



Ex. 51 TWV 40:15[2] Sol maior, Largo. Comp. [6-10]

²² Tradução livre do autor: 4 Take the first note alone in the down stroke but slur the following three together in the up stroke and here you have a second variation (ver figura 20) (L. MOZART, 1756:115)

²³ Tradução livre do autor: If the first three notes be taken together in the down stroke and the fourth detached and alone in the up stroke, there appears a third variation. But the equality of the notes must always be kept in mind. (Ver figura 21). (L. MOZART, 1756:115)²³



Ex. 52: TWV 40:20[7] MI bemol maior, Allegro. Comp. [36-37]

No exemplo a seguir, diferentemente dos anteriores a nota separada da ligadura não tem a função de destacar o baixo, mas sim de evidenciar a voz superior, vale notar que apesar da escrita rítmica não ser idêntica a exemplificada por L. Mozart, a regra ainda é válida, pois o próprio Leopold explica que esta regra pode ser aplicada à quáteras tercinas bem como a compassos compostos (L. MOZART, 1756: 115,120) :



Ex. 53: TWV 40:25[12] La menor, Vivace. Comp. [9-14]

Os exemplos a seguir se referem à figura 22, onde as três primeiras notas são ligadas e a última separada. Nestes três casos que seguem a função da nota separada é de uma anacruse para o trecho seguinte de maneira a colocar energia no sistema:



Ex. 54: TWV 40:22[9] Si menor, Vivace. Comp. [1-5]



Ex. 55: TWV 40:22[9] Si menor, Vivace. Comp. [29-32]



Ex. 56: TWV 40:24[11] Fá maior, Allegro. Comp. [7-10]

Outra variação particularmente significativa concernente à sua execução consiste em grupos de quatro ou mais notas ligadas, assim explica L. Mozart:

Além disso, as quatro semi-colcheias do primeiro quarto do compasso podem ser ligadas juntas no arco para baixo, e as quatro do Segundo quarto no arco para cima e assim por diante. Isto dá a oitava variação. Mas precisa diferenciar a primeira nota de cada semínima por meio de um acento. (L.MOZART, 1756: 117)²⁴



Fig. 24: grupos de Quatro notas ligadas, . (L.MOZART, 1756: 117)

Este padrão de ligaduras ocorre nas fantasias em casos particulares de *bariolage*, e também para deixar claro a polifonia implícita: No exemplo 57, as notas marcadas com as setas e circuladas indicam as diferentes vozes presentes no trecho que devem ser evidenciadas na performance:



²⁴Tradução livre do autor: Further, the four semiquavers of the first quarter of the bar can be slurred together in the down stroke, and the four of the second quarter in the up stroke, and so on. This gives an eighth variation. But one must differentiate the first note of each crochet by means of an accent. (L.MOZART, 1756: 117)

Ex. 57: TWV 40:14[1] Si bemol maior, Allegro. Comp. [3-9].

No exemplo 58 as vozes também necessitam ser evidenciadas, mas neste caso há uma alternância entre a apresentação da voz superior (circulado em vermelho) e o baixo (circulado em azul):

The image shows two staves of musical notation in G-flat major. The first staff has a red circle around a melodic line starting at measure 40, and a blue circle around a bass line. The second staff has a red circle around a melodic line starting at measure 45, and a blue circle around a bass line. Dynamics markings 'p' and 'f' are present.

Ex. 58: TWV 40:14[1] Si bemol maior, Allegro. Comp. [40-46].

Alternância entre a voz do baixo (seta vermelha) e as demais:

The image shows two staves of musical notation in D major. Red arrows point upwards from the bass staff to the bass voice. The first staff has four arrows, and the second staff has two arrows. A measure number '25' is visible.

Ex. 59: TWV 40:18[5] Lá maior, Allegro. Comp. [21-26].

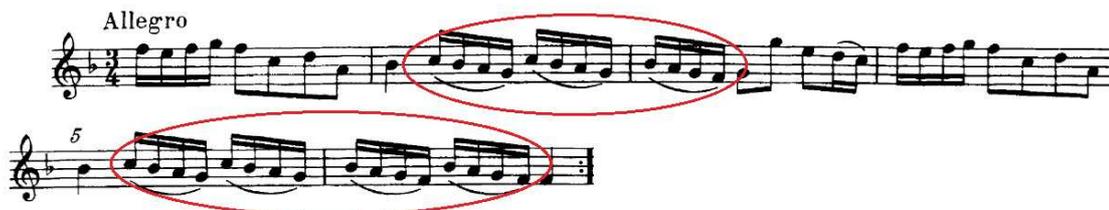
The image shows two staves of musical notation in D major. Red arrows point downwards from the upper staff and upwards from the lower staff to the bass voice. There are four downward arrows and two upward arrows.

Ex. 60: TWV 40:18[5] Lá maior, Allegro. Comp. [53-58].

The image shows two staves of musical notation in F major. Red arrows point upwards from the lower staff to the bass voice. There are five upward arrows. A measure number '55' is visible.

Ex. 61: TWV 40:24[11] Fá maior, Un poco Vivace. Comp. [51-57].

No exemplo a seguir, diferentemente dos anteriores, é único com este tipo de ligadura (4 semi colcheias ligadas) que consta nas fantasias, onde o trecho é melódico sem um polifonia implícita.



Ex. 62: TWV 40:24[11] Fá maior, Allegro, Comp. [1-6].

L. Mozart também aborda as possíveis variações de arco em trechos onde as figuras não são iguais ou sequenciais. Como há muitas possibilidades deste tipo, L. Mozart explica: *Existem portanto, tantas destas figuras que não é possível lembrar de todas. Estabelecerei em ordem consecutiva tantas que me ocorrerem. Se o iniciante tocá-las corretamente, ele facilmente encontrará seu caminho nas outras frases*.²⁵(L. MOZART, 1756: 124). Os exemplos a seguir tem como objetivo exemplificar o uso do arco neste tipo de passagem, para que o violinista possa desenvolver a eloquência na performance.

Através das notas destacadas pelo levantamento do arco, o estilo da performance se torna mais alegre [vívido]; como em 2,c. Notas ligadas, pelo contrário, fazem o estilo da performance satisfatório, melodioso, e agradável. Não apenas as notas pontuadas devem ser prolongadas, contudo, mas elas devem ser atacadas com alguma força, ligando a segunda decrescendo e silenciando..(L. MOZART, 1756: 130)²⁶

Os exemplos listados por L. Mozart que contém os padrões de notas ligadas e pontuadas que não foram encontrados nas fantasias, por este motivo não estão listados aqui,

²⁵ Tradução própria: There exist, however, so many of these figures that it is not possible to remember all of them. I will set down in consecutive order as many as occur to me. If a beginner plays them all correctly, he will easily find his way in other phrases. (L. MOZART, 1756: 124)

²⁶ For by means of the notes wich are detached by a lift of the bow, the style of performance becomes more enlivened; as at 2, c; 4, a and b; 8, a,c and d; and 24, a and b. 26, always at the second dotted note in a and b.(L. MOZART, 1756: 130)

mas ainda assim a informação contida na citação acima é pertinente para o entendimento do uso do arco nestes casos.



Fig. 25: Exemplo 2, c. extraído do Tratado de L. Mozart (L. MOZART, 1756: 124)



Ex. 63: TWV 40:18[5] Lá maior, Allegro, Comp. [17-20], [55-58].

A primeira de duas, três, quatro ou mesmo mais notas ligadas, devem sempre ser mais fortemente enfatizadas e sustentadas um pouco mais; mas as que seguem devem ir diminuindo o som e ligadas um pouco mais tarde. Mas isto deve ser feito com bom senso de modo que não altere o compasso no menor grau. A ligeira sustentação da primeira nota não deve ser apenas agradável ao ouvido pela proporcionalidade em relação as outras notas ligadas, mas deve ser realmente agradável ao ouvinte. Tocando desta maneira os exemplos a seguir: [...] (L. MOZART, 1756: 131)²⁷



Fig. 26: Exemplo 1, a. extraído do Tratado de L. Mozart (L. MOZART, 1756: 124)

²⁷ The first of two, three, four, or even more notes, slurred together, must at all times be stressed more strongly and sustained a little longer; but those following must diminish in tone and be slurred on somewhat later. But this must be carried out with such good judgement that the bar-length is not altered in the smallest degree. The slight sustaining of the first note must not only be made agreeable to the ear by a nice apportioning of the slightly hurried notes slurred on to it, but must even be made truly pleasant to the listener. In such fashion are to be played examples: [...] (L. MOZART, 1756: 131)



Ex. 64: TWV 40:16[3] Fá menor, Presto, Comp. [33-44]



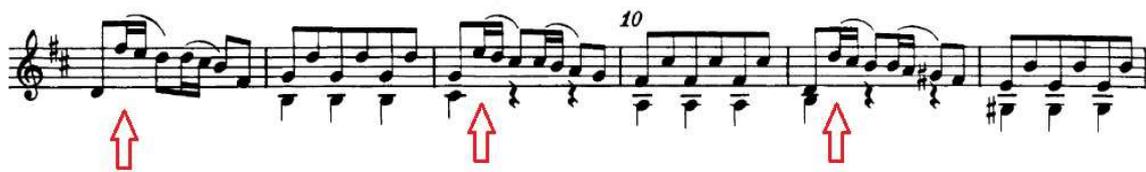
Fig. 27: Exemplo 7, a e 7, c extraído do Tratado de L. Mozart (L. MOZART, 1756: 125)



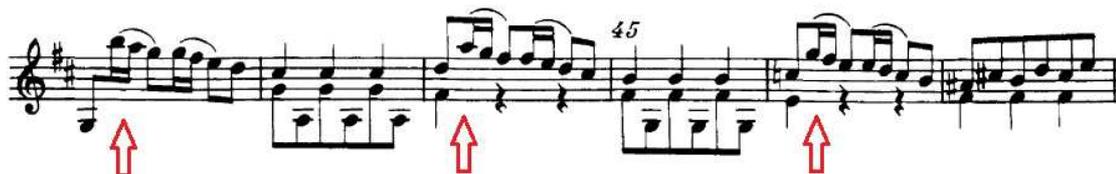
Ex. 65: TWV 40:18[5] Lá maior, Allegro, Comp. [1-4]



Ex. 66: TWV 40:19[6] Mi menor, Allegro, Comp. [10-12], [13-15]



Ex. 67: TWV 40:17[4] Ré maior, Vivace, Comp. [7-12]



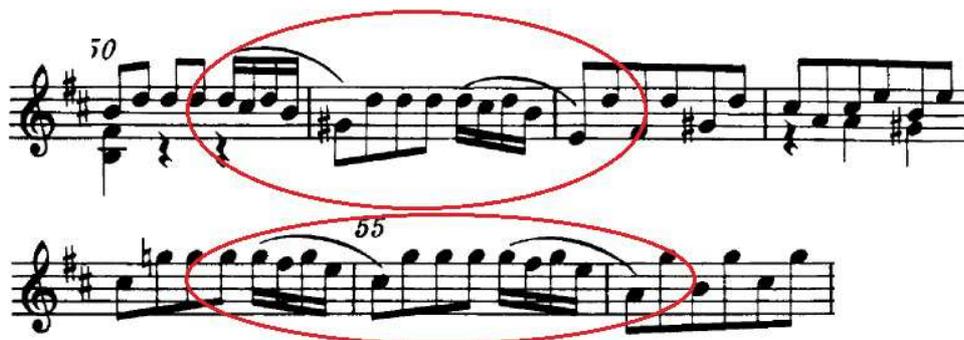
Ex. 68: TWV 40:17[4] Ré maior, Vivace, Comp. [42-47]



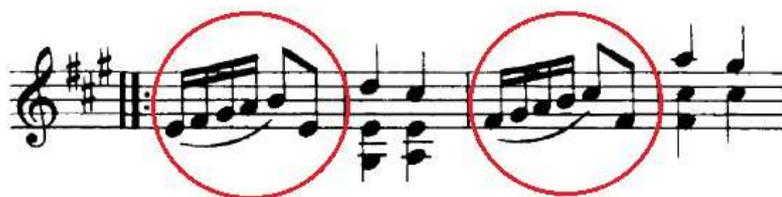
Fig. 28: Exemplo 9, a, extraído do Tratado de L. Mozart (L. MOZART, 1756: 125)



Ex. 69: TWV 40:17[4] Ré maior, Vivace, Comp. [21-23]



Ex. 70: TWV 40:17[4] Ré maior, Vivace, Comp. [50-56]



Ex. 71: TWV 40:18[5] Lá maior, Allegro, Comp. [21-24]



Ex. 72: TWV 40:20[7] Mi bemol maior, Allegro, Comp. [3-5], [7-9], [11-13]

Da mesma maneira, quando notas desiguais ocorrem ligadas juntas, a nota mais longa não deve ser feita muito curta mas sustentada e um pouco mais longa, estas passagens devem ser tocadas cantando e com bom senso de acordo com o estilo[...] Como por exemplo: 5, b. (L. MOZART, 1756: 131)²⁸



Fig. 29: Exemplo 5, a e b extraído do Tratado de L. Mozart (L. MOZART, 1756: 125)

²⁸ Tradução própria: In the same way, when uneven notes occur which are slurred together, the longer notes must not be made too short but rather sustained a little over-long, and such passages shall be played singly and with sound judgement, according to the[...] Such are for example: 5, b. (L. MOZART, 1756: 131)

11

Musical score for Ex. 73, BWV 40:17, Ré maior, Allegro. The score consists of two staves. The first staff has a measure circled in red containing a trill marked 'tr'. The second staff has a measure circled in red containing a trill marked 'tr'.

Ex. 73: TWV 40:17[4] Ré maior, Allegro, Comp. [11-13], [16-17] – referentes a figura 28 *exemplo 5ª*.

5

Musical score for Ex. 74, BWV 40:22, Si menor, Siciliana. The score consists of two staves. The first staff has a measure circled in red containing a trill marked 'tr'. The second staff has two measures circled in red, each containing a trill marked 'tr'.

Ex. 74: TWV 40:22[9] Si menor, Siciliana, Comp. [5-8]

25

Musical score for Ex. 75, BWV 40:22, Si menor, Allegro. The score consists of one staff. A measure is circled in red containing a trill marked 'tr'.

Ex. 75: TWV 40:22[9] Si menor, Allegro, Comp. [24-26]

1 Allegro

5

9

17

20

Ex. 76: TWV 40:23[10] Ré maior, Allegro, Comp. [1-6], [9-12], [17-24]

17

[f]

20

27

31

35

55

[f]

[tr]

Ex. 77: TWV 40:18[5] Lá maior, Allegro, Comp. [17-19], [27-29], [31-33], [35-38], [55-58]

1 Vivace

[tr]

28

[tr]

[tr]

[tr]

Ex. 78: TWV 40:25[12] Lá menor, Vivace, Comp. [1-6], [28-35] – referentes a Figura 29 *exemplo 5b*.

Um nota curta seguida por uma longa podem ser frequentemente ligadas, neste caso a nota curta é sempre tocada mais silenciosamente; sem pressa, mas ligada de maneira que o peso caia sobre a nota longa e diminua na última. Por exemplo: 1, b do Mi ao Fá, e do Segundo compasso do Dó ao Ré; 3, b do Ré ao Dó; do Si ao Lá e do Sol para Fá o. 30, b do Lá ao Fá e assim por diante. (L. MOZART, 1756: 131)²⁹



Fig. 30: Exemplo 3, a e b extraído do Tratado de L. Mozart (L. MOZART, 1756: 125)



Ex. 79: TWV 40:16[3] Fá menor, Adagio, Comp. [1-10]

Isto é o que me ocorre prontamente concernente a essas passagens. A prática diligente destes exemplos serão muito úteis para o iniciante. Assim ele ganhará facilidade para tocar outra figuras similares e variações de acordo com as instruções do compositor, no tempo, com espírito e expressão, corretamente e afinado, e estará apto para mudar e guiar as arcadas de tal maneira, que mesmo em um curso mais complicado, ele estará em posição para trazer a ordem novamente pelas aplicações dos ensinamentos do capítulo IV. (L. MOZART, 1756: 131)³⁰

²⁹ Tradução própria: A short note followed by a long one must frequently be slurred on to it, in which case the short note is always played quietly; not hurried, but so slurred on to the long note that the whole weight falls on the latter. For example, at 1, b from the E to F, and in the second bar from the C to D; at 3, b from the D to C; from the B to A, and from the G to F. 30, b from the A to F, and so on. (L. MOZART, 1756: 131)

³⁰ Tradução própria: This now is what occurs to me readily concerning such passages. Diligent practice of these few examples will be very useful to a beginner. He will gain thereby facility in playing all other similar figures and variations according to the instructions of a wise composer, in tempo, with spirit and expression, correctly and in tune, and will be able to change and guide the strokes in such fashion, that even when these take the most complicated course he will be in a position to bring all into order again by the application of the teachings of Chapter IV. (L. MOZART, 1756: 131)

A importância que os dois tratadistas dão à execução dos mais diversos padrões de arcadas ligadas é notada pelo detalhamento e diversidade de exercícios e explicações contidos em ambos os tratados. Geminiani também aborda a execução das notas e seus padrões de arcos, ele apresenta exercícios práticos onde são listadas essas possibilidades, aconselha-se a prática deste exercício para entender estes padrões:

O aluno deve ser infatigável em praticar este exemplo até que ele mesmo se faça um perfeito mestre na arte do arco. Pois quem não possui o princípio da arte do arco, em um grau de perfeição nunca será capaz de realizar uma melodia agradável e nem chegará a uma execução fácil. (GEMINIANI, 1751: [6])³¹

Para exemplificar, alguns excertos do tratado de Geminiani onde são apresentados as possíveis variações de arcos:



Fig 31: excerto do exemplo XVI do tratado de Geminiani, demonstrando as variações sobre figuras de semínimas.

³¹ Tradução própria: The learner should be indefatigable in practising this example till He has made himself a perfect master of the art of bowing. For it is to be held as a certain principle that he who does not possess, in a perfect degree, the Art of bowing, will never be able the render the melody agreeable nor arrive at a facile in the execution. (GEMINIANI, 1751: [6])



Fig 32: excerto do exemplo XVI do tratado de Geminiani, demonstrando as variações sobre figuras de semi – colcheias.

Estes exemplos de Geminiani demonstram como havia uma linguagem estética até certo ponto, comum entre os dois tratadistas, no que diz respeito ao uso do arco.

4.6 PROCESSO, DESAFIOS E SOLUÇÕES

A restauração das técnicas descritas nos tratados abordados aqui, giraram em torno da transposição de uma técnica criada para um tipo de violino e um tipo de arco, para outro modelo de instrumento. Além deste obstáculo inicial, está o contato com uma série de procedimentos que há muito não fazem parte, diretamente, dos métodos “modernos” de ensino do violino. Nesta parte do trabalho, tenho como objetivo comentar sobre o processo técnico violinístico pelo qual transitei no período de realização da pesquisa. Contudo, isto não é um método de restauração e aplicação das técnicas e procedimentos que discuto no trabalho, mas sim um relato, de algumas soluções que pareceram possíveis para mim.

Como ponto de partida, senti a necessidade de experimentar um modelo de arco antigo. Acabei por adquirir um arco cujo modelo é a figura 9 deste trabalho. Após experimentações juntamente com o professor orientador, notei algumas diferenças: a facilidade de articular notas rápidas, a dificuldade relativa de manter a nota sustentada com um mesmo tônus sonoro no percurso completo do arco. E o fator que de fato coloca estas duas ferramentas em lugares diferentes: O arco modelo antigo não possui o peso necessário para a produção sonora plena sobre as cordas de metal do violino moderno. Isto não deve ser encarado como um defeito, mas como uma peculiaridade. No momento que me proponho a utilizar o violino moderno para uma abordagem historicamente orientada, meu primeiro desejo é utilizar “o melhor” dos dois mundos. Procuro sim os elementos interpretativos possíveis, mas também quero utilizar todo o potencial sonoro de meu instrumento, que possui cordas de metal, bem mais tensas que as de tripa, que conseqüentemente necessitam uma ferramenta que dialogue com esta característica. Entretanto o meu arco moderno, apresenta suas características: a articulação não é tão espontânea, exige uma pesquisa geográfica diferenciada do arco para o refinamento das articulações, a resposta é mais lenta; sustentar o som é mais fácil.

No processo de estudo e orientação observei uma primeira medida que aparenta ser muito simples: uso a crina um pouco mais tensa do que o meu “normal”. Ao usar a crina mais tensa os pontos onde a articulação fica mais precisa se deslocam. Desta maneira minha execução deste repertório prioriza o uso da metade inferior do arco. Assim, nesta região sinto um maior controle e flexibilidade para adequar as notas neste conjunto estético ao qual me proponho.

Flexibilidade pode ser de suma importância. Ser flexível não implica apenas em não tensionar os músculos ao tocar violino, mas também ter a mente aberta para flexibilizar o tempo, as acentuações, o tamanho das notas (de acordo com os preceitos de gosto e estilo), e principalmente o próprio som.

O grande desafio para mim, foi sem dúvida sair do padrão de sonoridade potente, plena e “ininterrupta”, afinal essas são características valiosas para execução do repertório romântico, e que ao longo da minha vida musical tem sido uma de minhas buscas. Quebrar esta lógica é o mais duro. Um dos exercícios que pratiquei, foi simplesmente re-executar o estudo número 1 de Rudolf Kreutzer, aplicando a regra de L. Mozart sobre a hierarquia das notas, desta maneira o *detaché* que mantém as notas iguais precisa ser colocado em outro lugar.

De uma maneira geral, adotei um novo mapeamento do arco: metade inferior para articular. Aproveitar a crina mais tensa para, no meio do arco aliviar a pressão para realizar a *mesa di você*, retomando a pressão na metade superior para alongar o som. Os golpes de arco descritos Carl Flesh e Ivan Galamian funcionam de maneira um pouco diversa, especialmente o *spiccato*. Este deve ser flexível para possibilitar a variação entre as notas, e ainda com uma característica mais horizontal que vertical. No entanto pode ser bem percutido em casos específicos. O *legato* em notas longas possui uma variação de pressão e velocidade que criam o efeito *mesa di você*. Raramente a nota poderá ser executada da mesma maneira do início ao fim.

Quanto a mão direita, adotei alguns modelos de digitação e mudança de posição descritas por L. Mozart e Geminiani. Por exemplo, a segunda posição como uma extensão da primeira: o polegar permanece em primeira posição enquanto o resto da mão está em segunda posição. Assim é possível evitar movimentação excessiva.

Estes foram alguns aspectos que possibilitaram minha pesquisa prática sobre a teoria, os quais acredito que sejam úteis e dignos de serem compartilhados. Encaro a performance de certa forma como um ato político, e um modo de encontrar meu lugar dentro do contexto da música. Consta em anexo a este trabalho o vídeo de meu recital de conclusão da pesquisa, onde mostro na prática as reverberações que este processo teve na minha maneira de tocar. O vídeo está na íntegra, sem cortes, com todos os erros e acertos, pois este é um possível

resultado de um processo. A construção deste recital passou por indagações que sempre faço a mim mesmo: Para quem vou tocar? Por que vou tocar? De que maneira vou tocar? Assim posso responder: vou tocar para a banca avaliadora, para meus colegas, para amigos, família e quem sabe alguns desconhecidos. Vou tocar porque preciso mostrar este resultado, para saber se funciona em alguma instância, se a teoria afetou minha prática. Minha maneira de tocar vai ser antes de tudo honesta, assim posso aplicar os procedimentos que descobri.

Com estas perguntas e respostas em mente, justifico o vídeo sem cortes, onde me coloco como aluno de violino, pesquisador e intérprete ao mesmo tempo. É na hora da performance que tento redescobrir o meu lugar. Falei das relações mestre-aprendiz, instituição-aprendiz, abordagem histórica, informada, orientada, antiga e moderna. Ao mesmo tempo em que me insiro em todas estas, questiono-me quais são os papéis que ainda vigoram, quais os que surgiram, como as necessidades do mercado de trabalho, o tipo de violinista próprio para determinada orquestra, grupo ou instituição. Meu lugar acredito, seja o de questionar estas relações e papéis tem para a música e para o meu processo de transformação como artista.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As coisas que o virtuose violinista mais saberá fazer são: a barba, cortar calos, pentear perucas e compor música. Ele terá aprendido a tocar violino em bailes, sem ler música, e não terá um bom ritmo e nem uma boa arcada, mas será rápido ao dedilhar o braço do violino. Ele não prestará atenção ao maestro nem ao primeiro violino. Tocarà somente com a metade de cima do arco, sempre forte, e fará as *diminuizioni* que tiver vontade.

Il teatro alla moda - 1720. Benedetto Marcello

O compositor italiano Benedetto Marcello (1686-1739) publicou anonimamente em 1720 o panfleto *Teatro alla moda*. Esta publicação é um texto em que Marcello aborda de forma satírica o meio operístico de seu tempo, assim como a tradição dos tratados. Seus comentários mostram uma severa crítica ao meio musical, não se restringindo apenas aos cantores, mas a todos os envolvidos com a arte, e é claro aos instrumentistas.

A citação acima revela algumas realidades: realmente o violinista perdeu o contato com os termos técnicos e com a prática musical comum do séc. XVIII. Demorei muitos anos para ouvir falar nas *diminuizioni*³². Não aprendi a tocar em bailes, e ainda assim preciso cuidar do “meu ritmo”, preciso prestar atenção para utilizar bem o meu arco. Com o advento da gravação, os violinistas não precisam mais se preocupar em fazer a barba, e as perucas (ainda bem), saíram da moda há muito tempo.

Este panorama criticado por Marcello também mostra uma questão interessante: *terá aprendido a tocar em bailes*. Este fragmento revela uma crítica à tendência da tradição e gosto franceses na performance violinística que eram ligados à marcação clara dos ritmos da dança, enfatizando os tempos fortes dos compassos. Deixa transparecer que este modo de tocar já estava em 1720 se tornando algo de *mau gosto*, sobretudo aos adeptos, como Marcello, da tradição italiana ligada ao *cantabile* oriundo do *melos* operístico. De fato, Geminiani, em 1751, critica com veemência este procedimento, colocando-se contra a regra

³² *Diminuizioni*: Diminuição: termo que denota um tipo de ornamentação envolvendo o fracionamento de um certo número de notas longas em um número maior de notas curtas, isto é, uma diminuição do valor das notas através do aumento do número de notas a serem tocadas no mesmo tempo. Foi um dos métodos mais comuns nos períodos renascentista e barroco, para introduzir variação melódica. O termo também é usado, particularmente, no que diz respeito à fuga, para a execução de uma melodia em notas de menor valor (habitualmente no dobro da velocidade). (SADIE: 1994:269)

do *down bow*, oriunda da tradição de dança ligada a Lully. Leopold Mozart também aborda o uso do arco de maneira a desvincular-se do modelo francês de execução, em prol de um uso mais rico do arco. Marcello também fala que o violinista será hábil em dedilhar rapidamente o braço do violino – sem ler música, sem um bom ritmo e boa arcada – o que pode ser entendido como destreza mecânica sem o necessário conhecimento teórico de harmonia e contraponto (*ler música*), sem o domínio sobre a articulação (*bom ritmo*) e com uma arcada inapta para explorar as nuances de dinâmica, *crescendos* e *diminuendos*, contrastes entre *legato* e *detaché* (*boa arcada*). Marcelo faz indiretamente referência à valorização da virtuosidade vazia e mecânica, apartada do discurso retoricamente regrado, que teve seu ápice no século XIX e ainda é hoje apreciada e admirada por muitos. Mas a parte que me chamou a atenção foi justamente quando Marcello se refere às *dinimuzioni*, dizendo que o violinista as realizará a seu bel prazer. Esta crítica é uma clara referência à valorização da inventividade do intérprete e a liberdade que este possuía. É justamente esta liberdade e inventividade que fomos perdendo.

Mesmo quando Marcello fala que o violinista não prestará atenção ao maestro, ou ao cantor e tocará como quiser, revela ainda que de maneira pejorativa, algo de suma importância: a necessidade de ser ouvido. É justamente nesta necessidade que residem as possibilidades de restauração da inventividade na performance. No século XVIII houve uma profusão de publicações de tratados sobre vários assuntos. Nos tratados de música, tendo como exemplo os dois tratados utilizados neste trabalho é clara a certeza que seus escritores possuíam sobre os aspectos relevantes para ser um bom violinista. Esta certeza faz um bom contraste com as incertezas do nosso tempo, e é neste dissenso que resulta a propulsão para esta pesquisa.

Os exemplos musicais dos tratados e sua comparação com a escrita de Telemann me forneceram a *informação* histórica para que eu pudesse ter a opção de *orientar* a minha performance (ou não) segundo os preceitos valorizados no século XVIII descritos nestes tratados. Por isso prefiro chamar a performance histórica de *orientada* ao invés de *informada*. Pois ao fim caberá ao intérprete a decisão sobre a orientação de sua performance.

Contudo, nessa sátira ao virtuose violinista, Marcello mostra ainda que havia uma preocupação com a presença, visto que na performance musical, além de ouvida, envolve a questão da projeção imagética; o corpo do intérprete está envolvido e gera leituras. Ainda

hoje quando alguém vai tocar preocupa-se de alguma maneira com a presença, isto é, recupera-se uma herança da *actio* retórica. Marcello não estava tão enganado sobre nós, apenas um pouco exagerado.

Retomando o que considero a ânsia do músico: a necessidade de ser ouvido. Quando tocamos queremos que alguém nos ouça, esta é a premissa do artista; *performar* para alguém. Neste grande *ruído* de tendências estéticas, *estilos*, *gosto*, movimentos culturais, escolas de arco, métodos de ensino, é difícil se fazer ouvir, é um trabalho árduo se fazer entender, por isso a busca de uma performance eloqüente. Ao estreitar os laços com as regras do passado afrouxamos um pouco a repetição de padrões que em certos casos já não nos servem mais. Sem a intenção de *resgatar* qualquer elo perdido (musical ou não), ou romper com os padrões institucionais vigentes, procurei neste trabalho trazer à tona questões para refletir a prática violinística de nosso tempo e espaço, frente ao repertório de épocas distantes no passado. Meu papel como violinista é o de tocar o melhor possível. Isso não quer dizer que preciso ser *Il signore virtuose*, mas sim que posso me aproximar do repertório munido da maior informação possível, seja ela histórica, técnica ou retórica.

Toda a trajetória que demonstro neste trabalho, trata-se na verdade de um processo de reconhecimento dos vários possíveis fatores que influenciaram e ainda influenciam a performance da música dos sécs. XVII e XVIII. As Fantasias de Telemann foram uma escolha fortuita, pois forneceram possibilidades de variadas descobertas devido à inventividade do compositor e seu reconhecido trânsito entre estilos e gostos, *vermischter Geschmack*. Este processo que levou à criação do *Gout reunis*, pode servir como uma inspiração para o intérprete atual, visto que transitamos musicalmente nos mais variados repertórios, e por que não, reinventarmos este conceito ao aplicá-lo na performance de nosso tempo?

O violino segue uma tradição interessante: mesmo depois da metodização e institucionalização do ensino, via Conservatório, a presença do professor/mestre sempre foi uma constante, independentemente linha metodológica adotada. O caminho por mim trilhado, ainda que superficialmente, não teria sido a possível sem a presença de um professor. A maior dificuldade de seguir os preceitos que descrevo, é que eles aparecem na hora da prática. É quando o peso da padronização estética se mostra. Para citar um exemplo bem pessoal: durante uma aula de violino toquei um trecho da *Ciaccona* da Partita em Ré menor de Bach, e meu professor comentou: *Você tocou este trecho como um grande solista*. Por um momento

senti um certo orgulho, até que então, através de sua explicação, me dei conta que não era de fato um elogio. Eu buscava uma modelo de sonoridade que já não cabia para a abordagem interpretativa proposta adotada para aquela música. Este momento foi uma espécie de epifania. A minha necessidade de ser ouvido me fazia tocar mais forte (vide citação de Marcello), quando eu precisava ser apenas mais eloquente.

6 REFERÊNCIAS

ABLITZER, Frédéric. **Mécanique de l'archet de violon: lien entre évolution ET répertoire musical.** In: La musique et ses instruments. Org. Castellengo, Michèle; Genovois, Hugues. Delatour France. Paris, 2009

ADORNO, Theodor W. – “**Em defesa de Bach contra seus admiradores**” in Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo, Ed. Ática, 1998. p 131-144

ALVARENGA, Marcos de Castro. **O barroco na poesia e na música.** 2005: Dissertação de mestrado

BAILLOT, Pierre Marie François de Sales. **The Art of the Violin.** translated by Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University, 1991.

BARTHES, Roland. **A retórica antiga.** In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica.* Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. P. 147-225.

BARROS, Daniele Cruz. **Estilos musicais em Telemann** - o exemplo da suite em lá menor de Telemann. 1998. Dissertação de mestrado

BENT, Ian. **Analysis** (The new Grove handbooks in Music,). Londres: Macmillan, 1987.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music.** Mineola: Dover publications, 1987.

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.

BOYDEN, David D. **The Violin Bow in the 18th Century.** Oxford: Oxford University Press, 1980.

BUTT, John – **Playing with History – the historical approach to musical performance.** Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2002. Fontes, 1994.

COOK, N. **A guide to musical analysis.** London: Dent & Sons, 1987.

_____. **Analysis through composition: principles of the classical style.** New York: Oxford University Press, 1998.

CHRISTOPHER D.S. Field, et al. "**Fantasia.**" Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 11 Apr. 2014. Acesso em : [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048`](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048)).

DONINGTON, Robert. **The Interpretation of Early Music.** 1. ed. New York: Norton & Company Inc, 1992.

ELLENDERSEN, Atli. **Parâmetros interpretativos para a sonata para violino solo em Lá menor, BWV 1003 de J. S. Bach.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O violino violado:** rabeça, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese de doutorado. Universidade de Estadual Campinas. Campinas, 2008.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **Em Adorno X Hindemith: dois parâmetros divergentes sobre a interpretação da música barroca e autenticidade.** In: ANPPOM, Anais do XX congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. 982-986

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **Violino & retórica.** Monografia. São Paulo, 1995.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; RODRIGUES, Esdras **Em defesa do uso de instrumentos históricos: Resposta a uma crítica de Theodor Adorno.** In: ANPPOM, Décimo quinto congresso, 2005, Rio de Janeiro. 789-795.

FIELD, Christopher D.S., et al. "**Fantasia.** In: "Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford. Oxford University Press, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>. acesso em 11 de abril de 2014.

FLESCH, Carl. **Art of violin playing:** Book one. 1. ed. New York: Carl Fischer, 2000.

FLESCH, Carl. **Art of violin playing:** Book Two. 1. ed. New York: Carl Fischer, 2000.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing and Teaching.** 3. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1985.

GEMINIANI, Francesco. **The Art of Playing the Violin.** London: Travis & Emery Bookshop, 2009.

GOEHR, Lydia – **The Imaginary Museum of Musical Works:** an Essay in the Philosophy of Music. Oxford, The Oxford University Press, 2007.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A History of Western Music.** 6th. ed. New York: W. W. Norton, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons:** Caminhos para uma nova compreensão musical. 2. ed. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

HOLLER, MARCOS TADEU . **A interpretação de recitativos em cantatas sacras de G. P. Telemann sob uma perspectiva histórica.** Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1995.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Tradução Angela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música**. Ilustraciones de Gunther Vogel; versión española de Rafael Banús; revisión técnica de Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza, 1992

MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. 2nd ed. Translated by Editha Knocker. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1985.

LEDBETTER, David. **Unaccompanied Bach. Performing the solo works**. Yale University Press, New Haven, 2009

LESTER, Joel. **Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance**. New York: Cambridge University Press, 1995

LESTER, Joel. **Performance and Analysis: interaction and interpretation**. New York and Oxford: Oxford University Press, 1999

PAOLIELLO, Noara de Oliveira. **Os Concert Overtures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto**. Dissertação de mestrado. 2011

RANDEL, Don Michael (ed.). **Dicionário Harvard de Música**. Madrid: Alianza, 2004.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994

SANTOS, Luis Otavio de Souza. **Um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. Tese de doutorado. Universidade de Estadual Campinas. Campinas, 2011

STOWELL, Robin. **The Cambridge Companion to the Violin**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992

STOWELL, Robin. **Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

TARUSKIN, Richard – **Text and Act: Essays on Music and Performance**. Oxford University Press, Oxford, 1995.

TELEMANN, Georg Philipp. **Fantasia per il violin senza basso**. Facsimile. Edition Walhall. Halberstadt, 2001

TELEMANN, Georg Philipp. **Zwölf Fantasien für Violine ohne Bass**. Editado por Günther Hauswald. Bärenreiter. Kassel, 1955.

ZOHN, Steven. **Music for a mixed taste**: Style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works. Oxford University Press. Oxford, 2008.

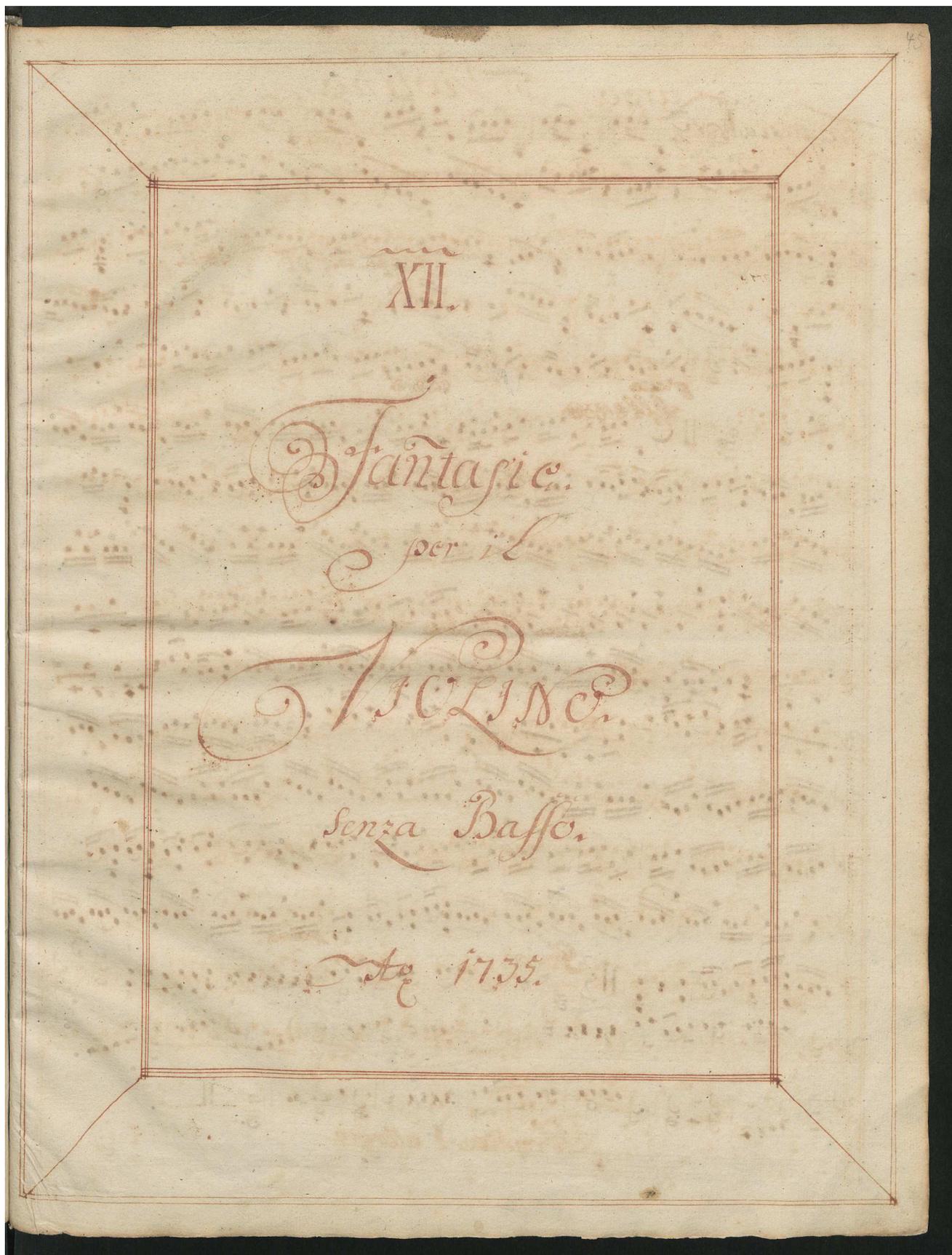
7 ANEXOS

ANEXO A: Esquema da Fantasia TWV 40:25 [12], Lá menor. Moderato. demonstrando a *dispositio*.

The image displays a musical score for the Fantasia TWV 40:25 in G minor, BWV 40:25, by Johann Sebastian Bach. The score is in 3/4 time and marked Moderato. The piece is divided into sections by color-coded brackets, illustrating the *dispositio* structure:

- Exordium** (Blue bracket): Measures 1-5.
- Narratio** (Orange bracket): Measures 6-9.
- Propositio** (Green bracket): Measures 10-14.
- Confutatio** (Purple bracket): Measures 15-24.
- Confirmatio** (Red bracket): Measures 25-39.
- Peroratio** (Blue bracket): Measures 40-44.

The score includes various musical notations such as trills (*tr*), slurs, and triplets. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated throughout the piece.



Fantasia *Largo* *Violino*

Handwritten musical notation for the first section of the piece. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is marked *piano* and includes various ornaments (trills) and slurs. The second staff continues the melody and includes dynamic markings such as *forte*, *piano*, *pp*, and *forte*.

Handwritten musical notation for the second section of the piece, marked *Allegro*. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Dynamic markings include *piano* and *forte*.

Handwritten musical notation for the third section of the piece, marked *Grave*. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/2 time signature. The music is slower and features block chords and sustained notes. Dynamic markings include *forte* and *piano*.

Si replica l' allegro.

Fantasia in Violino

Largo
piano *Forte*
piano *Forte*

Allegro

Allegro

Adagio *Violino*
Fantasia III

Handwritten musical notation for the first section of the piece. It features a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics.

Presto

Handwritten musical notation for the second section of the piece, marked "Presto". It features a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The music is more rhythmic and includes some chordal textures.

Grave *Vivace*

Handwritten musical notation for the third section of the piece, marked "Grave" and "Vivace". It features a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The music is characterized by a slower tempo followed by a faster section.

Empty musical staves at the bottom of the page.

Violino.

Fantasia IV.

Vivace.

Handwritten musical score for Violino, Fantasia IV, Vivace section. It consists of 11 staves of music in G major and 2/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings like 'z.'.

Grave

A single staff of music in G major, 2/4 time, marked 'Grave'. It features a slow, rhythmic pattern with slurs.

Alllegri

Handwritten musical score for Violino, Fantasia IV, Alllegri section. It consists of 7 staves of music in G major and 12/8 time. The notation is highly rhythmic and includes dynamic markings like 'f.'.

Violino.

Forstia VI.

Grave.

Handwritten musical notation for the first section of 'Forstia VI.' in G major, 2/4 time. The music is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo marking 'Grave.' is written in red ink above the staff. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Fresto.

Handwritten musical notation for the second section of 'Forstia VI.' in G major, 2/4 time. The tempo marking 'Fresto.' is written in red ink above the staff. The music is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is more rhythmic, featuring many eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Siciliano

Allegro

Handwritten musical notation for the 'Siciliano' section of 'Forstia VI.' in G major, 2/4 time. The tempo marking 'Allegro' is written in red ink above the staff. The music is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The notation is characterized by a steady eighth-note rhythm, with some rests and dynamic markings.

Fantasia VII *Violino*

Dolce

Allegro

Largo

Presto

Fantasia VIII *Piaccolimento* *Violino*

The first section of the score, marked *Piaccolimento*, spans 11 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs. The notation is dense and expressive, typical of Baroque violin technique.

The second section of the score, marked *Allegro*, spans 3 staves. It continues in the same key signature and time signature. The tempo change is evident in the more rhythmic and energetic character of the notes, which are often grouped in pairs or small runs. The section concludes with a double bar line and repeat dots.

Empty musical staves at the bottom of the page.

Fantasia IX. Siciliana Violino.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The first section is marked *Vivace* and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The second section, marked *Allegro*, is more rhythmic and features a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line.

Fantasia 7. Violino.
Prato

The first section of the piece, marked 'Prato', consists of ten staves of handwritten musical notation. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several trills and slurs throughout the passage. The paper shows signs of age, with some staining and fading.

The second section of the piece, marked 'Largo', consists of five staves of handwritten musical notation. The tempo marking 'Largo' is written in red ink above the first staff. The notation continues in the same key signature and clef as the first section. It features a more melodic and slower-moving line, with prominent slurs and some rests. The handwriting is consistent with the first section.

The third section of the piece, marked 'Allegro', consists of five staves of handwritten musical notation. The tempo marking 'Allegro' is written in red ink above the first staff. The notation returns to a more rhythmic and active style, with many sixteenth and thirty-second notes. It concludes with a double bar line and repeat dots. The paper shows some wear and tear, particularly at the bottom edge.

Fantasia VII. Unpoco vivace. Violino.

The musical score is written in a cursive hand on aged paper. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks. A 'Soprano' marking is written in red ink above the eighth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. At the bottom of the page, there are three empty musical staves.

Fantasia VII *Moderato* *Violini*

The musical score is written on 18 staves. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic figures, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into sections by repeat signs and includes a section marked 'Vivace' and another marked 'Presto'. The notation is dense and characteristic of Baroque or Classical era manuscript notation.

ANEXO C: Edição *Urtext* das Doze Fatasias.

TELEMANN

Zwölf Fantasien
für Violine ohne Bass, 1735

Twelve Fantasias
for Violin without Bass, 1735

TWV 40:14–40:25

Herausgegeben von / Edited by
Günter Haußwald

Urtext der Telemann-Ausgabe
Urtext of the Telemann Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 2972

--PUBLIC DOMAIN--

Urtextausgabe aus: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung, Band 6: *Kammermusik ohne Generalbass I* (BA 2956), herausgegeben von Günter Haußwald.

Urtext edition taken from: *Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke*, issued by the Gesellschaft für Musikforschung, Volume 6: *Kammermusik ohne Generalbass I* (BA 2956), edited by Günter Haußwald.

© 1955 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
21. Auflage / 21st Printing 2005
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN M-006-42824-3

VORWORT

Georg Philipp Telemann (1681–1767) hat in seinem Schaffen das Gebiet der Kammermusik ohne Generalbass besonders gepflegt. Dazu gehören Werke für Flöte oder Violine, entworfen für ein, zwei oder vier Instrumente. Bestimmt für den Musikliebhaber oder den studierenden Instrumentalisten, stellen sie echte Zeugnisse barocker Spielmusik dar, in denen sich ein ursprünglicher Musikwille äußert, dessen Kraft in der Gegenwart erneut spürbar wird.

Die vorliegenden *Zwölf Fantasien* für Violine ohne Bass, 1735, zeigen formal eine zyklische Anlage mit zahlreichen Varianten. Dabei werden Elemente der Sonate, des Konzerts oder der Suite aufgegriffen und kontrastreich einander gegenübergestellt. Charakteristisch erscheint der Wechsel mannigfacher Einfälle. Ein wacher Sinn für polyphones Denken, gepaart mit einer Vorliebe für reich entwickelte Mehrstimmigkeit, sichert dem Instrument eine Entfaltung aller Spielmöglichkeiten.

Hinsichtlich der Quelle und deren Wiedergabe darf auf Telemanns „Musikalische Werke“, Band 6, verwiesen werden. Dynamik und Phrasierung bleiben weitgehend der persönlichen Gestaltung des Spielers überlassen, ebenso weiterer ornamentaler Schmuck. Der Triller, stets mit der oberen Hilfsnote begonnen, ist häufig ohne Nachschlag zu spielen und reicht bei den durch einen Punkt verlängerten Werten bis zu diesem. Die langen Vorschläge, quellenmäßig nicht einheitlich notiert, sind meist halb so lang wie die Hauptnote zu bewerten, deren Dauer dadurch bestimmt wird. Die geforderte Mehrstimmigkeit setzt einen befähigten Spieler voraus.

Günter Haußwald

PREFACE

Georg Philipp Telemann (1681–1767) in his manifold activities, devoted particular attention to the field of chamber music without thorough bass. To this category belong works for flute or violin composed for one, two or four instruments. Intended for the amateur or the instrumental student, they are genuine samples of baroque music displaying an original devotion to music the effect of which can also be felt today.

The “Twelve Fantasias” for violin without bass, 1735, formally display a cyclic construction with numerous variants. Elements of the sonata, the concerto or the suite are taken up and richly contrasted with one another. A keen sense of polyphonic thought, coupled with a preference for richly developed part writing, ensures full use of all the playing potentialities of the instrument.

Regarding the source and manner of performance, the reader is referred to Telemann’s *Musikalische Werke*, Vol. 6, which contain the Fantasias. Dynamics and phrasing are left to a large extent to the individual skill of the player, as well as further ornamentation. The trill, always begun on the upper auxiliary note, is frequently to be played without closing note and should be executed for the full length of the note. The long appoggiaturas, not uniformly noted in the source, are generally half the value of the principal note. The double-stopping and chordal work naturally require the appropriate technical capabilities.

Günter Haußwald

In No. 5, 3 "typos" have been corrected, as indicated by asterisks--JDH

1. FANTASIE

für Violine ohne Baß, B-dur

TWV 40:14

Violine *Largo*

5 *p*

10 *f*

15 *p* *pp* *f*

20

25 *p* *pp* *f*

30

35 *p*

40

45

Allegro

5

10

BA 2972

© 1955 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

15

20

25

30

35

40

45

Grave

5

10

15

20

Si replica Vallegro

2. FANTASIE

für Violine ohne Baß, G-dur

TWV 40:15

Violine

Largo

5 10 15 20 25 30

Allegro

5 10 15 20 25 30 35 40

7

45 50 55 60 65 70 75 80 85 90 95 100 105

Allegro

10 15 20

Detailed description: This musical score is written for a single melodic line in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains ten staves of music, with measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, and 105 marked at the beginning of their respective staves. The music is characterized by a steady eighth-note pulse. Various ornaments, including mordents and grace notes, are used throughout. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and some sixteenth-note patterns. The second system begins with the tempo marking 'Allegro' and contains three staves of music, with measure numbers 10, 15, and 20 marked. This section continues the eighth-note rhythmic pattern with similar triplet and ornamentation. The piece concludes with a double bar line at the end of the third staff in the second system.

3. FANTASIE

für Violine ohne Baß, f-moll

TWV 40:16

Adagio

Violine

Presto

15

5

10

15

20

25

This musical score is divided into two distinct sections. The first section, starting at measure 30, is marked with a *Grave* tempo. It features a melodic line in the upper voice and a more active bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Measures are numbered from 30 to 80. Dynamics include *p* (piano) at measure 75 and *f* (forte) at measure 80. The second section, starting at measure 80, is marked with a *Vivace* tempo. It begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of sixteenth-note patterns. The key signature changes to one flat, and the time signature changes to 3/4. Measures are numbered from 5 to 20. The score concludes with a final cadence.

4. FANTASIE

für Violine ohne Baß, D-dur

TWV 40:17

Violine *Vivace*

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

5. FANTASIE

für Violine ohne Baß, A-dur

TWV 40:18

Violine

Allegro

5

Presto 10

15

20

25

30

Allegro 35

40

Presto 45

13

50 *tr*

55

60

Andante

Allegro

5 *tr*

10

15 [*p*]

20 [*f*]

25

30

35

40 *tr*

45 *p*

50 *f*

55 [*tr*]

Detailed description: This musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two sharps (D major). The piece begins with a tempo of Andante and later changes to Allegro. The score is divided into measures, with measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 clearly marked. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills (*tr*) and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

6. FANTASIE

für Violine ohne Baß, e-moll

TWV 40:19

Violine *Grave*

Presto

50 15
55 60
65 *tr* 70
75 80 *[tr]*

This section of the score consists of four staves of music. The first staff begins at measure 50 and ends at measure 80. The second staff starts at measure 55. The third staff starts at measure 65 and includes a trill (*tr*) above measure 70. The fourth staff starts at measure 75 and includes a trill (*[tr]*) above measure 80. The music is in a major key with a treble clef.

Siciliana

5 *tr*
10

The *Siciliana* section is written in 6/8 time. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 5 and includes a trill (*tr*) above measure 5. The second staff starts at measure 10. The key signature has one sharp (F#).

Allegro
[Minore]

5
10 15
20
25 [Maggiore] 30
35
40 45
[Minore da capo]

The *Allegro* section is in 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff starts at measure 5. The second staff starts at measure 10. The third staff starts at measure 15. The fourth staff starts at measure 20. The fifth staff starts at measure 25 and includes the marking *[Maggiore]*. The sixth staff starts at measure 35. The seventh staff starts at measure 40 and ends at measure 45, with the marking *[Minore da capo]* below it. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).

7. FANTASIE

für Violine ohne Baß, Es-dur

TWV 40:20

Violine *Dolce*

5

10

15

Allegro

5

10

15

20

25

Musical score for measures 30-59. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Largo

Musical score for measures 5-15 of the Largo section. The tempo is marked 'Largo' and the time signature is 3/4. The music is characterized by wide intervals and a slow, spacious feel. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated above the staff. Dynamics markings include *p* (piano) and *f* (forte).

Presto

Musical score for measures 5-25 of the Presto section. The tempo is marked 'Presto' and the time signature is 3/4. The music is fast and rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated above the staff.

8. FANTASIE

für Violine ohne Baß, E-dur

TWV 40:21

Piacevolmente

Violine

Spiritoso

Musical score for the first system, measures 20-50. The music is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and slurs. Measure numbers 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated above the staff. A trill symbol (tr) is present in measure 48.

Allegro

Musical score for the second system, measures 5-25. The music is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including trills and slurs. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated above the staff. A trill symbol (tr) is present in measure 18.

9. FANTASIE

für Violine ohne Baß, h-moll

TWV 40:22

Siciliana

Violine

Vivace

Musical score for measures 35-70. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of six staves of notation. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70 are indicated above the staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets (marked with a '3' and a vertical line). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 70.

Allegro

Musical score for measures 5-30. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of six staves of notation. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents (marked with 'acc'). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 30.

10. FANTASIE

für Violine ohne Baß, D-dur

TWV 40:23

Violine *Presto*

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

p

f

p

Musical notation for measures 75-80. Measure 75 starts with a dynamic marking of *f*. Measure 80 contains two trills, each marked with *[tr]*.

Largo

Musical notation for measures 5-35. Measure 5 has a dynamic marking of *p*. Measure 10 has a dynamic marking of *f*. Measures 15, 20, 25, and 30 contain trills marked with *tr*. Measure 25 has a dynamic marking of *p*. Measure 25 also has a dynamic marking of *f*. Measure 35 has a dynamic marking of *f*.

Allegro

Musical notation for measures 5-20. Measure 5 has a dynamic marking of *f*. Measure 10 has a dynamic marking of *f*. Measure 15 has a dynamic marking of *f*. Measure 20 has a dynamic marking of *f*.

11. FANTASIE

für Violine ohne Baß, F-dur

TWV 40:24

Un poco vivace

Violine

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65

Musical notation for measures 70-85. The first line (measures 70-74) features a melodic line with eighth-note patterns. The second line (measures 75-79) continues the melody with some rests. The third line (measures 80-85) includes a dynamic marking *dr* and a fermata over the final measure.

Soave

Musical notation for measures 5-35. The piece is in 3/4 time. The first line (measures 5-14) includes a dynamic marking *p*. The second line (measures 15-24) includes a dynamic marking *f*. The third line (measures 25-34) includes a dynamic marking *dr*. The fourth line (measures 35) includes a dynamic marking *dr*.

Da capo Un poco vivace

Allegro

Musical notation for measures 5-15. The piece is in 3/4 time. The first line (measures 5-14) includes a dynamic marking *dr*. The second line (measures 15) includes a dynamic marking *dr*.

12. FANTASIE

für Violine ohne Baß, a-moll

TWV 40:25

Violine *Moderato*

Violine *Vivace*

Musical score for a piano piece, measures 15-70. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Andante*. The piece features a complex melodic line with many slurs and ornaments. Measure numbers 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70 are indicated. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). There are also markings for *tr* (trills) and *b* (basso).

Musical score for a piano piece, measures 5-20. The tempo is marked **Presto**. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece features a complex melodic line with many slurs and ornaments. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated.

APÊNDICE A: Dvd com a gravação do Recital realizado dia 29 de março de 2015.

Repertório: Sonata em Mi menor BWV 1023. J. S. Bach

Fantasia TWV 40:25 [12], Lá menor. G. P. Telemann

Fantasia TWV 40:17 [04], Ré Maior. G. P. Telemann

Passacaglia per violino senza basso. H. I. F. Biber

Fantasia TWV 40:16 [03], Fá menor. G. P. Telemann

Fantasia TWV 40:20 [07], Mi bemol Maior. G. P. Telemann