UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes de São Paulo

Programa de Pós-Graduação em Música

CINDY FOLLY FARIA

A INFLUÊNCIA DA VOZ SOBRE A PRÁTICA INSTRUMENTAL: a fala, o canto e sua aplicação na viola

São Paulo
2022

CINDY FOLLY FARIA

A INFLUÊNCIA DA VOZ SOBRE A PRÁTICA INSTRUMENTAL: a fala, o canto e sua aplicação na viola

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em Música: Relações Interdisciplinares, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Linha de pesquisa: Teoria e Praxis do Processo Criativo
Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho
Co-orientador: Prof. Dr. Emerson de Biaggi

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F224i Faria, Cindy Folly, 1981-

A influência da voz sobre a prática instrumental : a fala, o canto e sua aplicação na viola / Cindy Folly Faria. - São Paulo, 2022.

152 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

Coorientador: Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1. Voz. 2. Fala. 3. Canto. 4. Prática interpretativa (Música). 5. Viola. I. Marun Filho, Nahim. II. Biaggi, Emerson Luiz De. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 783.96

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CINDY FOLLY FARIA

A INFLUÊNCIA DA VOZ SOBRE A PRÁTICA INSTRUMENTAL: a fala, o canto e sua aplicação na viola

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música.

Tese aprovada em: 29/06/2022

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. Nahim Marun Filho

Unesp – Orientador

_____

Prof. Dr. Emerson de Biaggi

Unicamp – Co-orientador

_____

Prof. Dr. Adohniran Reis

Unicamp

_____

Prof.ª Dr.ª Beatriz Carneiro Pavan

Centro Cultural Gustav Ritter

_____

Prof. Dr. Jessé Máximo Pereira

UFMG

_____

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato

Unesp

Ao querido mestre e violista Ricardo Lobo Kubala (em memória), que me orientou na escrita dessa tese por três anos antes de partir e deixar grande saudade. Sua voz permanecerá presente na minha música.

RESUMO

Essa tese se propõe a investigar a influência da voz falada e cantada sobre a prática instrumental desde o século XVI até a atualidade através da observação do que dizem os instrumentistas a respeito da imitação da voz. Busca-se aplicar recursos e princípios da voz para os meios técnico-musicais específicos da viola, utilizando-se de contribuições de métodos e tratados vocais e instrumentais de vários períodos da história, além de contribuições de violistas importantes da atualidade. Utiliza-se especialmente o guia do caminho percorrido por Charles de Bériot na sua busca pela imitação da voz, mas outros autores também são utilizados. Os recursos técnico-musicais escolhidos para essa transferência são o *portamento di voce* no sentido de *legato*, tratando sobre aspectos de conexão entre notas e elementos musicais; as nuances de dinâmica, tratando sobre aspectos de sonoridade e *messa di voce*, ou *son filé*; a pronúncia do arco, que trata sobre acento e ataque das notas; e pontuação, que analisa a importância do controle na execução das pausas, silêncios e respirações entre as notas, inclusive na articulação. Acredita-se que a voz falada e a voz cantada possuem um forte poder discursivo e comunicativo, e que seus princípios podem ser úteis aos instrumentistas quando aplicados ao repertório de qualquer estilo ou período musical. Ao utilizar a própria voz ou olhar o exemplo de bons cantores ou oradores, o instrumentista traria para o próprio corpo as sensações físicas do que mentalmente ele deseja realizar, para então utilizar seu corpo de forma mais consciente para superar questões técnico-musicais no seu instrumento.

Palavras-chave: viola; voz falada; voz cantada; fala; canto; influência da voz; prática instrumental.

ABSTRACT

This thesis proposes to investigate the influence of the spoken and sung voice on the instrumental practice from the 16th century to the present day through the observation of what the instrumentalists say about the imitation of the voice. It seeks to apply resources and principles of the voice to the specific technical-musical means of the viola, using contributions from vocal and instrumental methods and treatises from various periods of history, as well as contributions from important violists from today. The guide of the path taken by Charles de Bériot is especially used in his search for the imitation of the voice, but other authors are also used. The technical-musical resources chosen for this transfer are the *portamento di voce* in the sense of *legato*, dealing with aspects of connection between notes and musical elements; the nuances of dynamics, dealing with aspects of sonority and *messa di voce*, or *son filé*; the pronunciation of the bow, which deals with the accent and attack of the notes; and punctuation, which analyzes the importance of control in the execution of pauses, silences and breaths between notes, including the articulation pauses. It is believed that the speaking and singing voices have a strong discursive and communicative power, and that their principles can be useful to instrumentalists when applied to the repertoire of any musical style or period. By using his own voice or looking at the example of good singers or speakers, the instrumentalist would bring to his own body the physical sensations of what he mentally wants to accomplish, and then use his body more consciously to overcome technical-musical issues in his instrument.

Key-words: viola; spoken voice; sung voice; speech; singing; influence of voice; instrumental practice.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO, 07

2 CAPÍTULO 1. PANORAMA HISTÓRICO DA RELAÇÃO ENTRE INSTRUMENTOS E VOZ: O CAMINHO DA INFLUÊNCIA DA VOZ ATRAVÉS DA FALA DOS INSTRUMENTISTAS A PARTIR DO SÉCULO XVI ATÉ A ATUALIDADE, 10

2.1 Predominância da música vocal e a importância do texto e da fala: a presença da voz nos primeiros tratados instrumentais, 10

2.2 O imitar a voz no começo do período barroco, 19

2.3 O crescimento dos tratados instrumentais e a importância do orador e do cantor para o instrumentista no século XVIII, 23

2.4 A arte de cantar nos instrumentos no século XIX, 41

2.5 O modelo da fala e do canto no virtuosismo instrumental do século XX, 54

2.6 A herança da relação entre instrumentos e voz na atualidade e sua investigação no meio acadêmico, 74

3 CAPÍTULO 2. A APLICAÇÃO DOS RECURSOS DA VOZ PARA OS MEIOS TÉCNICO-MUSICAIS DA VIOLA MODERNA, 81

3.1 A voz como modelo no caráter geral das melodias, 82

3.2 "A mágica acontece entre as notas": *legato, portamento di voce* e a conexão dos elementos musicais na viola, 83

3.3 A voz como modelo nas nuances de dinâmica: sonoridade e a *Messa di Voce*, 102

3.3.1 Sonoridade concentrada e controle do arco, 109

3.3.2 *Messa di voce* ou *Son filé*, 111

3.4 A pronúncia do arco: dicção, acento (ataque) e a resposta sonora da viola - mão direita e esquerda, 116

3.5 Pontuação: pausas, respirações, silêncios, repousos e a articulação, 127

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS, 141

REFERÊNCIAS, 143

1 INTRODUÇÃO

Durante séculos até a atualidade, a voz falada e cantada tem sido modelo para a prática instrumental. Recomendações para que instrumentistas imitem a voz ou a tenham como referência são abundantes em tratados, livros, partituras e métodos de todos os tempos, numa relação perene. É o próprio instrumentista que repetidamente e de formas variadas diz que a voz, ora falada, ora cantada, ora em ambos os casos, deve ser o modelo para que o instrumentista seja um músico melhor.

Na minha experiência como violinista e posteriormente como violista, pude observar certas menções à vocalidade direcionadas a instrumentistas tanto em instituições de ensino quanto em certos ambientes profissionais, como orquestras. Foi de uma professora pianista em uma aula de música de câmara da graduação que ouvi (ou notei) pela primeira vez a exclamação "cante!" direcionada a meu colega pianista, enquanto trabalhavam determinada melodia. Na atuação profissional, meu interesse pelo ideal da música como um discurso se intensificou. Já no mestrado, meu foco acerca do tema se voltou mais especificamente para a relação entre canto e viola, cuja pesquisa[1] observou o grande potencial técnico-expressivo de uma abordagem vocal consciente da música instrumental.

Diante de um assunto de grande extensão, riqueza e alcance, meu interesse em continuá-lo pesquisando por mais tempo e detalhamento se direcionou para o projeto de pesquisa desenvolvido no curso de doutorado, que busca realizar uma investigação mais aprofundada de questões já feitas no mestrado e de outras novas que surgiram pelo caminho, tais como: o que significa imitar a voz em termos da prática em nossos instrumentos, ou seja, o que significa falar ou cantar nos instrumentos? Em que medida instrumentistas fizeram essas recomendações pela história, com qual frequência e que tipo de relação é utilizada? Para quais recursos técnico-musicais essas recomendações se aplicam? Como a voz os manipula? Como transferir esses recursos para a viola, ou outros instrumentos de arco?

Para responder essas perguntas, essa tese se propõe a investigar a influência da voz falada e cantada sobre a prática instrumental desde o século XVI até a atualidade através da observação do que dizem os instrumentistas a respeito da imitação da voz. Em seguida, busca-se olhar para a voz para entender como ela manipula os recursos técnico-musicais que foram tomados como modelo pelo instrumentista, para então transferir esses recursos para os meios

[1] FARIA, Cindy Folly. Relações entre Viola erudita e Canto lírico: Aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento. 2012. 65 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2012.

técnico-musicais específicos da viola, investigando como isso é visto modernamente, visando responder à pergunta de como falar ou cantar na viola na atualidade.

Acredita-se que a voz falada e a voz cantada possuem um forte poder discursivo e comunicativo, e que seus princípios podem ser úteis aos instrumentistas quando aplicados ao repertório de qualquer estilo ou período musical, podendo auxiliar significativamente a integrar e unir os aspectos técnicos do instrumento com os recursos musicais de expressividade, para uma performance que busque comunicar-se emocionalmente com o público. A hipótese é que o sucesso em utilizar a voz reside no fato de que ela faz parte do corpo do instrumentista, está dentro dele. Um instrumento musical, como a viola, por exemplo, é um objeto externo, mais distante de suas intenções. Ao utilizar a própria voz ou olhar o exemplo de bons cantores ou oradores, o instrumentista traria para o próprio corpo as sensações físicas do que mentalmente deseja realizar, para então utilizar seu corpo de forma mais consciente para superar questões técnico-musicais no seu instrumento. Utilizar a voz significaria retornar para o corpo, aproximando a mente com o corpo, e vivenciar a importância da consciência de si mesmo na prática instrumental.

Para realizar essa pesquisa de abordagem qualitativa, primeiramente foi realizado um levantamento bibliográfico para identificar e extrair menções de instrumentistas sobre influência da voz na interpretação instrumental, iniciando a investigação a partir do marco do primeiro tratado exclusivamente instrumental, de 1511, até a atualidade. Dada a extensão do material encontrado, foi realizada uma seleção de autores e de suas citações, e buscou-se apresentá-los através de um viés histórico-cronológico. Em seguida, foi realizada a transferência de alguns recursos selecionados da voz para a viola, através de intersecção entre o conteúdo sobre recursos técnico-musicais contidos em bibliografia sobre voz com o conteúdo técnico-musical da bibliografia específica da viola e de violino, buscando também trazer a contribuição de instrumentistas da atualidade registrados em material audiovisual, como master-classes em plataformas como *YouTube*, *Instagram* e *websites*.

O presente texto foi estruturado do mais abrangente para o mais específico. O item 2, capítulo 1, oferece um panorama histórico-cronológico da influência da voz falada e cantada sobre instrumentos, apresentando o viés do instrumentista através de suas menções a respeito da voz como paradigma para a prática instrumental. Esses relatos são colocados nos seus respectivos contextos musicais e estilísticos, e pode-se perceber de que forma e com qual extensão a influência da voz é exercida sobre os instrumentos ao longo do tempo.

Através de uma amostragem maior em cada século, a partir do XVI, foi possível obter um panorama da história dessa influência e analisá-la de forma mais aprofundada. Além

disso, o conteúdo dessas falas de instrumentistas importantes são uma fonte rica de conhecimento sobre a prática instrumental que por si mesmas já muito contribuem para a compreensão de uma abordagem vocal da prática instrumental. Assim, a grande extensão desse capítulo é intencional no sentido de demonstrar a abrangência e profundidade da influência da voz falada e cantada sobre a prática instrumental, além de se acreditar que através de todos os relatos de instrumentistas trazidos aqui pode-se mergulhar no universo da abordagem vocal da prática musical para compreendê-la melhor, além de ser possível retirar das orientações dos instrumentistas um rico arsenal de contribuições técnico-musicais.

O item 3, capítulo 2 segue as recomendações dos instrumentistas contidas no primeiro capítulo e se dedica a aplicar os recursos da voz para os meios técnico-musicais da viola moderna, buscando na referência da voz formas de perceber a música e de abordar os recursos técnico-musicais da viola. Isso foi feito através da intersecção entre métodos e tratados sobre a prática da viola e do violino com métodos e tratados sobre voz. Além dessa bibliografia no formato tradicional, também foram utilizadas algumas contribuições atuais de violistas importantes extraídas de master-classes contidas em plataformas de mídia, como *YouTube* e *Instagram*. O *Méthode de Violon* (parte 3) de Charles de Bériot foi utilizado como guia principal para a definição e aplicação dos elementos vocais para a viola, pois é o tratado instrumental que provavelmente fez essa aplicação de forma mais clara e intensa, além de ser um método de violino, cuja técnica é bastante similar à da viola.

Os recursos técnico-musicais escolhidos para serem transferidos da voz para a viola nesse trabalho foram o *legato*, na sua denominação como *portamento di voce* no tocante à conexão dos elementos musicais na viola; as nuances de dinâmica e sua relação com a produção sonora e a *messa di voce*, ou *sons filés*; a dicção e a pronúncia do arco, que trata sobre ataque das notas e acento; e a pontuação, que aborda a questão das pausas, dos silêncios, da respiração juntamente com a articulação. Ressalta-se que esses elementos da voz são frequentemente imitados pelos instrumentistas, como será visto no item 2, capítulo 1, e sobre os quais a voz tem muito a contribuir.

2 CAPÍTULO 1. PANORAMA HISTÓRICO DA INFLUÊNCIA DA VOZ SOBRE A PRÁTICA INSTRUMENTAL: ESCRITOS DE INSTRUMENTISTAS DO SÉCULO XVI ATÉ A ATUALIDADE.

Durante o período anterior a 1600 na música escrita ocidental, a relação entre instrumentos e voz era muito próxima, tanto no repertório e estilo quanto na forma como se executava música, ou, nas palavras do flautista Peter-Lukas Graf (2003, p. 5) em seu livro *The Singing Flute*: "Desde tempos imemoriais, instrumentistas de cordas e sopros têm aspirado se aproximar da expressividade da voz humana em seus instrumentos."[2]. Na maior parte do tempo, os instrumentistas quase não tinham partes escritas exclusivamente para si, mas cumpriam uma função utilitária e dobravam ou substituíam as vozes. A música escrita exclusivamente para instrumentos foi se desenvolvendo gradualmente, especialmente durante o século XVI, mas era basicamente derivada de música vocal, como a *canzona* e o *ricercare*. Música instrumental também era utilizada para entretenimento, em danças, como as *estampidas* que surgiram antes do século XIII, ou em fanfarras, mas essas últimas praticamente não chegaram até nós porque não eram escritas, mas sim memorizadas ou improvisadas (GROUT; PALISCA, 2007, pp. 91; 156 e 157; 254; 258 e 259). Como afirma Boyden (2002, p. 2), "uma parte substancial da música para a qual os instrumentos eram chamados a tocar era basicamente vocal no caráter" [3]:

> Em suma, onde instrumentos eram usados como um adjunto para a música vocal, nenhum corpo independente de música instrumental existiu e a técnica instrumental em si não se desenvolveu. (2002, p. 2)[4]

2.1 Predominância da música vocal e a importância do texto e da fala: a presença da voz nos primeiros tratados instrumentais.

O período da Renascença, especialmente entre 1450 e 1550, foi uma era de domínio da polifonia vocal, mas ao mesmo tempo, houve um crescimento no interesse pela música instrumental (GROUT; PALISCA, 2007, p. 254). Assim, boa parte da música instrumental independente que era tocada de memória começou a ser registrada, e o status do instrumentista, que na Idade Média era considerado inferior, melhorou consideravelmente.

---

[2] From time immemorial, string players and wind players have aspired to approach the expressiveness of the human voice on their instruments [tradução nossa]. Todas as traduções a seguir, a não ser quando indicado, são nossas.

[3] […] a substantial part of the music which instruments were called upon to play was basically vocal in character

[4] In short, where instruments were used as an adjunct to vocal music, no independent body of instrumental music existed and instrumental technique as such did not developed.

Apesar disso, a relação dos instrumentos com a voz ainda era de dependência. Grout e Palisca (2007, p. 258) se atêm à questão em uma subseção intitulada "Relação entre a música instrumental e a música vocal":

> No início do século XVI a música instrumental estava ainda estreitamente vinculada, quer no estilo, quer na execução, à música vocal. Os instrumentos podiam ser utilizados para substituir ou dobrar vozes nas composições polifônicas, tanto sacras como profanas.

Com o resgate do pensamento da antiguidade grega, a retórica e a oratória ganharam grande importância e influenciaram tanto a escrita quanto a interpretação musical. O discurso falado e seu conteúdo possuíam o objetivo de comover e convencer por meio da forma que se modulava a voz, pronunciando-a de forma eloquente para gerar determinados sentimentos ou *afetti*. Isso foi transferido para a música vocal, onde o conteúdo do texto ganhou maior importância, e tanto a escrita musical quanto a interpretação vocal passaram a se subordinar e se adequar a ele. Por sua vez, o instrumentista também deveria buscar uma interpretação carregada de sentimentos que estão representados no conteúdo musical, que na maior parte das vezes tinha origem vocal e consequentemente, um texto. O instrumentista, que já se subordinava à voz, buscou interpretar da mesma forma que o discurso falado e que o canto, que por sua vez também buscava imitar o discurso falado. Em relação ao papel da eloquência, da expressão do afeto nesse momento da história, diz Anne Smith (2011, p.102):

> Embora isso seja algo que associamos a períodos barrocos posteriores, existe evidência abundante para o século XVI de que era esperado que todos os músicos, cantores ou instrumentistas, interpretassem de forma dramática, falada. Logo no começo do século XVI foi percebido que certos aspectos da retórica poderiam ser aplicados à música, pois – assim como um discurso – ela foi escrita para comover o público.[5]

É nesse contexto que, em 1511, surge o primeiro tratado instrumental, *Musica Getutscht*[6], de Sebastian Virdung (ca. 1465 – ca. 1511), padre e cantor de capela alemão. Não foi escrito em latim, como era de costume nos tratados sobre música e canto até então, mas em língua vernácula, apontando para elementos de transformação social nos anos logo antes do início da Reforma Protestante (1517).

[5] Although this something that we associate with later baroque periods, there is abundant evidence for the 16th century that all musicians, singers, or instrumentalists, were expected to perform in a dramatic, speaking manner. Early in the 16th century it was realized that certain aspects of rhetoric could be applied to music, in that – just like an oration – it was written to move an audience.

[6] Possui grande importância histórica por ser o primeiro tratado instrumental que se tem registro no ocidente e por ter sido usado como modelo para a publicação de vários outros tratados instrumentais do século XVI, como os de Martin Agricola, Vosterman e Luscinius, e pelo uso de suas ilustrações em outros livros, como de Praetorius no século XVII.

O tratado descreve alguns instrumentos da época e ensina, através da entabulação[7], os rudimentos de onde colocar as mãos e dedos no órgão (serviria para outros instrumentos de teclas), alaúde e flauta doce. Assim, de acordo com a prática instrumental da época de basicamente tocar música vocal, Virdung (1993, p. 95) utiliza uma peça de música vocal polifônica a quatro vozes de composição própria, e que segundo ele, capacitaria o aprendiz a "transcrever qualquer música vocal [*alles gesang*] a partir da notação de pauta para as tablaturas"[8].

Virdung quase não menciona questões de interpretação, mas a forte influência da voz é demonstrada pela origem vocal da música instrumental de seu tratado. Na verdade, a música desse período "não tinha sinais extras de expressão, mas não precisava de nenhum, tendo o que era então considerado um guia infalível para a maneira adequada de performance – um texto" (HORSLEY, 1957, p. 82).[9] Assim, Virdung (1993, p. 120) aponta para o canto, aquele que possui um texto, como fundamento para tocar todos os instrumentos:

> Todos os instrumentos musicais de forma geral não se diferem muito uns dos outros quando se trata da melodia escrita em notação mensurada, e quem quer que saiba como cantar essas [notas] pode facilmente aprender a tocá-las exatamente da mesma forma em todos os instrumentos, e essa pessoa não necessita de outra regra.[10]

Baseando-se no tratado de Virdung, Martin Agricola (1486–1556), músico, compositor, e mestre de coro da escola da igreja luterana da recente reforma protestante na Alemanha escreveu o tratado instrumental *Musica instrumentalis deudsch*[11], também em língua vernácula.

O pensamento musical do período que abarca as duas edições (1529 e 1545) do tratado de Martin Agricola é, como já mencionado, de dominância da voz e da música vocal, e da modelagem de tudo que se referisse a instrumentos a partir da voz humana e do canto. De acordo com Horsley (1957, p. 81), teóricos do Renascimento, instrumentistas de sopro e de cordas não se preocupavam em liberar o estilo instrumental do vocal, pois:

---

[7] Segundo Bullard, "Entabulação é o processo pelo qual se pega uma peça musical escrita em notação de pauta e a converte em símbolos que direcionam as mãos do músico para as teclas, trastes ou orifícios de dedos de um instrumento." (1993, p. 12).

[8] to transcribe all song (alles gesang) from the notes into the tablatures

[9] had no extra signs for expression but it needed none, having what was then considered an infallible guide to the proper manner of performance – a text.

[10] All instruments of music as a whole are not very different when it comes to melody that is written down in notes, and whoever knows how to sing these [notes] can very easily learn to play them exactly the same on all instruments, and this [kind of] person needs no other rule.

[11] *Musica instrumentalis deudsch* fez sucesso na época, dada a existência de duas edições (1529 e 1545) e várias reimpressões (1530, 1532 e 1542). Agricola se baseou no modelo do tratado de Virdung, e copiou várias de suas ilustrações, "embora Agricola, com seus pequenos conselhos, tenha dado um passo adiante em relação a questões mais refinadas do tocar, como imitação, sonoridade, postura e articulação." (TETTAMANTI, 2017, pp. 22 e 23).

> Não apenas seus instrumentos de sopro e cordas foram feitos de forma que suas extensões coincidissem com as extensões dos diferentes tipos de voz, mas seu ideal era imitar o mais próximo possível o som e os movimentos da voz humana. As instruções para instrumentistas de sopro e cordas - os instrumentos que melhor se aproximam da voz - sempre aconselham os músicos a ouvir o cantor habilidoso e a imitá-lo o mais próximo possível.[12]

Agricola menciona o canto muito frequentemente em seu tratado instrumental, e, na mesma linha do tratado de Virdung, o constrói com base na música e notação vocal, como indicado logo no título da primeira edição (1529):

> *Musica* instrumental em alemão, no qual está contido: como aprender vários tipos de instrumentos de sopro a partir da música vocal [*dem gesange*], também como transcrever para as tablaturas apropriadas de órgão, harpa, alaúde, violinos e todos os tipos de instrumentos de teclas e cordas (1994, p. 1).[13]

No título da segunda edição, de 1545, revisada e quase completamente reescrita, Agricola (1994, p. 61) dirige seu tratado instrumental para "alunos e outros cantores comuns"[14], também indicando que o canto era ensinado antes dos instrumentos, portanto era a base do ensino musical. Ele mesmo escreveu um tratado de introdução à arte do canto antes do seu tratado instrumental.

Agricola (apud HOLLOWAY, 1979, p. 2) segue seu tratado instrumental falando muito frequentemente do conhecimento de música vocal, notação vocal e do canto como fundamento para aprender tocar instrumentos mais rapidamente: "quem sabe cantar pode tocar com facilidade. Em um período de apenas um mês ou mais (quando ele trabalha diligentemente), pode-se apreender e aprender mais dessa forma do que alguém não habilitado na música vocal faria em meio ano." [15] Além disso, ele recomenda que o aluno pratique ambas as áreas, canto e instrumentos.

Na edição de 1545, Agricola (1994, pp. 67 e 68) é ainda mais enfático em relação à necessidade de se cantar bem, dando indicações de que o canto auxilia tanto na precisão técnica quanto na expressividade do instrumentista:

> [...] meu conselho inicial é que você aprenda a cantar corretamente, e então você certamente será bem-sucedido no seu estudo, acredite em mim de

[12] Not only were their wind and string instruments made so that their ranges coincided with the ranges of the different voice types, but their ideal was to imitate as closely as possible the sound and movements of the human voice. Instructions for players of wind and string instruments - those instruments which could best approximate the voice - always admonished the players to listen to the skilled singer and to imitate him as closely as possible.
[13] A German Instrumental Music, in which is contained: how to learn to play many kinds of wind instruments from vocal notation, and also how to set music into the appropriate tablature for the organ, harp, lute, fiddle, and all kinds of keyboard and string instruments.
[14] schoolchildren and other common singers
[15] he who knows singing can play with ease. In a period of only a month or so (when he works at it diligently) one can apprehend and learn more this way than one unskilled in the singing style might do in a half year.

> verdade. Sei disso, portanto me atrevo a falar, não apenas em relação aos instrumentos de sopro citados, mas também em relação a *todos os instrumentos* [grifo nosso] que estão agora em uso na terra ou que estão por ser inventados. Quando um estudante não consegue cantar, não ganhará muito e mal se estabelecerá na arte; ao invés disso, permanecerá um amador. Portanto, garoto, aprenda agora, nos seus primeiros anos, a *cantar corretamente de maneira musical* [grifo nosso]; que nenhuma diligência seja poupada.[16]

Agricola foi possivelmente o primeiro a deixar registrado em um tratado instrumental a rivalidade entre instrumentistas que busca classificar qual instrumento se parece mais com a voz. Ele também foi possivelmente o primeiro tratadista instrumental a dizer para se "cantar no instrumento". No caso de Agricola (1994, p. 97), ele se refere provavelmente a famílias de instrumentos de arco: "Eu considero que nenhum instrumento seja tão similar no som (*melodey*) à voz humana quanto os violinos (*die geigen*). Cante nele, e você ouvirá por si próprio"[17]. Pode-se notar que o padrão é a voz, e que os instrumentos buscam se aproximar das características vocais. Comparações e recomendações para se cantar no instrumento serão repetidas pelos séculos seguintes por diversos instrumentistas, como será visto no decorrer deste trabalho.

Na Itália, ainda na primeira metade do século XVI, pode-se perceber a mesma busca de adequação à voz pelos instrumentos nos tratados de Silvestro Ganassi[18] (1492-ca.1550), instrumentista que tocava flauta doce e viola da gamba. Neles, Ganassi fala em longos trechos sobre a voz humana falada e cantada, colocando-as como modelo para os instrumentistas de sopro e de cordas.

Logo no começo do seu tratado de flauta doce, *Opera Intitulata Fontegara* (1535),[19], pode-se observar o julgamento do potencial dos instrumentos a partir do referencial da voz humana, comparação que se estenderá pelos séculos seguintes. Por isso os instrumentistas deveriam "estar certos do seu propósito de poder imitar o falar" (GANASSI apud TETTAMANTI, 2010, p. 77)[20]. Como dito anteriormente, o texto e seu significado era considerado o guia para interpretação, e a voz, por consequência, também era considerada

---

[16] […] my initial advise is that you learn to sing properly, and then you will surely succeed in your study – believe me truly. I know this, therefore I venture to speak, not only about the wind instruments cited, but also about all instruments that are now in use on earth or are yet to be invented. When a student cannot sing, he will not gain much and will barely become established in art; rather, he will remain a dabbler. Therefore, little boy, learn now, in your early years, to sing correctly in a musical way; let no diligence be spared.

[17] I consider no instrument to be as similar in sound [*melodey*] to the human voice as the fiddle. Sing into it, and you will hear yourself.

[18] Ganassi foi um instrumentista profissional da Senhoria de Veneza.

[19] *Opera Intitulata Fontegara* é o primeiro tratado instrumental exclusivamente dedicado a um único instrumento, também um manual detalhado que ensina a arte da diminuição (prática de improvisação vocal/instrumental).

[20] Tradução de Giulia da Rocha Tettamanti

guia, pois imita na maneira e na voz o estado de espírito implícito nas palavras, ou, como disse Ganassi, com várias maneiras de proferir, características valorizadas em um bom orador. Assim, a busca do instrumentista seria de uma interpretação de caráter falado. Para Ganassi (apud TETTAMANTI, 2010, p. 78)[21], alguns instrumentistas poderiam inclusive ser "capazes de fazer-se entender com o seu tocar, as palavras dessa coisa, poder-se-ia dizer que àquele instrumento não falta nada além da forma do corpo humano":

> Vós deveis saber que todos os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à voz humana, menos dignos. Portanto, nós nos esforçaremos para aprender com ela e imitá-la. E poderás dizer: "Como será possível, visto que essa profere todo o falar? Por isso, creio que a dita flauta jamais possa ser semelhante à voz humana." E eu te respondo que assim como o digno e perfeito pintor imita todas as coisas criadas pela natureza com a variação das cores, do mesmo modo, com tais instrumentos de sopro e de cordas, poderás imitar o proferir que faz a voz humana. [...] Do mesmo modo, a voz humana também varia utilizando o seu tubo, com mais ou menos audácia e com vários proferires. E se o pintor imita os efeitos da natureza com várias cores, o instrumento imitará o proferir da voz humana com a proporção do sopro e com a oclusão da língua, [esta] com a ajuda dos dentes. (GANASSI apud TETTAMANTI, 2010, p. 77)[22]

Além da voz falada, Ganassi (apud TETTAMANTI, 2010, p. 116) também considera o canto como ideal a ser imitado pelo instrumentista por ser portador do sentido do texto, da razão: "[..] o teu mestre será o suficiente e perito cantor, como sabes". Dessa forma, o instrumentista deveria imitar sua forma de expressar, de expor o caráter do texto: "Assim procederás: se as palavras serão suaves e lamentosas, o teu tocar também [será] lamentoso. Se alegres, com o tocar alegre e vivaz. E daqui nascerá, como anteriormente entendeste, o imitar da voz humana" (GANASSI apud TETTAMANTI, 2010, p. 116)[23].

Já em *Regola Rubertina*[24] (1542), Ganassi (apud BODIG, 1981, p. 27) trata também sobre outros aspectos que devem ser observados na voz como modelo, como afinação em conjunto: "Em relação à afinação, instrumentos devem seguir o mesmo procedimento para afinar uns com os outros, como fazem os grupos vocais."[25] Afirma ainda que o que disse sobre imitar a voz na *Fontegara* permanece válido para esse tratado, enfatizando a questão da origem "natural" da voz humana: "[...] no qual também foi postulado que a voz humana é um

[21] Tradução de Giulia da Rocha Tettamanti
[22] Tradução de Giulia da Rocha Tettamanti
[23] Tradução de Giulia da Rocha Tettamanti
[24] Ganassi também publicou um tratado dedicado exclusivamente à viola da gamba, dividido em duas partes, *Regola Rubertina* (1542) e *Lettione Seconda* (1543).
[25] With respect to intonation, instruments should follow the same procedure for tuning with each other as do vocal ensembles. (tradução do italiano para o inglês de Bodig)

instrumento mais natural e mais digno que qualquer instrumento feito pelo homem, seja grosseiramente ou belamente construído" (GANASSI apud BODIG, 1981, p. 28)[26]

Em *Regola Rubertina*, Ganassi se dedica a tratar sobre os movimentos corporais do gambista, que deveria imitar o orador quando esse adequa sua expressão corporal ao sentido texto. Segundo Ganassi (apud ELLENDERSEN, 2019, pp. 58 a 60)[27], a fala, o tom de voz e os gestos corporais e faciais do orador são modelos a serem imitados pelo violista da gamba: "Este meu raciocínio é tão relevante e necessário quanto são para o orador a coragem, a exclamação [voz], os gestos e movimentos, às vezes imitando o riso e o choro conforme o assunto e outras coisas convenientes." Ele prossegue:

> Se colocares a razão em ordem, verás que o orador não ri às palavras de choro; da mesma maneira, para a música alegre, o músico não usará uma arcada suave e movimentos similares de acordo com música triste, porque assim, a arte não imitaria a natureza [...] Pois, em música, sempre se deve imitar o efeito tirado das palavras com todas as condições supraditas. (GANASSI apud ELLENDERSEN, 2019, pp. 58 a 60)[28]

Na segunda metade do século XVI, o alaudista italiano Vincenzo Galilei[29] (1520-1591, assim como Virdung e Agricola, utiliza música vocal polifônica para ensinar a entabular no alaúde em *Fronimo*[30] (1561 e 1584). Apesar de ter publicado esse tratado instrumental, ele se dedica muito mais à música vocal nos seus vários tratados sobre música, refletindo o pensamento da sua época, herdado dos muitos séculos anteriores de prevalência da voz. Para Cypess, Vincenzo Galilei estava longe de estar sozinho, pois "Para muitos teoristas do século XVI, a música vocal reinou suprema sobre a música instrumental por causa da sua proximidade com a natureza e sua capacidade de imitar a fala natural" (2016, p. 17).[31] Logo no início do tratado, ele sinaliza a inferioridade dos instrumentos em relação à voz

[26] […] and in which it was also postulated, that the human voice is a natural and more worthy instrument than any man-made instrument, whether crudely or beautifully constructed. (tradução do italiano para o inglês de Bodig)

[27] Tradução de Atli Ellendersen

[28] Tradução de Atli Ellendersen

[29] Pai do astrônomo Galileu Galilei, também foi cantor, compositor, teórico prolífico e cientista e escreveu vários outros tratados sobre música. Vincenzo se posiciona como uma figura importante na transição do renascimento tardio para o início do barroco, da *prima prattica* para a *seconda prattica*. Membro da Camerata Fiorentina juntamente com Girolamo Mei, Giovanni de Bardi, Giulio Caccini e Pietro Strozzi, grupo que buscava reviver o ideal antigo grego da união das palavras e música na monodia e poesia que levou ao desenvolvimento da ópera e da música barroca. Vincenzo Galilei possuía ideias ambivalentes sobre alguns pontos, inclusive sobre a música instrumental (CHUA, 2001), mas nessas ideias havia o ponto comum de considerar a voz como superior aos instrumentos por ser natural e divina, em oposição ao que era feito pela mão humana e artificial, portanto inferior. Buscava, juntamente com a Camerata, fazer a música vocal ser capaz de "reencantar", e ao mesmo tempo fazer os instrumentos serem capazes de se expressarem melhor através de experimentos em torno de sistemas de afinação e outras investigações e discussões.

[30] Também inclui outras instruções sobre outros aspectos de teoria musical.

[31] For many sixteenth-century theorists, vocal music reigned supreme over instrumental music because of its proximity to nature and its capacity to imitate natural speech.

através de uma contraposição muito comum nesse período, do que é artificial/instrumental – feito pelo homem – em oposição ao natural/vocal – criação divina:

> Diálogo por Vincenzo Galilei, nobre fiorentino sobre a arte de entabular e tocar música em instrumentos feitos pelo homem de cordas e sopros, e em particular, no alaúde. (GALILEI, 1985, p. 31)[32]

Em seguida, Galilei aponta que saber cantar bem é o primeiro pré-requisito para se aprender a arte de entabular para instrumentos, "pois além de que se deve buscar não apenas ser bom cantor e contrapontista que usa razão, mas também um músico que usa a razão, ou teórico, como gostamos de dizer."[33] (GALILEI, 1985, p. 36)[34]

Vincenzo Galilei considerava um defeito do alaúde o fato de não poder sustentar as notas, uma característica tipicamente ligada à voz. O órgão, que possui essa característica, era para ele o "instrumento menos imperfeito", mas ele ainda afirma que "nem por isso qualquer pessoa de julgamento tem mais prazer ao ouvir a cantilena nesses instrumentos que podem sustentar as notas por quanto tempo o instrumentista quiser, do que no alaúde" (GALILEI, 1985, p. 87)[35]. Para ele, instrumentistas habilidosos seriam capazes de reproduzir os mais diversos sentimentos e expressões da voz no alaúde:

> [...] os quais, não por falha de sua arte e conhecimento, mas pela natureza do instrumento, não foram capazes, não podem e nunca serão capazes de expressar as harmonias para os *affetti* como *durezza*, *mollezza*, *asprezza*, *dolcezza*, consequentemente os clamores, lamentos, gritos, lágrimas e, finalmente, quietude e raiva - com tanta graça e habilidade como excelentes instrumentistas o fazem no alaúde [...] (GALILEI, 1985, p. 87)[36]

Girolamo Dalla Casa[37] (c.1543-1601), cornetista italiano, afirma que o corneto[38] ganha na competição entre instrumentos pela maior proximidade com a voz no seu tratado de diminuições *Il vero modo di diminuir com tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di*

---

[32] Dialogue by Vicentio Galilei, noble Fiorentine On the Art of Intabulating and Playing music on man made instruments of strings and winds, and in particular, on the Lute.

[33] in addition to which one tries not only to be a good singer, and sound contrapuntist, but to be also a sound musician, or theorist, as we like to say.

[34] Dialogue by Vicentio Galilei, noble Fiorentine On the Art of Intabulating and Playing music on man made instruments of strings and winds, and in particular, on the Lute.

[35] not on that account does any person of judgement take more pleasure in hearing the cantilena on those instruments that can sustain the notes as long as the player wishes, than on the lute.

[36] all of whom, not by failure of their art and knowledge but by the nature of the instrument, have not been able, cannot, and never will be able to express the harmonies for *affetti* like *durezza*, *mollezza*, *asprezza*, *dolcezza*, consequently the cries, laments, shrieks, tears, and finally quietude and rage – with so much grace and skill as excellent players do on the lute

[37] Também foi maestro do grupo instrumental (*capo de concerti*) da Basílica de São Marcos, em Veneza, compositor e escritor.

[38] Corneto (não confundir com corneta) é um instrumento de sopro curvo, feito de madeira ou marfim, possui um bocal e a produção sonora é feita através da vibração dos lábios, como nos instrumentos de metal (trompete, trombone, etc).

voce humana[39] (1584). Essa maior capacidade de imitar a voz humana, segundo Dalla Casa, se dá pelo corneto ser capaz de variar a dinâmica em qualquer nota, algo que provavelmente não era possível em todos os instrumentos da época. Mesmo assim, imitar a voz deveria ser uma busca do instrumentista. Nas suas palavras:

> Dos instrumentos de sopro, o mais excelente é o corneto – mais que os demais instrumentos – para imitar a voz humana. Este instrumento opera tanto o *piano* quanto o *forte* e em todo tipo de tom – assim como faz a voz. [...] Deve ser tocado com discrição e diligência. [...] para que todos possam lograr um belo som do instrumento, uma bela língua, um belo domínio dos ornamentos e imitar, o máximo possível, a voz humana. [...] (DALLA CASA apud PORTO JUNIOR, 2018, pp. 182 e 183)[40]

Mais definitivo ainda na competição entre instrumentos, Girolamo Diruta, padre e organista italiano, cunha o órgão de "rei dos instrumentos" em *Il Transilvano – Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istrumenti da penna* (1593 e 1609) e afirma que ele "contém em si todos os instrumentos musicais, é mais excelente e mais nobre que os demais, por melhor representar a voz humana" (apud PORTO JUNIOR, 2013, p. 80). Para justificar essa superioridade, Diruta (apud PORTO JUNIOR, 2013, p. 80) leva ao extremo a analogia entre órgão (instrumento) com a voz humana e os órgãos humanos que participam da voz ao ponto de que "se pode quase seguramente dizer que o órgão é um animal artificioso que fala, soa e canta com as mãos e com a arte do homem". É interessante notar a função do instrumentista de se esforçar para imitar a voz, pois do contrário sua fala seria "intricada e balbuciante":

> É verdadeiramente este maravilhoso instrumento – por excelência chamado de 'órgão' – como um corpo humano governado pela alma, pois, como foi dito, o seu primeiro aspecto deleita grandemente os olhos, e o som, que chega aos ouvidos como palavras repletas de afetos do coração, representa a disposição interna do espírito que o governa. Seus foles correspondem a um pulmão, os tubos à garganta, as teclas aos dentes, e por língua, tem as mãos do organista, que através de elegantes movimentos, o faz suavemente tocar e, de doce maneira, quase falar. Por essa razão, cada um deveria, com todas as suas forças, se esforçar em proceder senão pelos meios mais perfeitos, pois, fazendo de outra forma, assemelharia a grandeza de tal instrumento a um homem bem proporcionado em todas as suas partes, mas que, no entanto, possui uma fala intrincada e balbuciante, que em tudo o desacredita e estraga. (DIRUTA/PORTO JUNIOR, 1594/2013, p. 82)[41]

---

[39] Importante adição a outros tutores que estabeleceram a escrita ornamentada instrumental italiana como um ideal pela Europa (ROSENBERG, 1989, p. 109).

[40] De gli Stromenti di fiato il piu eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana piu de gli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, & forte, & in ogni sorte di Tuono, si come fa la voce. […] Vuol esser sonato con descretione, & giuditio. […] Si che ogn'uno tendi al bel stromento, alla bella lingua, & alla bella Minuta, & ad imitar piu la voce humana, che si possibile. […]. [Tradução de Delphim Porto Rezende]

[41] Traduçao de Delphim Porto Rezende

2.2 O imitar a voz no começo do período barroco, século XVII.

O sentido do texto, que já deveria determinar a enunciação do orador, do cantor e, por consequência, do instrumentista, também determinou transformações na escrita musical. Do final do século XVI até o início do XVII, a música passou gradativamente da *prima prattica* para a *seconda prattica*, da polifonia para a monodia acompanhada, a ópera surgiu com Monteverdi, passando também pelas experiências de Caccini no estilo representativo, que "anuncia um canto capaz de *quase em música falar*" (PORTO JUNIOR, 2015, p. 85). O objetivo é dar cada vez mais clareza ao texto através da construção tanto da melodia principal quanto do acompanhamento para enfatizarem o drama. Assim, os sentimentos do texto, ou *affeti*, ganham cada vez mais importância, e o convencimento do público busca ser feito pela comoção. A música e o idioma instrumental começam a se desenvolver gradativamente para acompanharem o sentido do texto tanto na ópera e na música vocal, como na crescente música instrumental independente, através do estilo representativo (CYPESS, 2016, p. 17). Mas a voz humana, através da fala, ainda é considerada a que mais naturalmente expressa os sentimentos, e por isso, os instrumentistas continuam buscando imitar tanto o orador quanto o cantor. Como disse Castellani (1977, p. 81): "De fato, a imitação da voz humana é um verdadeiro *Leitmotiv* de todos os teóricos dos séculos XVI e XVII."[42]

Em 1600, o padre italiano Giovani Maria Artusi[43] (1540-1613), quando trata sobre o corneto em *L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musical*, afirma que é responsabilidade do instrumentista e não do instrumento de produzir um som de qualidade, pois mesmo um instrumento ruim "é tão adequado quanto qualquer outro instrumento para imitar a voz humana"[44]. Ele deixa implícito que a imitação da voz humana pelos instrumentos é de conhecimento geral. Assim, o bom instrumentista, mesmo com limitações no instrumento, deve usar os recursos dos quais ele dispõe, para imitar da voz através da dinâmica, articulação, ataque das notas e ornamentação:

---

[42] In fact the imitation of the human voice is a true *Leitmotiv* of all the theoreticians of 16th and 17th-century.

[43] Artusi é mais conhecido por ter se envolvido em diversas polêmicas, e especialmente pela controvérsia Artusi-Monteverdi, onde Artusi assume uma posição de crítico severo dos praticantes da *seconda pratica*, encenada pela troca de uma série de cartas e declarações públicas entre Artusi e os irmãos Giulio Cesare Monteverdi e Claudio Monteverdi. Artusi tem posicionamentos conservadores e novos, e apesar das discordâncias entre os que defendiam a *prima* e a *seconda pratica*, existem pontos de confluência, e um deles é a permanência da voz humana como modelo para o instrumentista e a importância da adequação da música de acordo com o sentido do texto.

[44] [...] però vi dico, che tutti questi disordini nascono dal Sonatore; dal Sonatore dico, ogni volta che lo Instromento sarà buono, & fatto da buon Maestro; che quando lo Instromento fosse fatto da Maestro, che non havesse molta cognitione di quest'Arte, sarebbe grave errore dalla parte dello instromento: Ma notate, che questo Instromento è atto quanto ogni altro ad imitare la voce humana.

> [...] o bom e excelente músico o usa forte - isto é, ele o faz ouvir com um som vigoroso e com um som mais contido, alto e baixo , e em todo tipo de tom que lhe agrada, mais e menos, de acordo com sua excelência. [...] a língua não deve ser nem muito sem vida nem muito batida, mas semelhante à *Gorgia*[45] - e isso é tocar adequadamente. Quando o instrumentista for ornamentar, faça apenas um pouco, mas bem. Assim, [...] é necessário que o instrumentista atente ao que é bom e à boa sonoridade, boa língua, boas ornamentações e imitar a voz humana tanto quanto possível (ARTUSI apud LITCHFIELD, 1987, pp. 88 e 90).[46]

Filho de Vicenzo Galilei, Galileo Galilei[47] (1564-1642), também era músico, tocava muito bem alaúde e instrumentos de teclado. Na *Carta para Lodovico Cardi da Cigolio*, de 1612, ele mais uma vez se coloca à frente do seu tempo ao valorizar o bom instumentista. O interessante é que ele o faz exatamente por ser mais admirável que os instrumentos, distantes da voz e da expressão dos sentimentos humanos, os representem ou os imitem sem as palavras, apenas com os sons, quando buscam imitar as capacidades emocionais que as palavras, choro e pranto pronunciados pela voz humana possuem. Nas palavras de Galilei (apud CYPESS, 2016, p. 18):

> Não admiraríamos um músico, que, através do canto, representa os sentimentos e paixões de um amante, e nos move a ter compaixão por ele, muito mais que se ele o estivesse fazendo através do pranto? E isso é porque o canto é um meio não só diferente de, mas contrário à expressão de tristeza, então lágrimas e queixas são muito semelhantes a ela. E não admiraríamos [o músico] muito mais se ele fizesse então sem a voz, somente com o instrumento, com dissonâncias musicais e sons patéticos, já que as cordas inanimadas são menos hábeis a despertar os *afetti* secretos de nossa alma, do que a voz é em contá-los?[48]

No início do período seiscentista, um dos gêneros vocais mais predominantes foi o madrigal, bastante explorado por Monteverdi na expressão do drama. O cravista Girolamo

---

[45] A técnica vocal conhecida como *gorgia* ou *ghorga* consiste em passagens sem texto que são levemente articuladas na garganta, flexionando as frases musicais quebrando-as em muitos gestos menores.

[46] e'l buono, & eccellente Sonatore l'adopra forte, cioè lo fa sentire con suono gagliardo, & con suono più rimesso, alto, basso, & in ogni sorte di tuono, come più li piace, più e manco, secondo la sua eccellenza. [...] la lingua vuol essere nè troppo morta, nè troppo battuta; ma simile alla Gorgia: & questo è il fare buono Instromento. Quando il Sonatore entra nella minuta, farà poca roba, ma buona: [...] bisogna che il Sonatore attendi al buono, & buono Instromento, alla bella lingua, alla bella minuta, e ad imitare quanto più puote la voce humana.

[47] Galileu Galieli vivenciou uma vida musical intensa desde a infância com seu pai, o importante teórico Vincenzo Galilei, de quem provavelmente recebeu instrução musical desde cedo, e com o irmão Michelangelo, que foi um alaudista profissional virtuoso (FABRIS, 2011)

[48] Would we not admire a musician, who, through singing, represents the feelings and passions of a lover, and moves us to have compassion for him, much more than if he were to do so through weeping? And this is because singing is a means not only different from, but contrary to the expression of sadness, and tears and plaints are very similar to it. And would we not admire [the musician] much more if he did so without voice, with the instrument alone, with musical dissonances and pathos- filled sounds, since the inanimate strings are less able *to awaken the secret* affetti *of our soul*, than the voice is in telling of them? For this reason, therefore, what marvel would there be in imitating Nature, the Sculptress, with sculpture itself, and representing a relief with the same relief? […] Thus painting is more marvelous than sculpture.

Frescobaldi (1583-1643), que também tocava outros instrumentos de teclas, no prefácio do seu livro de obras para cravo *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, nuovamente da lui date in luce e con ogni diligenza corrette, libro primo* (1616), busca no modelo interpretativo vocal dos madrigais a exploração da flexibilidade de tempo como recurso expressivo para a interpretação das suas obras no cravo. O sentido do texto e os afetos das palavras emitidos pela voz determinam mais uma vez a manipulação dos elementos de expressividade, neste caso o pulso. Frescobaldi (1616, Prefácio) diz:

> Primeiramente: que esta forma de tocar não deve estar sujeita ao pulso, como vemos se usar nos madrigais modernos, os quais embora difíceis, são facilitados por meio do pulso ora lento, ora rápido, e sustentando-a no ar de acordo com seus afetos, ou sentido das palavras.[49]

No tratado sobre voz e instrumentos *Selva de Varii Passaggi* (1620), Francesco Rognoni (ca.1570-ca.1626) dá indicações de que instrumentistas não deveriam apenas buscar informações sobre questões relacionadas a seus instrumentos, mas também sobre a forma como se fazia no canto. Rognoni (1620) diz na capa, sobre a parte dedicada ao canto, que são "coisas úteis também aos instrumentistas para imitar a voz humana."[50] Na segunda parte, Rognoni (1620, p. 4) ecoa Dalla Casa ao comparar o corneto com a voz humana, reforçando que o instrumentista deve buscar imitá-la:

> O corneto é um instrumento que simula a voz humana mais do que qualquer outro. [...] precisa ser tocado com discernimento e delicadeza, esforçando-se para imitar a voz humana, e a língua precisa estar nem muito morta nem muito dura, mas semelhante à *gorgha*, e isso produz uma boa sonoridade.[51]

Ao falar sobre o violino, Giovanni Battista Doni (1593-1647) em *Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica,* (1640) expõe de forma clara que os instrumentos devem se modelar tanto a partir da voz cantada quanto falada. Doni é um dos autores que usa as capacidades de imitação da voz como paradigma para rivalizar o violino com os instrumentos, classificando-o como superior aos outros. Segundo Doni (1640, p. 337), é a diversidade de sons e a capacidade de variar grandemente as inflexões de expressão que o torna o instrumento que melhor se exprime como a voz, tanto a cantada quanto a falada:

> Entre todos os instrumentos musicais, verdadeiramente maravilhosa é a natureza do violino, porque nenhum outro, com tanta pequeneza de corpo, e escassez de cordas contém tão grande diversidade de sons, harmonias e de

[49] Primieramente: che non dee [sic] questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole.
[50] Cosa ancora utile à Suonatori per imitare la voce humana.
[51] Il Cornetto è un instrumento che participa della voce humana più d'ogn'altro. Vuol ancora esser suonato con discrettione è delicatezza, cercando d'imitar la voce humana, è la lingua vuol esser nè troppo morta nè troppo battuta, mà simile alla gorgha, è questo è il far buon instromento.

> ornamentos melódicos, e que melhor exprima a voz humana não só no canto (que se comunica com alguns instrumentos de sopro) mas na própria fala [discurso]: a qual imita tão bem naquelas rápidas inflexões, que quando é manuseado por uma mão experiente, é algo digno de surpresa.[52]

O organista francês Guillaume-Gabriel Nivers[53] (1632-1714), no prefácio do seu *Livre d'Orgue Contenant Cent Pieces de Tous les Tons de'Eglise* (1665), coloca o canto como modelo para a articulação das notas. Nivers (apud PAVAN, 2015, p. 52) diz: "É um ornamento considerável e refinamento de toque demarcar distintamente todas as notas e dar nuances sutis a algumas, que a maneira de cantar nos ensina apropriadamente."[54]

Bartolomeo Bismantova (ca.1650-ca.1694) tocava flauta doce e corneto, e em *Compendio Musicale* (1677) instruiu que imitar o canto se aplica a qualquer instrumento de sopro. O termo *cantabile* é utilizado, como ocorreria nos séculos seguintes, para se referir à forma cantada, no sentido de imitar o canto. Nas palavras de Bismantova (apud AGUILAR, p. 85): "[...] ao tocar qualquer instrumento de sopro que se queira, deve-se tocá-lo de maneira *cantabile* e não de outra forma, e ainda imitando a quem canta."

Bismantova usa também a expressão *stile cantabile*, e aparentemente é uma das primeiras vezes em que ela é mencionada nos registros históricos (CAVICCHI *apud* AGUILAR, 2008, p. 69): "Outras duas língua [articulações] não usadas, mas às vezes soam muito agradáveis para acompanhar em estilo cantabile." (BISMANTOVA *apud* AGUILAR, p. 132)[55]. Essas menções ao termo *cantabile* e a preferência por padrões silábicos de articulação mais brandos para a flauta doce e corneto no tratado de Bismantova demonstram que nesse momento estava se esboçando uma mudança em relação ao gosto pela presença de notas e articulações mais ligadas (AGUILAR, 2008, p. 97).

Assim, no final do século XVII, a voz permanece como modelo. Observa-se que as mudanças estéticas na prática interpretativa, ainda que sejam a soma de vários fatores, partiam frequentemente do âmbito vocal. E mesmo com a crescente independência do repertório, da técnica e do idiomatismo instrumental, os instrumentistas seguiam olhando para as direções

---

[52] Frà tutti gl'instrumenti musicali maravigliosa veramente è la natura del violino: poiche niuno ve n'hà che in tanta picciolezza di corpo, e paucità di corde, contenga così gran diversità di suoni, d'Armonie, & d'ornamenti melodici; e che meglio esprima la voce humana, non solo nel canto (nel che comunica pure con alcuni strumenti da fiato) mà nella favella istessa: la quale imita così bene in quei velocissimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato, ch'è cosa degna di stupore..." Giovanni Battista Doni, Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica (Rome: Andrea Fei, 1640)

[53] Foi colega de François Couperin na função de organista da Capela Real no reinado de Louis XIV, também teórico e compositor

[54] C'est un ornament considérable et politesse du toucher, que demarquer distinctement touttes les notes, et d'en couler subtile quelques unes, ce que la manière de chanter enseigne propement.

[55] Altre due lingue; non usate; mà alle volte fanno un bel sentire; in accompagnare in Stile cantabile. (Tradução de Patrícia Michelini Aguilar)

da voz. Outra mudança estética desse contexto é no sentido da busca de uma qualidade sonora mais homogênea. Ecoando seus antecessores Girolamo Dalla Casa e Francesco Rognoni, Bismantova (apud AGUILAR, 2008, p. 97) dá instruções em relação à imitação da voz humana, provavelmente agora a falada, na produção de som e articulação no corneto:

> [...] ao se tocar, não empurrar o bocal do corneto com o sopro e procurar tocar com o sopro igual e extrair boa sonoridade do instrumento, tanto quanto se possa imitar a voz humana.[56]

2.3 O crescimento dos tratados instrumentais e a importância do orador e do cantor para o instrumentista no século XVIII.

François Couperin (1668-1733), importante organista e cravista francês em *L'Art de toucher le Clavecin* (1716 e 1717), sistematiza algumas práticas expressivas de interpretação no cravo que estão diretamente relacionadas com a língua francesa (PAVAN, 2015), em um contexto de busca pelo estabelecimento e valorização das identidades nacionais, especialmente pela disputa entre Itália e França. Segundo Pavan (2015, p. 57), "Estes componentes do discurso eloquente musical e falado, do século XVIII francês, levam o orador ou instrumentista a se ater aos recursos de expressão característicos deste período e nação, na busca por um discurso coerente." Consequentemente, instrumentistas e cantores buscavam afirmar as particularidades e diferenças de pronúncia de sua língua. Nesse sentido, Couperin (1717, p. 60) afirma que "a música (em comparação com a poesia) tem sua prosa e seus versos"[57], e estabelece no seu tratado uma relação próxima entre a interpretação instrumental no cravo com a língua francesa, e com as manifestações artísticas escritas e faladas da voz, como a poesia, a declamação e o canto. Assim, através de um paralelo entre declamação e interpretação instrumental, Couperin (1717, Preface) afirma que: "Assim como existe uma grande distância entre gramática e declamação, existe também uma distância infinita entre a tablatura e a maneira de se tocar bem."[58]

Numa tentativa máxima de imitar o efeito de sustentação das notas e de crescer e decrescer das notas (*enfler* e *diminuer*, ou *messa di voce*), recurso expressivo que o cravo não é capaz de realizar, Couperin (1716, pp. 15 e 16) sistematiza em seu tratado dois recursos expressivos ou ornamentos (*cessation* e *suspension*). Por ilusão, eles trazem ao ouvido um

[56] nel suonare di non dare spintoni con il fiato al stromento del cornetto e cercare di suonare con il fiato pari e di cavare buon stromento e al più che si può imitare la voce humana. (Tradução de Patrícia Michelini Aguilar)
[57] la musique (par comparaison à la poésie) a sa prose et ses vers.
[58] Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation, il y en a aussi une infinie entre la Tablature et la façon de bien-jouer.

efeito similar ao recurso de crescer e decrescer dos instrumentos de arco, que por sua vez imitam a voz. Interessante observar que a falta desse recurso no cravo é associada à falta de alma:

> Os sons do cravo sendo decididos, cada um em particular, e consequentemente não podendo crescer nem diminuir, parecia quase indefensável, até o presente, que se pudesse dar alma a este instrumento; [...] O efeito expressivo que proponho deve o seu efeito à cessação, e à suspensão dos sons, feita de forma adequada, e de acordo com o caráter que os cantos dos prelúdios e das peças exigem. Esses dois ornamentos, por oposição, deixam o ouvido indeterminado, de modo que nas ocasiões em que os instrumentos de arco inflam seus sons, a suspensão destes no cravo parece (por um efeito contrário) produzir no ouvido a coisa desejada.[59]

Couperin estabelece paralelos entre as diferenças entre a música francesa e a italiana com suas maneiras individuais de grafar e falar suas línguas. Enquanto a língua francesa é escrita diferentemente de como é falada, a língua italiana é escrita de maneira bem mais próxima de como é falada. Respectivamente, é o que acontece com a música francesa e italiana, razão pela qual, segundo Couperin, os estrangeiros não tocam a música francesa tão bem:

> Na minha opinião, existem falhas na forma de escrever música que estão relacionadas com a forma como escrevemos a nossa língua. É que escrevemos de forma diferente do que executamos; de modo que os estrangeiros tocam nossa música menos bem do que nós tocamos a deles. Pelo contrário, os italianos escrevem sua música nos verdadeiros valores que eles a pensaram. Por exemplo, nós tocamos de forma pontuada várias colcheias seguidas por graus conjuntos; e, no entanto, nós as escrevemos iguais; nossa forma de uso nos dominou, e prosseguimos com o hábito. (COUPERIN, 1717, pp. 39 e 40)[60]

Em *Der Vollkommene Capellmeister*, o organista Johann Mattheson[61] (1681-1764) fala frequentemente sobre a superioridade da voz humana e da precedência da música vocal em relação à música instrumental. Em um trato de certo desdém, Mattheson (1981, p. 92)

---

[59] Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent *ne pouvant être enflés, ni diminués* [grifo nosso], il a paru presqu insoutenable jusqu à présent, qu'on put donner de l'âme à cet instrument; cependant, par les recherches dont j'ai appuyé le peu de naturel que le ciel ma donné, je vais tâcher de faire comprendre par quelles raisons j'ai su acquérir le bonheur de toucher les personnes de goût qui m'ont fait l'honneur de m'entendre, et de former des élèves qui peut-être, me surpassent. L'impression sensible que je propose, doit son effet à la *cessation*, et à la *suspension* des sons, faites à propos, et selon les caractères qu'exigent *les chants des preludes, et des pièces* [grifo nosso]. Ces deux agréments par leur opposition, laissent l'oreille indéterminée, en sorte que dans les occasions *où les instruments à archet enflent leurs sons*, la suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à l'oreille la chose souhaitée.

[60] Il y a selon moy dans notre façon d'écrire la musique, des deffauts qui se raporten à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous ècrivons diffèrentement de ce que nous èxcècutons; ce qui fait que les ètrangers joüent notre musique moins bien que nous ne fesons la leur. Au contraire les Italiens ècrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suite par degrés-conjoints; et cependant nous les marquons égales; notre usage nous à asservis, et nous continuons.

[61] Também foi compositor, cantor, escritor e diplomata.

coloca a música instrumental como subserviente à música vocal, onde "a música instrumental nada mais é do que uma subespécie, como uma mera imitação de vozes humanas [...] e dependente da música vocal." [62] Enfático, Mattheson (1981, p. 82) aponta o canto, ou o caráter cantado como premissa para se fazer música:

> Portanto, sustentamos, em nossa humilde opinião, que o axioma universal de toda música, sobre o qual construímos todas as outras conclusões a respeito desta ciência e arte, consistiria nas seguintes quatro palavras: Tudo deve cantar apropriadamente.[63]

O instrumentista deveria então aprender com a arte do canto várias regras úteis para sua própria prática, e desenvolver suas habilidades a partir do modelo do canto, como ornamentar. Para Mattheson (1981, p. 264),

> Ninguém consegue tocar um instrumento com elegância se não emprestar do canto a maior e a melhor parte de sua habilidade, uma vez que todos os instrumentos musicais existem apenas para imitar a voz humana e ser seu acompanhamento ou companhia: deste modo, a arte de cantar com elegância está em primeiro lugar e dita muitas regras úteis para a prática instrumental.[64]

Já em meados do século XVIII, Francesco Geminiani (1687-1762), violinista italiano radicado na Inglaterra, escreveu *The Art of Playing on the Violin* (1751). Boyden (1952, p. v) considera o tratado como "uma das primeiras exposições maduras sobre tocar violino"[65], e que "de especial significância é a insistência de Geminiani no papel da expressão musical."[66] Ele claramente relaciona expressividade à "voz humana mais perfeita":

> A intenção da música não é apenas agradar aos ouvidos, mas expressar sentimentos, atingir a imaginação, comover a mente e comandar as paixões. A arte de tocar violino consiste em dar a esse instrumento uma sonoridade que deve de certa forma se igualar à voz humana mais perfeita; e em executar cada peça com exatidão, propriedade, e delicadeza de expressão de acordo com a verdadeira intenção da música (GEMINIANI, 1751, p. 1).[67]

Geminiani em seguida trata sobre recursos técnico-expressivos específicos, e quando fala sobre o *staccato*, e *piano* e forte, ele usa tanto o canto quanto a fala do orador como

---

[62] instrumental music is nothing but a subspecies, as a mere imitation of human voices; […] and dependent upon vocal music.

[63] Hence we maintain, in our humble opinion, that the universal axiom of all music, on which we build all other conclusions regarding this science and art, would consist of the following four words: Everything Must Sing Properly.

[64] No one could play an instrument with graces who does not borrow the most and best of his skill from singing, since all musical instruments serve only to imitate the human voice and to be its accompaniment or companion: thus the art of singing with graces clearly stands in first place and dictates many useful rules to playing […]

[65] one of the first mature expositions of violin playing

[66] Of special significance is Geminiani's insistence on the role of emotional expression.

[67] The intention of musick (*sic*) is not only to please the ear, but to express 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 musick.

modelos, no uso da respiração e descanso, do intervalo entre as palavras, da elevação ou diminuição da voz. Segundo Held (2018, p. 128), Geminiani, "inserido no contexto cultural condizente ao do século XVIII, entendia a música como análoga ao discurso verbal, em que ambos são guiados pelas regras da retórica. A música, tal qual a oratória, é dedicada a mover o ouvinte." Sobre o piano e o forte, Geminiani (1749, p. 3) diz: "como toda boa música deve ser composta em imitação de um discurso, esses dois ornamentos são designados a produzir os mesmos efeitos que um orador produz elevando e diminuindo sua voz"[68]

Geminiani também aponta a fala comum como um modelo poderoso para dar diferentes significados à mesma palavra, da mesma forma que, na interpretação musical, o instrumentista também pode se utilizar da diversidade de recursos para deixar a impressão que quiser no ouvinte. É interessante frisar que o poder de comandar as paixões passaria pelo domínio que o instrumentista tem para diversificar e delinear as partes e o todo de uma obra, e diversos autores antes e depois de Geminiani enfatizam a importância dessa variedade na analogia com a voz:

> Mesmo na fala comum, a diferença de entonação dá à mesma palavra um significado diferente. E em relação a performances musicais, a experiência mostrou que a imaginação do ouvinte está em geral tão à disposição do mestre que, com a ajuda de variações, movimentos, intervalos e modulação, ele pode quase estampar a impressão que desejar na mente do ouvinte. (GEMINIANI, 1749, pp. 3 e 4)[69]

Como pode ser observado, a partir do século XVIII a escrita dos textos sobre música fica cada vez mais clara para o leitor atual, especialmente em se tratando de expressividade, assunto que possui certa subjetividade. Talvez seja pela maior proximidade com o pensamento atual, mas possivelmente também pelo fato da música em geral e a prática instrumental terem tido um rápido desenvolvimento especialmente a partir da metade do século XVII. Em meados do século XVIII, pode-se observar também uma maior produção literária sobre a prática musical em geral e a prática instrumental.

Três tratados de instrumentistas importantes da época influenciaram seus contemporâneos e gerações seguintes. Um deles foi escrito por Johann Joachim Quantz[70]

---

[68] as all good musick (*sic*) should be composed in imitation of a discourse, these two ornaments are designed to produce the same effects that an orator does by raising and falling his voice.

[69] Even in common speech a difference of tone gives the same word a different meaning. And with regard to musical performances, experience has shown that the imagination of the hearer is in general so much at the disposal of the master, that by the help of variations, movements, intervals and modulation he may almost stamp what impression on the mind he pleases.

[70] Também foi compositor, professor e construtor de flauta, e um dos mais importantes e conhecidos tratadistas do século XVIII. Foi flautista na corte de Dresden e posteriormente flautista de câmara da corte e professor de flauta do rei da Prússia, Frederico o Grande.

(1697-1773), flautista, violinista e oboísta, tratado intitulado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) [71].

A voz, tanto falada quanto cantada, permanece sendo associada à capacidade de expressão, e o conhecimento dos seus recursos é recomendado para que o instrumentista possa amplificar sua expressividade. Com esse objetivo, Quantz (1752, p 98) orienta que se aprenda canto antes ou pelo menos ao mesmo tempo que a flauta, e certamente isso pode ser transferido ao aprendizado de outros instrumentos:

> Se o aluno tem a oportunidade de aprender a cantar antes de aprender a tocar flauta ou pelo menos ao mesmo tempo, aconselho particularmente que a aproveite. Com isto ele conseguirá mais facilmente uma boa expressão musical ao tocar a flauta e, acima de tudo, obterá grandes vantagens do conhecimento da arte do canto para ornamentar razoavelmente um bom Adágio. Desta maneira, em vez de ser apenas um flautista, estará preparando o caminho para se tornar um verdadeiro músico.[72]

Nos diversos paralelos que faz com a voz, Quantz relaciona frequentemente a atividade do músico com a do orador, colocando o último como modelo para o primeiro, tema para o qual ele dedica todo um capítulo[73]. Uma das suas falas mais citadas é a comparação do discurso musical com o discurso do orador, onde ele trata a interpretação musical como um discurso no que tange a percepção da música no trato da retórica e oratória musicais. A palavra usada é a mesma tanto para o discurso em música quanto para o discurso da fala (*'Vortrag'* em alemão e *'Expression'* em francês).

> O discurso em música pode ser comparado àquele de um orador. O orador e o músico possuem o mesmo objetivo tanto em relação à composição de suas produções quanto ao próprio discurso. Ambos querem conquistar os corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma e fazer o ouvinte passar de uma paixão para outra. É vantajoso que ambos tenham alguma noção dos conhecimentos do outro. (QUANTZ, 1752, p. 102)[74]

---

[71] Uma tradução para francês também foi publicada no mesmo ano, juntamente com a edição em alemão, feita a pedido de Quantz (REILLY, 2001, Preface to the translation) e provavelmente supervisionada por ele, sob o título *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*. O grande sucesso que obteve com esse tratado pode ser visto nas reedições e diversas traduções à sua época, e nos séculos XX e XXI[71], e certamente reside no fato de que, além de ter sido escrito de forma clara e inteligente, ele ultrapassa as orientações sobre aprender a tocar flauta transversal, "trazendo uma ampla discussão sobre a expressividade e o 'bom gosto', assim como os conhecimentos e as habilidades necessárias para formar um músico inteligente, expressivo e tecnicamente apto a desempenhar seu papel no contexto musical daquele período." (REZENDE, 2015, p. 8).

[72] Tradução de Renan Felipe Santos Rezende *In* (REZENDE, 2015 pp. 45 e 46)

[73] Capítulo 11, *De la bonne Expression em general, lors-qu'on chante ou qu'on joue* [Sobre a boa execução musical em geral, ao cantar ou tocar] (QUANTZ, 1752, pp. 102-112)

[74] L'expression dans la musique peut être comparée à celle d'un orateur. L'orateur et le musician ont tout deux le même dessein aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à la expression même. Ils veulent s'emparer des coeurs, exciter ou appaiser les mouvements de l'ame, et faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageaux, lorsque que l'un a quelque notion des conoissances de l'autre.

Na sequência, Quantz (1752, p. 102) sublinha a importância do intérprete e o poder que esse possui de dar diferentes delineamentos à mesma composição musical, comparando-o novamente com o orador. Ele destaca a diferença que o mesmo discurso ou obra musical possuem quando pronunciados por duas pessoas diferentes, e as capacidades que têm de comover o ouvinte se bem pronunciados, ou de serem comprometidos se mal pronunciados.

Em outros momentos do tratado, o bom cantor aparece como modelo: "Todo instrumentista deve se esforçar para expressar o *Cantabile* como um bom cantor o expressa"[75] (QUANTZ, 1752, p. 112). O *cantabile* nesse momento de transição entre o barroco e o clássico é apontado como de caráter sustentado e *legato*, nas palavras de Quantz (1752, p. 95): "então, pode tomar peças que tenham mais melodias em *cantabile* do que aquelas que já discutimos. Nelas, pode-se introduzir *apogiaturas* e trinados, para que aprenda a tocar árias de uma maneira *cantabile* e substancial, isto é, com um canto *sostenuto*."[76] Do outro lado, Quantz (1752, p. 112) também recomenda que "um bom cantor, por sua vez, deve buscar adquirir o fogo de bons instrumentistas no que diz respeito à vivacidade, tanto quanto a voz for capaz."[77]

Carl Philipp Emanuel Bach[78] (1714-1788) era cravista e tocava também outros instrumentos de teclado, como o clavicórdio, seu preferido. Seu tratado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753 e 1762) é um dos que formam o tripé que serviu de base e orientação sobre interpretação instrumental para sua geração e demonstra a influência que a voz teve sobre as composições e a interpretação de Emanuel Bach (apud MITCHELL, 1949, p. 16), que disse: "Meu principal objetivo, especialmente nos últimos tempos, tem sido direcionado para tocar e compor o mais vocalmente possível para o teclado, apesar de seus

[75] Chaque jouer d'instrument doit tacher d'exprimer le *Cantabile* ainsi qu'un bon chanteur l'exprime.
[76] alors il pourra prendre des piéces où il y ait plus de chant que dans celles dont nous avons parlé, et où il puisse employer des ports de voix et des tremblemens; afin qu'il apprenne à jouer une piéce d'une maniére chantante et nourrissante, c'est à dire avec un chant soutenu.
[77] un bon chanteur de son coté doit chercher d'adquerir le feu des bons joueurs d'instrument par rapport à la vivacité, autant que la voix en est capable.
[78] Também foi professor, compositor, tratadista e músico de câmara na corte do rei Frederico o Grande, juntamente com Quantz. Posteriormente se tornou diretor de música das 5 principais igrejas de Hamburgo. Emanuel Bach, apontado como fundador de uma escola, teve o reconhecimento de grandes instrumentistas e compositores tanto durante sua vida como nas décadas depois de sua morte. Seu tratado *Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de teclado* (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*), publicado em duas partes, 1753 e 1762, e outras edições, além de grande alcance e publicações internacionais, foi considerado por Haydn como "a escola das escolas". A famosa frase de Wolfgang Amadeus Mozart, citado por Friederich Rochlitz, é sobre Emanuel Bach: "Ele é o pai, nós somos os meninos. Quem de nós pode estar certo, aprendeu com ele." (*Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt*). Beethoven usou o Ensaio nas suas aulas e o prescreveu como livro de estudo para seu jovem aluno Czerny, que posteriormente, junto com Cramer, Hummel e Clementi recomendaram e adaptaram os princípios fundamentais do tratado para o pianoforte. Clementi afirmou que tudo que sabe sobre esse instrumento e estilo, aprendeu com o tratado de Emanuel Bach, também chamado de "proto-romântico". (MITCHELL, 1947, pp. 461 - 472).

poderes de sustentação defeituosos."[79] Ele continua, indicando que é essa vocalidade que é capaz de gerar expressividade: "Acredito que a música deve, primeiramente e principalmente, mover o coração."[80]

Emanuel Bach (1949, p. 39) incentivava o estudo do canto pelo instrumentista para trazer maior facilidade à performance, pois "a abordagem da performance como um todo será grandemente auxiliada e simplificada pelo estudo suplementar da voz sempre que possível e pela escuta atenta de bons cantores"[81]. Um dos trechos mais famosos de seu tratado é sobre a orientação dada a instrumentistas para ouvir bons cantores a fim de adquirir uma concepção musical vocal, além de cantar as melodias antes de tocar, para obter uma maior compreensão do que se deve expressar.

> [...] acima de tudo, não se deve perder nenhuma oportunidade de ouvir bons cantores. Aprende-se dessa forma a pensar de maneira cantada. De fato, é salutar a prática de cantar melodias instrumentais, a fim de alcançar a compreensão da interpretação adequada. (BACH, 1949, pp. 151 e 152)[82]

Também como Quantz, Bach destacava a importância do contraste entre características vocais e instrumentais, de acordo com seu estilo composicional e com a nova estética que ele representava:

> Aquele que observa tais princípios será julgado perfeito, pois saberá como passar habilmente do estilo de canto para o surpreendente e ardente (no qual os instrumentos ultrapassam a voz) e com sua constante mudança desperta e prende a atenção do ouvinte. Com esses ornamentos, a diferença entre voz e instrumento pode ser explorada sem hesitação. De resto, desde que os ornamentos sejam aplicados com discrição, ninguém precisa fazer uma pausa para decidir se uma passagem tocada pode ou não ser cantada. (BACH, 1949, pp. 80 e 81)[83]

Emanuel Bach reclama várias vezes da maneira com que os intérpretes buscavam compensar a falta de meios para sustentar o som nos instrumentos de teclado, dizendo que "Todos os outros instrumentos aprenderam a cantar. Só os instrumentos de teclado foram deixados para trás, tendo seu estilo sustentado sido obrigado a abrir caminho para inúmeras

---

[79] My principal aim, especially of late, has been directed toward playing and composing as vocally as possible for the keyboard, despite its defective sustaining powers.
[80] I believe that music must, first and foremost, stir the heart.
[81] The whole approach to performance will be greatly aided and simplified by the supplementary study of voice wherever possible and by listening closely to good singers.
[82] Above all, lose no opportunity to hear artistic singing. In so doing, one will learn to think in terms of song. Indeed, it is a good practice to sing instrumental melodies in order to reach an understanding of their correct performance.
[83] He who observes such principles will be judged perfect, for he will know how to pass skillfully from the singing style to the startling and fiery (in which instruments surpass the voice) and with his constant changing rouse and hold the listener's attention. With these ornaments, the difference between voice and instrument can be unhesitatingly exploited. For the rest, as long as embellishments are applied with discretion no one need pause to decide whether a played passage can or cannot be sung.

figurações elaboradas." (BACH, 1949, p. 30)[84]. O poder de sustentar as notas e a capacidade de diminuir e aumentar o volume do som são relacionadas ao canto, e, na busca de cantar um *Adagio*, o tecladista precisa ultrapassar a falta dessa capacidade do instrumento com equilíbrio:

> O teclado não tem o poder de sustentar notas longas nem de diminuir ou aumentar o volume de uma nota, ou, para emprestar uma expressão adequada da pintura, de sombrear. Estas condições fazem com que não seja uma tarefa muito fácil dar uma performance cantada a um *adagio* sem criar muito espaço vazio e uma consequente monotonia por falta de sonoridade; ou, sem fazer dela uma caricatura boba através do uso excessivo de notas rápidas. Entretanto, cantores e intérpretes em instrumentos que não são defeituosos nesse aspecto também não se atrevem a emitir uma nota longa sem ornamentação por medo de provocar apenas bocejos entediados. (BACH, 1949, pp. 149-150)[85]

Carl Philipp destaca a influência do *bel canto* italiano no gosto alemão, que também reuniu influências francesas e de vários outros países, se caracterizando como uma música internacional, desde que permaneça sem preconceitos. Bach (1949, p. 85) diz: "Acredito que esse estilo de execução é o melhor, independentemente do instrumento, que combina artisticamente a correção e o brilho dos ornamentos franceses com a suavidade do canto italiano".[86]

Per ben suonare, bisogna ben cantare (Para tocar bem, é necessário cantar bem) é uma máxima de Giuseppe Tartini (1692-1770) que atravessou gerações, muito citada por violinistas/violistas em métodos ou tratados quando traçam paralelos com a voz.[87]

Ao tratar de aspectos do desenvolvimento do idioma do violino no período da primeira metade dos anos 1700 e sobre a interpretação de Corelli, Geminiani, Tartini, Vivaldi e outros, Boyden (1990, p. 341) sublinha o caráter vocal das composições, do estilo e da interpretação, destacando que o poder de imitar a voz foi uma das maiores conquistas do violino. Boyden cita também uma fala curiosa de Galliard na Introdução de sua tradução para inglês do tratado de Tosi, *Observations on the florid song*, de 1743:

---

[84] All other instruments have learned how to sing. The keyboard alone has been left behind, its sustained style obliged to make way for countless elaborate figures.

[85] The keyboard lacks the power to sustain long notes and to decrease or increase the volume of a tone or, to borrow an apt expression from painting to shade. These conditions make it no small task to give a singing performance of an adagio without creating too much empty space and a consequent monotony due to a lack of sonority; or without making a silly caricature of it through an excessive use of rapid notes. However, singers and performers on instruments which are not defective in this respect also do not dare to deliver an undecorated long note for fear of eliciting only bored yawns.

[86] I believe that that style of performance is the best, regardless of the instrument, which artfully combines the correctness and brilliance of French ornaments with the suavity of Italian singing.

[87] Bartolomeo Campagnoli, aluno de dois discípulos de Tartini, cita essa frase em seu *Metodo*, de 1797 (p. XXVIII), poucas décadas após a morte de Tartini. Joachim/Moser a citam mais de um século depois, em 1905 (I, p. 7).

> Por último, mas não menos importante, o violino continuou a cantar no *cantabile* amplo, especialmente nos movimentos lentos que muitas vezes se assemelhavam a árias operísticas, e Vivaldi até introduz o *cantabile* em movimentos rápidos. O poder do violino de emular a voz humana é um de seus maiores trunfos, um fato que não deve ser passado despercebido, ou perdido de vista na empolgação de ornamentações virtuosísticas, arcadas e efeitos especiais. Evidentemente, uma percepção/entendimento desse tipo levou Galliard a exclamar, "um pouco menos de tocar violino na voz e um pouco mais de cantar com o instrumento seria de grande utilidade para ambos".[88]

Em *Regole per arrivare a saper ben suonare il violino*, na seção sobre vibrato[89] - seção que L. Mozart copia em seu tratado quase palavra por palavra – Tartini (1760, p. 15) coloca o vibrato na voz humana como modelo: "Esse é um ornamento que por natureza pertence mais à natureza da sonoridade que do canto; embora nas vozes humanas às vezes encontremos este *tremolo* dado pela natureza."[90]

Tartini, assim como Geminiani, aponta a *messa di voce* na voz humana como paradigma perfeito a ser imitado. Entretanto, proíbe o uso do vibrato associado à *messa di voce*, em um posicionamento peculiar, contrário ao que dizem Leopold Mozart e Geminiani, e que não corresponde às orientações já encontradas em métodos de canto, que recomendavam o uso do vibrato de maneira diretamente proporcional à dinâmica da *messa di voce*:

> Este ornamento é completamente descartado das *messe de voci*, nas quais se deve imitar perfeitamente não apenas a voz humana, mas a própria natureza imediata da afinação perfeita no ponto matemático, isto é, dada a afinação da nota, ela deve ser invariavelmente a mesma na *messa di voce*, o que é incompatível com o *Tremolo*, ou ondulação da voz, na qual a afinação nunca está em seu ponto fixo, mas sobe ou desce, embora imperceptivelmente; este ornamento tem um excelente efeito na última nota de qualquer cadência, seja uma nota em fermata ou longa, e é bom para a sonoridade e para o *cantabile*. (TARTINI, p. 16)[91]

No seu *Trattato di Musica Secondo la Vera Scienza dell'Armonia*, de 1754, mais conhecido pela exposição das bases científicas do terceiro som, Tartini também trata sobre

---

[88] Last, but not least, the violin continued to sing in broad cantabile, especially in the slow movements which often resembled operatic arias, and Vivaldi even introduces the cantabile into fast movements. The violin's power of rivaling the human voice is one of its greatest assets, a fact which must not be taken for granted or lost sight of in the excitement of virtuoso figurations, bowings, and special effects. Evidently, a notion of this kind moved Galliard to exclaim, 'a little less *Fiddling* with the *Voice*, and a little more *Singing* with the *Instrument*, would be of great service to both'.

[89] O vibrato era chamado na Itália em meados do século XVIII de *tremolo*.

[90] Questo è modo, che per natura appartiene più al Suono, che al Canto; sebbene nelle voci Umane si trovi alle volte questo Tremolo dato dalla natura.

[91] Questo modo è escluso affatto dalle messe di Voce, nelle quali perfettamente si deve imitare la Voce Umana non solo, ma la natura stessa immediata della perfetta intonazione in punto Matematico, cioè data l'intonazione della nota innalterabilmente dev'essere quella identica nella messa di Voce, il che è incompatibile col Tremolio, ossia ondeggiamento della Voce, in cui l'intonazione non è mai nel suo punto fisso, ma o eccede, o manca, sebbene insensibilmente; questo modo ha ottimo effetto nell'ultima nota di qualunque Cadenza, che sia nota ferma, e lunga, e fa bene per il Suono, e per il Canto.

questões relacionadas a prosódia, poesia e ritmo das palavras, além de descrever a voz humana expressiva como princípio universal do bom gosto:

> A excelente voz por natureza e bem regulada pela arte é um princípio universal; e quando falta natureza, nela é necessário o suprimento da arte, porque para mim, a universalidade e a maior perfeição do bom gosto estão na voz e na expressão[92].

Na publicação póstuma de uma carta em forma de instruções violinísticas escrita para sua aluna Madalena, Tartini (1779, pp. 10 e 12) faz uma analogia entre a produção sonora do violino com a da voz, que só ocorre ao exalar o ar, como um sopro: "O primeiro estudo deve ser o apoio do arco na corda de maneira suave, de forma que, como no primeiro princípio da voz, seja como um sopro, e não como uma batida na corda".[93]

O violinista alemão Leopold Mozart (1719-1787) se baseou na tradição italiana, fortemente influenciado pelo *Tratado de Ornamentações* de Tartini, para escrever *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756). Leopold Mozart completa o tripé dos tratadistas mais importantes do século XVIII, ao lado de Quantz e Emanuel Bach.

Leopold descreve o canto como modelo para vários aspectos de interpretação no violino, como a manutenção da qualidade sonora em qualquer dinâmica, a atenção à uniformidade da sonoridade nos diferentes registros e alturas, o emprego do vibrato, o domínio da gradação na dinâmica, da *messa di voce* e do *legato*. Os trechos onde Leopold Mozart fala sobre orientações mais específicas de como imitar o canto nesses aspectos serão citados no capítulo seguinte.

Logo no primeiro capítulo, L. Mozart expõe uma lista de conceitos de termos técnico-musicais, e dentre eles apresenta o significado de dois termos que já eram usados à época e que estão diretamente relacionados à imitação do canto pelo instrumentista: *cantabile* e *arioso*.

> *Cantabile*: cantando. Ou seja: devemos nos esforçar para produzir um estilo cantado. É claro que isso não deve ser muito artificial, mas tocado de forma que o instrumento, tanto quanto possível, imite a arte do canto. E esta é a maior beleza da música. *Arioso*: como uma ária. Significa o mesmo que *Cantabile.* (MOZART, 1985, p. 51)[94]

---

[92] Voce ottima per natura, e ottimamente regolata dall'arte è principio universale; e quando manchi natura, è in ciò necessario il supplemento dell'arte, perché per mio sentimento la universalità, e la maggior perfezione del buon gusto sta nella voce, e nella espressione.

[93] Primo studio dev'essere l'appoggio dell'arco su la corda siffattamente leggiero, che il primo principio della voce, che si cava, sia come un fiato, e non come una percossa su la corda.

[94] *Cantabile*: singingly. That is: we must endeavour to produce a singing style. This must of course not be too artificial but played so that the instrument, as far as possible, imitates the art of singing. And this is the greatest beauty in music.1 *Arioso:* like an aria. It means the same thing as *Cantabile* (Mozart, p. 51)

L. Mozart considera a voz cantada como o exemplo da natureza para o instrumentista, e frequentemente a voz é apontada ao longo dos séculos seguintes, até a atualidade, como referência para uma performance natural, orgânica, que não é forçada ou artificial.

> Sim, vai contra a natureza se você interrompe e muda constantemente. Um cantor que durante cada frase curta parasse, respirasse e enfatizasse especialmente primeiro esta nota, depois aquela nota, infalivelmente levaria todos ao riso. A voz humana transita facilmente de uma nota para outra; e um cantor sensível nunca fará uma pausa, a menos que algum tipo especial de expressão, ou a divisão, ou pausas da frase exijam. E quem não está ciente que cantar é sempre o objetivo de todo instrumentista; porque sempre se deve aproximar da natureza o mais perto possível.[95] (MOZART, 1985, p. 101)

Sobre vibrato, ou *tremolo*, L. Mozart (1985, p. 203) repete o que Tartini disse quase palavra por palavra, ou seja, ambos o percebem como uma ornamentação da voz, que é o modelo mais natural do instrumentista: "O Tremolo é uma ornamentação que surge da própria natureza e pode ser usada encantadoramente em uma nota longa, não apenas por bons instrumentistas, mas também por cantores inteligentes. A própria natureza é a instrutora disso."[96]

Como tem sido observado através das falas dos instrumentistas, a uniformidade sonora entre os diferentes registros passa a ser cada vez mais mencionada em meados do século XVIII, e os cantores são o modelo para L. Mozart. Isso se mostra ser significativamente diferente da estética dos séculos XVI e XVII, como pôde ser visto anteriormente em autores desses períodos, quando as variações da voz falada no discurso, acompanhando as emoções do texto, eram o principal modelo para o instrumentista também variar sua sonoridade. Disse L. Mozart (1985, pp. 100-101):

> Todo aquele que entende apenas um pouco da arte do canto sabe que uma sonoridade uniforme é indispensável. Pois a quem daria prazer se um cantor, quando cantando grave ou agudo, cantasse ora com a garganta, ora com o nariz ou através dos dentes, e assim por diante, ou mesmo cantasse às vezes em falsete? Da mesma forma, uma qualidade uniforme de sonoridade deve ser mantida no violino no forte e no fraco, não apenas em uma corda, mas

[95] Yea, it goes against nature if you are constantly interrupting and changing. A singer who during every short phrase stopped, took a breath, and specially stressed first this note, then that note, would unfailingly move everyone to laughter. The human voice glides quite easily from one note to another; and a sensible singer will never make a break unless some special kind of expression, or the division or rests of the phrase demand one². And who is not aware that singing is at all times the aim of every instrumentalist; because one must always approximate to nature as nearly as possible.

[96] The Tremolo is an ornamentation which arises from nature herself and which can be used charmingly on a long note, not only by good instrumentalists but also by clever singers. Nature herself is the instructress thereof.

> em todas as cordas, e com tal controle que uma corda não sobressaia mais que outra.[97]

Assim como outros instrumentistas mencionados anteriormente, Leopold Mozart (1985, p. 97) considerava como uma das maiores demonstrações de habilidade técnica e domínio da expressividade a capacidade de executar a *messa di voce* nos instrumentos da mesma maneira que os bons cantores faziam:

> Isso deve ser estudado o mais lentamente e com o máximo de retardamento possível do arco, a fim de dar a habilidade de sustentar uma nota longa em *Adagio* de maneira pura e delicada, para grande prazer do ouvinte. Assim como é muito tocante quando um cantor sustenta lindamente uma nota longa com força e suavidade variadas sem respirar novamente.[98]

Violista, violinista e instrumentista de teclado, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) não escreveu tratados ou publicou qualquer texto que fale sobre interpretação musical, entretanto, em suas cartas para membros de sua família, como a que escreveu para seu pai em 1778, W. A. Mozart discorre sobre questões musicais de natureza prática, referindo-se, entre outros assuntos, à voz ser modelo para a interpretação instrumental. Para ele, o vibrato é um atributo natural da voz humana:

> Meissner [cantor contemporâneo de Mozart], como você sabe, tem o péssimo hábito de pulsar propositalmente a voz, marcando todos as semínimas e às vezes até as colcheias em uma nota longamente sustentada - e essa sua maneira eu nunca fui capaz de tolerar. É realmente abominável e tal canto vai contra a natureza. A voz humana vibra por si mesma, mas de uma forma e até certo ponto que seja belo - essa é a natureza da voz, e ela é imitada não apenas nos instrumentos de sopro, mas também nas cordas, e mesmo no clavicórdio, mas quando isso é levado longe demais, deixa de ser bonito, porque não é natural. (MOZART apud NEUMANN, 1991, p. 19)[99]

Como é sabido, W. A. Mozart se dedicou muito na produção de sua música vocal, para a montagem das diversas óperas e outras obras com voz que compôs. Nas suas cartas, ele fala muito frequentemente sobre os cantores que ouvia e para os quais compunha, dando

---

[97] Everyone who understands even a little of the art of singing knows that an even tone is indispensable. For to whom would it give pleasure if a singer when singing low or high, sang now from the throat, now from the nose or through the teeth and so on, or even at times sang falsetto? Similarly, an even quality of tone must be maintained on the violin in strength and weakness not on one string only, but on all strings, and with such control that one string does not overpower the other.

[98] This must be practiced as slowly and with as much holding back of the bow as possible, in order to enable one to sustain a long note in Adagio purely and delicately, to the great pleasure of the listener. Just as it is very touching when a singer sustains beautifully a long note of varying strength and softness without taking a fresh breath.

[99] Meissner, as you know, has the bad habit of purposefully pulsating the voice, marking on a long-held note all the quarters and sometimes even the eighths — and that manner of his I have never been able to tolerate. It is truly abominable and such singing runs counter to nature. The human voice vibrates by itself, but in a way and to a degree that is beautiful — this is the nature of the voice, and one imitates it not only on wind instruments, but also on strings, and even on the clavichord but as soon as one carries it too far, it ceases to be beautiful, because it is unnatural.

grande importância para a boa técnica vocal e para a interpretação expressiva (WALLACE, Vols. I e II, 1866). Pode-se notar a carga dramática da sua música vocal na instrumental, pois como afirma Harnoncourt (1988, p. 173), "[...] para ele, [Mozart] o importante é sempre o drama, o diálogo, a palavra isolada, o conflito e sua resolução [...]. Paradoxalmente, isto não se aplica no seu caso somente à ópera, mas também à música instrumental, que é sempre dramática."

O flautista Johann George Tromlitz (1725-1805*)* foi contemporâneo de W. A. Mozart, e em seu tratado de flauta transversal *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flote zu spielen* (1791), enfatiza de forma insistente que o instrumentista tenha uma bela voz humana como seu modelo de sonoridade. Tromlitz, apesar de afirmar que um instrumento ruim não pode produzir um som de qualidade, destaca que é de responsabilidade do cantor e do instrumentista desenvolver essa habilidade, o que ele considera como principal componente de uma boa execução, e descreve as características dessa bela voz:

> Todos sabem que uma sonoridade oca, opaca, como de madeira não é correta e é muito prejudicial para uma boa interpretação. Claro, os cantores devem usar a voz que a natureza lhes deu; mas mesmo a melhor voz pode ser estragada ao forçá-la pelo nariz e entre os dentes, ou obstruindo sua passagem normal pela garganta e boca. Mas se um instrumentista tem uma sonoridade ruim, a culpa é dele, pois uma boa sonoridade é inteiramente resultado de sua habilidade; embora seja verdade que muito também depende do instrumento. [...] O único modelo no qual um instrumentista deve formar sua sonoridade é uma bela voz humana; e, no que me diz respeito, uma voz humana bela é aquela que é brilhante, cheia e ressonante, de força masculina, mas não estridente; suave, mas não oca; enfim, para mim uma bela voz é cheia de timbre, redonda, cantante, doce e flexível. (TROMLITZ, 1991, p. 111)[100]

Em seguida, Tromlitz (1991, p. 112) também afirma que cada instrumento deve se modelar pela voz cantada de tessitura correspondente: "Cada instrumento corresponde à voz com a qual é mais parecida: flauta, oboé, violino, modelam-se em um belo soprano e contralto; viola, violoncelo, fagote, em uma bela voz de contralto, tenor e baixo."[101]

---

[100] Everyone knows that a hollow, dull and wooden tone is not correct, and is very detrimental to good delivery. Of course, singers must use the voice that nature has given them; but even the best voice can be spoiled by forcing it through the nose and between the teeth, or obstructing its normal passage through the throat and mouth. But if an instrumentalist has a bad tone, it is his own fault, for a good sound is entirely the result of his skill; although it is true that a great deal also depends on the instrument. A bad instrument cannot produce a good tone. […] The only model on which an instrumentalist should form his tone is a beautiful human voice; and as far as I am concerned a human voice that is beautiful is one that is bright, full and resonant, of masculine strength, but not shrieking; soft but not hollow; in short, for me a beautiful voice is full of timbre, rounded, singing, soft and flexible.

[101] Each instrument matches that voice with which it is most congruent: flute, oboe, violin, model themselves on a beautiful soprano and alto; viola, cello, bassoon, on a beautiful alto, tenor and bass voice.

Em outro trecho, ele reafirma que o bom cantor deve ser o modelo a ser imitado, o que se justificaria pelo fato de que o canto já existia antes dos instrumentos. Para ele, a capacidade de produzir uma "continuidade unificada de notas" é uma das razões para que instrumentos imitem o canto, e não o contrário. Como já visto, muito frequentemente a voz é referência para o instrumentista no *cantabile*. Mas segundo Tromlitz (1991, p. 152), o virtuosismo na voz em passagens rápidas também deve ser imitado pelo instrumentista:

> [...] pois não se pode duvidar que o canto existia antes do tocar dos instrumentos, e que este último é apenas uma imitação do anterior. Certamente, nenhum cantor modelaria sua performance vocal em um instrumento, especialmente em um que por sua natureza não pode fornecer uma continuidade unificada de notas. [...] Ora, se esse bom cantor deve ser nosso exemplo, como de fato é, devemos tentar imitar sua execução de perto, tanto em belas melodias, que devem ser fluentes, doces e cheias de sentimento, quanto em passagens redondas e rápidas, que devem ser claras e cheias de expressão. (TROMLITZ, 1991, p. 152)[102]

Apesar da maior ênfase na voz cantada, a voz falada também é utilizada por Tromlitz (1991, p. 153) como referência. Para ele, a forma como uma pessoa fala naturalmente tem relação com a sonoridade que produz na flauta. Assim como em outros tratados de instrumentistas de sopro dos séculos anteriores, como de flauta doce e corneto, ele utiliza sílabas para produzir diferentes padrões articulatórios na flauta transversal, e que segundo ele, quando combinadas, formam palavras e em seguida uma "língua" de aplicação universal: "Observando atentamente, você notará que os movimentos da língua ao produzir as notas formam uma espécie de sílaba e, quando combinadas, palavras e, finalmente, uma língua [*ein Sprache*], que é possível de ser aplicada universalmente de acordo com um sistema adequado."[103]

Pode-se perceber que no final do século XVIII, já no período clássico, existe uma maior ênfase na sustentação das notas pela conexão entre as notas ligadas. Como um fio que une as notas e não deve ser rompido, Tromlitz (1991, p. 320) chama essa conexão entre as notas de sonoridade cantada. Para obtê-la, ele indica a prática o canto, recomendação já feita por outros instrumentistas antes dele: "Nesse sentido, cantar é muito útil: se houver oportunidade de praticá-lo, deve ser aproveitada. Sua interpretação ganhará muito se o aluno

[102] […] for it cannot be doubted that singing existed before the playing of instruments, and that the latter is but an imitation of the former. Certainly, no singer would model his vocal performance on an instrument, especially on one that by its nature cannot provide a unified continuity of notes. […] Now if such a good singer is to be our example, as in fact he is, we should try to imitate his execution closely, both in beautiful melodies, which should be flowing, soft and full of feeling, and in round, running passages, which should be distinct and full of expression.

[103] On close scrutiny you will notice that the tongue's movements when producing the notes form a species of syllables, and when they are combined, words, and finally a vocabulary [*ein Sprache*], which it is possible to apply universally according to a suitable system.

puder cantar o que está tocando em sua cabeça ao mesmo tempo, de forma que ele não apenas toque as notas, mas as toque com sentimento."[104]

Assim como Tromlitz, no final do século XVIII, o violinista e instrumentista de teclado Daniel Gottlob Türk (1750-1813) coloca a voz como paradigma a ser imitado em *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (1789). Frequentemente, ele apresenta o músico como um orador, e faz extensas analogias da música como uma "linguagem dos sentimentos" (TÜRK, 1982, p. 321) a ser declamada para o público.

Novamente, essa analogia é feita para dar a responsabilidade ao instrumentista de definir bem os elementos musicais, como articulação, ornamentação, tempo, fraseado e pontuação, e manipulá-los de forma a criar interesse e despertar compreensão quanto ao conteúdo emocional da obra, pois o discurso (tanto falado quanto musical) pode ser elevado ou estragado por aquele que o pronuncia. Para o ideal dessa época, assim como dos já abordados séculos XVI e XVII, a música não convence a não ser pelos sentimentos, pelo *affeto*, e o primeiro a se mover deve ser o instrumentista, nas palavras de Türk (1982, p. 322):

> O aluno deve buscar tocar sua peça de forma que seja entendida pelo ouvinte; se o público não consegue entender nada do que ele está dizendo pelos meios do seu instrumento, ele certamente o tocou indistinta e indevidamente, não sentiu nada por si mesmo, sobrecarregou a melodia com ornamentos atropelados de todos os tipos para disfarçá-la, torná-la irreconhecível, ou para sufocá-la completamente; ou arrastou miserável e pesadamente; ou jogou tudo junto, e não encapsulou cada ideia apropriadamente. A expressão musical deve se assemelhar a um discurso habilidoso; assim como pode ser elevado por uma boa elocução e estragado por uma ruim, da mesma forma pode acontecer com uma peça musical.[105]

Estudar canto e ouvir bons cantores são também recomendações dadas por Türk (1982, p. 27) para o instrumentista: "Ouvir [...] particularmente cantores sensíveis contribui grandemente para a formação do gosto. Quem puder estudar outro instrumento ao mesmo tempo, por exemplo, o violino ou a flauta, ou também ter aulas de canto, progredirá ainda

[104] In this connection singing is very useful: if there is an opportunity to practice it, it should be taken. His delivery will gain much if the pupil can sing what he is playing in his head at the same time, so that he does not just play the notes, but plays them with feeling.

[105] The student must seek to play his piece so as to be understood by the listener; if the audience cannot understand anything of what he is saying by means of his instrument, he has certainly played it indistinctly and improperly, has not felt anything himself, overloaded the melody with haphazardly applied ornaments of all kinds so as to disguise it, make it unrecognizable, or to stifle it altogether; or drawled on miserably and ponderously; or thrown everything together, and not encapsulated each idea properly. Musical expression must resemble a skilful discourse; just as it can be lifted up by a good delivery, and spoiled by a bad one, so also can a piece of music.

mais no teclado"[106]. Para ele, a capacidade de imitar a voz define a qualidade do instrumentista, especialmente em relação à sonoridade do canto:

> Em geral, entretanto, o instrumentista que toca melhor é aquele que chega mais perto da voz cantada ou que sabe como exibir uma bela sonoridade cantada. Quando se trata de música verdadeira, o que são todas essas passagens ecléticas contra uma melodia genuína, comovente e inspiradora! (TÜRK, 1982, p. 318)[107]

Os trompetistas também buscaram seguir o modelo da voz. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Paukerkunst* (1795), do trompetista e organista Johann Ernst Altenburg (1734-1801), contém orientações para que o trompetista imite a voz, e o faz em um contexto em que trata do legato, na habilidade de sustentar e unir as notas longas:

> Procure expressar bem o caráter cantado dos movimentos lentos e executar adequadamente os ornamentos que ocorrem. Notas longas devem ser sustentadas com moderação e habilmente unidas umas às outras. É bem sabido que a voz humana deve servir de modelo para todos os instrumentos; assim, o clarino deve tentar imitá-lo tanto quanto possível, e deve procurar produzir o chamado *cantabile* em seu instrumento (ALTENBURG, 1795, p. 96).[108]

Novamente, estudar canto é recomendado ao instrumentista, no caso, ao trompetista. Altenburg (1795, p. 59) considera que "seria muito útil para [o trompetista], particularmente com respeito à precisão ao acertar as notas, se ele pudesse ter [tido] alguma instrução no canto."[109]

Ludwig van Beethoven (1770-1827) escreveu uma carta em 1796 para o pianista, professor e construtor de *pianofortes* Johann Andreas Streicher na qual fala sobre uma talentosa jovem aluna de Streicher (provavelmente Elisabeth von Kissow), que emocionou Beethoven ao tocar um Adagio do compositor por sua capacidade de cantar no instrumento. Essa carta representa um importante registro da preferência de Beethoven pelo *legato* em detrimento do *non-legato*, articulação cada vez mais padronizada no final do século XVIII. Nota-se que, para Beethoven (apud ANDERSON, 1961, pp. 25 e 26), cantar no instrumento tem relação direta com legato e com musicalidade:

---

[106] Frequently listening to good music, excellent players and particularly to sensitive singers, contributes greatly to the formation of taste. Whoever can study another instrument at the same time, for example the violin or the flute, or also have lessons in singing, will make even greater progress in playing the keyboard.

[107] In general, however, that instrumentalist plays best who comes closest to the singing voice or who knows how to bring out a beautiful singing tone. When it comes to true music, what are all of these motley passages against a melting, heartlifting, genuine melody!

[108] Seek to express well the singing character of the slow movements and to execute properly the ornaments which occur. Long notes must be sustained with moderation and be skillfully joined to one another. It is well known that the human voice is supposed to serve as the model for all instruments; thus should the clarino player try to imitate it as much as possible, and should seek to bring forth the so-called cantabile on his instrument.

[109] it would be very useful for [the trumpeter], particularly with respect to the accuracy in hitting the notes, if he could previously have [had] some instruction in singing.

> Não há dúvida de que, no que diz respeito à maneira de tocar, o *pianoforte* ainda é o menos estudado e desenvolvido de todos os instrumentos; frequentemente se pensa que está apenas ouvindo uma harpa. E estou muito feliz, meu caro, que você seja um dos poucos que compreende e percebe que, desde que se consiga sentir a música, também se pode fazer o *pianoforte* cantar.[110]

Como já mencionado anteriormente, o violinista e violista Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) é um dos autores que citam a famosa frase de Tartini "Para tocar bem, é necessário cantar bem" no seu *Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu de violon* (ca.1797).[111] Dessa forma, ele segue a linhagem de Tartini e ecoa seus contemporâneos no uso da voz como modelo para o violinista, especialmente o canto. Nesse momento do final do século XVIII, trechos mais lentos em legato são sinônimo de canto. "Canto" é uma palavra inclusive utilizada frequentemente por vários tratadistas nesse período e mais à frente, no século XIX, para denotar melodias sustentadas em legato, como nesse trecho, no qual Campagnoli (1824, p. 14) descreve o *martelé*: "Este golpe de arco deve ser feito na ponta e articulado com firmeza, serve para contrastar com o *canto sustentado* [grifo nosso]."[112] Ao falar sobre o golpe de arco separado em notas rápidas, típico do *Presto*, ele também usa o termo *chant* (canto) como seu oposto:

> Observamos, além disso, que essa divisão do arco diz respeito apenas aos trechos rápidos, e que nas *passagens cantadas* [grifo nosso] é necessário alongar ou manejar o arco de acordo com o movimento e o caráter das peças.[113]

O termo canto é também utilizado em oposição ao que é "tocável". Na edição francesa do *Méthode* de Campagnoli, são usadas as palavras "*chantable*" e "*sonable*", respectivamente "cantável" e "tocável": "a ordem e os vários golpes de arco com suas divisões, métricas, acentos e força de expressão, *sejam cantáveis, sejam tocáveis* [grifo nosso]." (1824, p. 2)[114]. Na edição bilíngue de 1854, as palavras italianas são "*cantabile*" e "*suonabile*". Tocável denota trechos musicais de características instrumentais, que dizem

---

[110] There is no doubt that so far as the manner of playing it is concerned, the pianoforte is still the least studied and developed of all the instruments; often one thinks that one is merely listening to a harp. And I am delighted, my dear fellow, that you are one of the few who realize and perceive that, provided one can feel the music, one can also make the pianoforte sing.

[111] A data da primeira publicação é bastante controversa, mas uma das consideradas é c. 1797. Existem outras publicações, de 1824, que será utilizada para as citações, e de 1854. Dentre suas composições, estão os *41 Capricci per viola sola*, um marco importante no repertório da viola, pois possuem um virtuosismo sem precedentes no repertório do instrumento. Campagnoli fez sua carreira em turnê de concertos pela Europa, e lá ganhou algumas posições, como spalla da *Gewandhaus* em Leipzig e depois Mestre de Capela em Neustrelitz.

[112] Ce coup d'archet doit être fait de la pointe et articulé avec fermeté, il sert à contraster avec le *chant soutenu*.

[113] On observe au surplus que cette division d'archet ne concerne que les traits, et que dans les passages de chant il faut étendre ou menager l'archet suivant le mouvement et le caractère des morceaux.

[114] l'ordre et les divers coups d'archet avec leurs divisions, mesure, accents et force de l'expression, *soit chantable, soit sonable*...

respeito à exploração geralmente virtuosística da mecânica do instrumento, e que ultrapassam as características e capacidades do canto, geralmente em movimentos rápidos, como *Allegro*:

> Ao tocar o *Adagio*, deve-se considerar especialmente a igualdade não só da mão, mas também do arco, sempre ligando o máximo possível. No *Adagio* o violino deve sempre cantar, o arco nunca deve se separar das cordas, mantendo-o bem unido a elas, e não tocar saltando, como no *Allegro.* (1824, p. 30)[115]

O uso dos termos *suonabile* e *cantabile* em oposição já é encontrado na introdução do manuscrito em italiano do Método de Tartini de 1761, copiado por um de seus alunos. Também é utilizado para reforçar o contraste de caráter e diferenciar trechos líricos de trechos rápidos, como diz Campagnoli (1824, p. 25) em seu método: "É necessário se acostumar com a grande expressão e colocar energia nas frases cantáveis e fogo nas passagens tocáveis, observando a métrica rigorosamente."[116]

O uso desses termos indica a crescente expansão do idiomatismo instrumental, nesse caso, do violino, e que sua emancipação em relação à escrita vocal está se solidificando. Entretanto, como poderemos perceber, a conexão com a voz nunca se perderá, e ela continuará sendo modelo para aquilo que há de mais fundamental na interpretação instrumental, como produção sonora, fraseado, pontuação, acento, articulação e dinâmica, como diz Campagnoli (1824, p. 14):

> Existe uma regra geral que não deve ser negligenciada: que todas as passagens que vão do grave ao agudo devem ser feitas aumentando a intensidade do som, e é necessário diminuir o som para os que vão do agudo ao grave. É uma lei rigorosa no canto, e foi do próprio Método de Canto que a tiramos.[117]

A citação da frase de Tartini foi utilizada por Campagnoli (1824, pp. xxvii e xxviii) quando ele trata sobre igualdade na sonoridade, sustentada e forte do talão até a ponta e quando ele compara a respiração no canto com o uso do arco para frasear. Em seguida, ele enfatiza a oposição entre aquilo que é "cantável" e aquilo que ultrapassa as capacidades da voz:

> Os princípios dados para a maneira de controlar a respiração no canto são aplicáveis àqueles nos quais o arco deve ser usado: ele desempenha o ofício de respiração, é ele quem deve marcar os repousos, e é nisso que consiste

[115] En jouant l'Adagio on doit surtout considérer l'égalité non seulement de la main, mais aussi de l'archet en liant toujours le plus qu'il est possible. Dans l'Adagio le Violon doit toujours chanter, l'archet ne doit jamais se détacher des cordes, il faut donc le tenir bien uni et ne pas le mener en sautant comme dans l'Allegro.

[116] Il faut s'accoutumer à la grande expression el mettre de l'énergie dans les phrases chantables et du feu dans les passages sonables en observant la mesure rigoureusement.

[117] Il est une règle générale qu'il ne faut point négliger: c'est que tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et qu'il faut diminuer le Son pour ceux qui vont de l'aigu au grave. C'est une loi de rigueur dans le chant, et c'est de la Methode de Chant même qu'on l'a tirée.

> principalmente a arte de frasear. *Para tocar bem, dizia Tartini, é preciso cantar bem* [grifo nosso]. É bom observar que este princípio, tão verdadeiro, tão geral, e que devemos nos comprometer em seguir, não se aplica a certos trechos que pertencem à aptidão do instrumento, que servem para contrastar com as passagens de canto [*du chant*] e que formam um gênero de expressão que a voz não possui.[118]

Campagnoli (1824, p. 18) dá uma das várias respostas à pergunta "o que é cantar no instrumento" ao descrever o princípio para a execução do legato, que é a ligação entre uma nota e outra, ou seja, do fim de uma nota ao começo de outra. Para ele, o legato entre as notas é requisito para se cantar no instrumento, é sinônimo de canto:

> Em todas as passagens e suas variações, é necessário observar exatamente a igualdade do compasso, do movimento e dos golpes de arco com os acentos que estão marcados. É indispensável ligar as notas entre uma e outra, se quiser cantar no instrumento.[119]

2.4 A arte de cantar nos instrumentos no século XIX

Em 1803, Pierre Baillot (1771-1842), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) e Pierre Rode (1774-1830), violinistas e professores do Conservatório de Paris, escreveram o método do curso de violino da instituição, o *Méthode de Violon*[120], no qual a busca pela independência idiomática instrumental, cada vez mais crescente, caminha lado a lado numa interrelação de permanentes influências da voz, colocada numa posição ainda superior, como modelo:

> Seu timbre [do violino] que une suavidade ao brilho lhe confere a supremacia e o domínio sobre todos os outros, e pelo segredo que tem de sustentar, de crescer e modificar os sons, de exprimir os acentos da paixão de seguindo todos os movimentos da alma, ele obtém a honra de competir com a voz humana. (BAILLOT, et. al, 1803, p. 1)[121]

---

[118] Les principes que l'on donne pour la manière de ménager la respiration dans le chant sont applicables à celle dont il faut employer l'archet: il fait l'office de la respiration, c'est lui qui doit marquer les repos, et c'est en quoi consiste principalement l'art de phraser. Pour bien jouer, disait Tartini, il faut bien chanter. Il est bien d'observer en passant que ce principe si vrai, si juste en général, et qu'il faut s'attacher à suivre, n'est point applicable à de certains traits qui tiennent au génie de l'instrument, qui servent à contraster avec les passages de chant et qui forment un genre d'expression que la voix ne comporte pas.

[119] Dans tous les passages et leurs variations, il faut observer exactement l'égalité de la mesure, du mouvement, et les coups d'archet avec les accents qui sont marqués. Il est indispensable de lier les notes entr'elles , si l'on veut chanter sur l'instrument.

[120] O *Méthode* faz parte do marco de transformações pedagógicas, técnico-musicais e estéticas do final do século XVIII e início do século XIX que influenciaram gerações seguintes, como Habeneck, Mazas, Sauzay and Dancla. Esse método pode ser considerado, juntamente com o método de Baillot *L'Art du Violon*, de 1834, como a gênesis do que passou a se denominar escola moderna do violino e da viola, posteriormente conhecida como escola francesa de violino. Os métodos de estudos que Kreuzter e Rode compuseram individualmente possuem uma importância central no repertório de ensino até hoje, tanto do violino quanto da viola.

[121] Son timbre qui joint la douceur à l'éclat, lui donne a prééminence et l'empire sur tous les autres, et par le secret qu'il a de soutenir, d'enfler et de modifier les sons, de rendre les accens de la passion comme de suivre tous les mouvemens de l'âme, il obtient l'honneur de rivaliser avec la voix humaine.

A influência de Viotti para os valores fundamentais da idiomática do ensino de violino no Conservatório possui forte presença. Em *À la memoire de Viotti*, ou, *Notice sur Viotti*, Baillot (1825, p. 4) resume o amplo espectro da presença da voz como ideal na prática instrumental francesa, e que ao mesmo tempo define a conexão veemente com o modelo da voz humana como sendo o principal aspecto da ascendência de Tartini e de Viotti para a performance instrumental expressiva:

> As obras de Viotti estão entre aquelas cuja verdadeira expressão não cessará de mover. A música instrumental tem a música vocal como base; a voz humana é o ideal com o qual todos os métodos devem se reconectar: ela é para a música aquela natureza que as outras artes invocam como modelo, que, sozinha, pode impedir o gosto de se deteriorar, e o gênio de dar à luz monstros. Esse foi o guia que Viotti seguiu incessantemente. Basta pronunciar seu nome para lembrar-se de tudo o que a melodia oferece de mais capaz de tocar o coração e elevar a alma. Ele havia adotado a máxima de Tartini: *per ben suonare, bisogna ben cantare*, e ninguém sabia melhor que ele como colocá-la em prática. A música era para Viotti apenas a expressão do sentimento.[122]

A busca por instrumentos que atendessem as novas exigências estéticas de maior eficiência no legato se tornava cada vez maior ao longo do século XVIII, e como visto em outros autores, o canto era considerado pelos instrumentistas como o modelo para um legato expressivo, diretamente relacionado com o termo *cantabile*. As mudanças pelas quais passaram o violino e outros instrumentos de arco e o próprio arco, resultantes de mudanças estéticas seguiram ao mesmo tempo o modelo da ópera italiana dos virtuosi – efervescente em Paris em torno de 1820, com Rossini como diretor do *Théâtre-Italien* – e a simplicidade da *Mélodie*, gênero francês de canções, também chamado de *Romance*s, que seguia os ideais estéticos de naturalidade vocal de Rousseau (ELLIOTT, 2007, pp. 195 a 199). Sobre a influência da ópera italiana e sua relação com as transformações do arco, diz François-Joseph Fétis (1856, p. 118):

> Naquela época [década de 1780], os ilustres artistas que estavam em Paris estavam a caminho do progresso em direção à arte de cantar com seus instrumentos, com as nuances que os grandes cantores italianos haviam dado como exemplo. Todos desejavam arcos que respondessem melhor aos efeitos

[122] Les ouvrages de Viotti sont du nombre de ceux dont l'expression vraie ne saurait cesser d'émouvoir. La musique instrumentale a pour base la musique vocale; la voix humaine est le type auquel tous les systèmes doivent se rattacher: elle est pour la musique cette nature que les autres arts invoquent comme leur modèle, qui, seule, peut empêcher le goût de se dépraver, et le génie d'enfanter des monstres. Tel fut le guide que Viotti suivit sans cesse. Il suffit de prononcer son nom pour rappeler tout ce que la mélodie offre de plus capable de toucher le coeur et d'élever l'àme. Il avait adopté la maxime de Tartini: per ben suonare, bisogna ben cantare, et personne ne sut mieux que lui la mettre en pratique. La musique n'était pour Viotti que l'expression du sentiment.

> que queriam produzir e que tivessem ao mesmo tempo mais leveza, impulso e elasticidade.[123]

Cantar no instrumento para Baillot *et al*. (1803, p. 132) associa-se a ligar as notas, uni-las. Os autores indicam que nesse período era importante que o legato fosse bem executado para contrastar com trechos de notas articuladas para se obter uma expressividade equilibrada:

> Até agora falamos apenas de notas sustentadas e notas separadas umas das outras, mas além do fato de que é essencial ligar as notas entre si se queremos *cantar no instrumento* [*chanter sur l'instrument* - grifo nosso], há certos agrupamentos de notas que recebem da variedade de golpes de arco uma expressão e um caráter que não existiriam sem este recurso, que não deve ser abusado, pois apenas cansaria o ouvido e prejudicaria a verdadeira expressão que sempre sabe gerenciar os efeitos.[124]

A respiração no canto é tomada como referência para o uso do arco na construção fraseológica por meio de repousos. E, ao citar a máxima de Tartini sobre cantar bem, uma ressalva é feita no que diz respeito aos trechos da idiomática do violino, fazendo a mesma oposição *cantabile/suonabile* de Tartini e seus discípulos.[125] Como descreve Triviño, "A gestão lírica da emissão continuada de som é a matéria-prima fundamental da expressão *cantabile* que se opõe à bravura na linguística dos discípulos de Viotti" (2014, p. 204).[126] Dizem Baillot et al. (1803, p. 136):

> Os princípios dados para a maneira de controlar a respiração no canto são aplicáveis àqueles nos quais o arco deve ser usado: ele desempenha o ofício de respiração, é ele quem deve marcar os repousos e os meio repousos, e é nisso que consiste principalmente a arte de frasear. Para tocar bem, dizia Tartini, é preciso cantar bem. É bom observar que este princípio, tão verdadeiro, tão geral, e que devemos nos comprometer em seguir, não se aplica a certos trechos que pertencem à habilidade do instrumento, que servem para contrastar com as passagens de canto [*de chant*] e que formam um gênero de expressão que a voz não possui.[127]

---

[123] A cette époque [1780s], les artistes distingués qui se trouvaient à Paris étaient dans la voie du progrès vers l'art de chanter sur leurs instruments, avec les nuances dont les grands chanteurs italiens avaient donné l'exemple. Tous désiraient des archets qui répondissent mieux aux effets qu'ils voulaient produire, et qui eussent, à la fois, plus de légèreté, de ressor et d'élasticité.

[124] On n'a parlé jusqu'ici que des notes soutenues et des notes détachées les unes des autres, mais outre qu'il est indispensable de lier les notes entr'elles si l'on veut chanter sur l'instrument, il y a de certains traits qui reçoivent de la variété des coups d'archet une expression et un caractère qu'ils n'auraient point sans cette ressource dont il ne faut point abuser, car elle ne ferait alors que fatiguer l'oreille, et nuirait à la véritable expression qui sait toujours ménager les effets.

[125] O extrato a seguir é idêntico ao texto de Campagnoli no qual a frase de Tartini é citada por Baillot.

[126] La gestión lírica de la emisión continuada del sonido es la materia prima fundamental de la expresión *cantabile* que se opone a *la bravura* en la lingüística de los discípulos de Viotti. De hecho, ésta es la herramienta sintáctica fundamental para el género concertante desarrollado por los violinistas parisinos.

[127] Les principes que l'on donne pour la manière de ménager la respiration dans le chant sont applicables à celle dont il faut employer l'archet : il fait l'office de la respiration, c'est lui qui doit marquer les repos et les demi repos, et c'est en quoi consiste principalement l'art de phraser... Pour bien jouer disait, Tartini, il faut bien chanter. Il est bon d'observer en passant que ce principe si vrai, si juste en général, et qu'il faut s'attacher à suivre,

Pierre Baillot escreveu um método exclusivamente de sua autoria, *L'Art du Violon* (1835), possivelmente o mais influente tratado de violino do século XIX. Os paralelos com a voz são abundantes, e a atenção dada à voz como modelo chegou ao ponto de Baillot reclamar a presença de um professor de canto no júri dos concursos de violino do Conservatório (PENESCO, 2004, p. 9). Baillot (1835, p. 4) fala sobre as qualidades do violino e usa a comparação com a voz humana como um resumo de todas essas qualidades: "Seu timbre é uma segunda voz humana que, por sua posição e extensão de sua altura, parece ter a intenção de servir como notas adicionais à voz natural."[128]

Baillot (1835, p. 90) expande a comparação do arco com a respiração na voz humana feita anteriormente no *Méthode*, apontando o controle da respiração na voz como paradigma da sustentação do som:

> Com base nessas propriedades, um som que deve começar forte e diminuir, se faz naturalmente do talão até a ponta do arco. No entanto, o canto frequentemente requer no som uma gradação muito econômica na sua saída do peito, reservada pela inspiração; na imitação da voz, é necessário também que o arco empregue essa inspiração e essa reserva que ele possui, para dar apenas, da mesma forma, um som fraco no começo e que vai aumentando em força, que faz parecer que o princípio relativo à divisão do arco é ilusório.[129]

Não só o canto é tomado como modelo em *L'Art du Violon*, mas a fala também. Nessa analogia, o arco imita o canto ao apoiar e conduzir os sons, e os dedos da mão esquerda imitam a pronúncia da fala através da sua articulação: "O arco apoia os sons como a voz e canta; os dedos se articulam como a palavra que pronunciam, e às vezes parecem falar" (BAILLOT, 1835, 150).[130]

Ao falar sobre as mudanças na notação musical originadas pelo "avanço" da música dramática, desde Gluck até Beethoven, Baillot (1835, p. 161) o faz a partir da analogia com a voz, trazendo a contribuição dos concertos de violino de Viotti:

> O Violino deveria, mais do que qualquer outro instrumento, participar desse progresso [da música dramática] pelo efeito de sua analogia com a voz, analogia que o leva a imitá-lo até nos acentos da fala. [...] Os concertos de Viotti introduziram esse ritmo dramático na música do violino; seu caráter

---

n'est point applicable à de certains traits qui tiennent au génie de l'instrument, qui servent à contraster avec les passages de chant, et qui forment un genre d'expression que la voix ne comporte pas.

[128] Son timbre est une SECONDE VOIX HUMAINE [no original, em letras maiúsculas] qui, par sa position et l'étendue de son diapason, semble destinée à servir de notes supplementaires à la voix naturelle.

[129] D'après ces proprietés, un son qui doit commencer fort et aller en diminuant, se fait naturallement du talon à la pointe de l'archet. Cependant, le chant exige souvent dans le son une gradation très ménagée à sa sortie de la poitrine où l'aspiration l'a retenu; à l'imitation de la voix, il faut aussi que l'archet emploie cette aspiration et cette retenue qu'il posède, pour ne donner, de même, qu'un son faible d'abord et qui aille en augmentant de force, d'où il semblerait que le principe relatif à la division de l'archet est illusoire.

[130] L'archet soutient les sons comme la voix et chante; les doigts articulent comme la parole ils prononcent, et semblent quelquefois parler.

> sustentado, seus cantos nobres e expressivos, que parecem ter sido feitos sobre as palavras [...][131]

Novamente, faz-se a comparação com o discurso. A fala é o modelo para o instrumentista particularmente na compreensão do que seria a delimitação sintática das menores partes de um discurso: as palavras, passando pelas frases, até chegar às maiores partes, como os períodos, para cuja delimitação podem ser usados pontos e vírgulas. Assim, Baillot (1835, p. 163) afirma que existem nuances que não são anotadas pelo compositor, e é responsabilidade do intérprete fazer ligeiras separações, silêncios mais curtos através de diminuendos em notas do final do membro de frase, ou até mesmo diminuir seu valor em alguns casos.

No *Méthode de Piano du Conservatoire* (1804), escrito pelo pianista Jean-Louis Adam (1758-1848), a ideia de imitar as inflexões da voz também é compulsória para o pianista do início do século XIX se quiser se expressar bem. A superioridade da voz cantada e falada sobre os instrumentos é eloquentemente expressada por Adam (1804, p. 149):

> [...] é imitando a maneira de cantar dos grandes mestres sobre todos os instrumentos, é imitando, tanto quanto possível, as várias inflexões da voz, o mais rico e comovente de todos [os instrumentos], que o aluno chegará a exprimir as frases cantadas, que sozinhas fazem o charme da música, e sem as quais se produz apenas um ruído tão insípido quanto insignificante.[132]

O tema recorrente da comparação da música com o discurso permanece nesse último momento de transição para o período romântico, quando Adam (1804, p. 150) discorre um pouco mais sobre as inflexões da voz, que "são determinadas pelos afetos da alma, a música é como um discurso sujeito às mesmas leis; como ela, pela variedade dos seus sons, dos seus movimentos e pelas suas alegres modificações, ela pode retratar o pensamento [...]"[133]

Para o trompista Heinrich Domnich (1767-1844), a voz é modelo também para a trompa, e ele destaca suas semelhanças. Ele afirma em *Méthode de Premier et de Second Cor* (1807) que "a escola de um excelente cantor é a melhor escola do gosto musical; e isso é

---

[131] Le Violon devait, plus qu'aucun autre instrument, participer à ces progrès par l'effet de son analogie avec la voix, analogie qui le porte à l'imiter jusques dans les accens de la parole. [...] Les Concertos de Viotti introduisirent cette marche dramatique dans la musique de Violon; leur caractère soutenu, leurs chants nobles et expressifs, qui semblent avoir été faits sur des paroles, firent connaître que le premier des instrumens n'est jamais plus beau que dans les compositions dictées par un sentiment profond et par le besoin démouvoir plutôt que par le simple désir de briller.

[132] [...] c'est en imitant la manière de chanter des grands maitres sur tous les instrumens, c'est en imitant, autant que possible, les diverses inflexions de la voix, le plus riche et le plus touchant de tous, que l'élève parviendra a exprimer les phrases de chant qui seules font le charme de la musique, et sans lesquelles on ne produit jamais qu'un bruit aussi insipide qu'insignifiant.

[133] sont déterminées par les affections de l'âme, la musique est comme la parole soumise aux mêmes lois; comme elle, par la variété de ses sons, de ses mouvemens et par leurs heureuses modifications elle peut parvenir à peindre la pensée

especialmente verdadeiro para a trompa, que tem tanta afinidade com a voz." (DOMNICH, 1807, p. 93).[134] Além disso, o cantor que se dedica ao trabalho da voz para aumentar sua extensão vocal também é olhado como paradigma no aprendizado da trompa por Domnich (1807, p. viii).

Domnich recomenda para o aluno de trompa que aprenda a cantar por meio do solfejo, o que ele considera como o estudo mais útil para todos os instrumentistas, e particularmente para a trompa, indispensável em razão de suas características. Segundo Domnich (1807 p. 4), a prática do solfejo, ou seja, de colocar melodias na voz, capacita o aluno a comparar sons, medir intervalos e internalizar as afinações:

> É o mesmo para a trompa como é para a voz, tudo o que é executado neste instrumento deve ter sido produzido antecipadamente na imaginação, e se acontecer de o sentimento interior estar errado, o som correspondente também estará.[135]

Em *Complete Theoretical and Practical Course of Instructions, on the Art of Playing the Pianoforte* (1828), o pianista Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), assim como Domnich, defende que o gosto na performance é aprimorado ao se ouvir grandes cantores. Outra ideia recorrente que Hummel (1828, p. 39) também coloca é a de que ter instruções no canto desde cedo dá a músicos e compositores uma musicalidade mais internalizada, pura e correta.

O violinista Louis Spohr (1784-1859) inicia seu *Violinschule*, de 1832, com o antigo discurso da competição entre os instrumentos, declarando a superioridade do violino, apesar de abrir uma exceção e colocar a viola e o violoncelo no pódio ao seu lado:

> Suas reivindicações [do violino] consistem na beleza e igualdade de seu som; os numerosos tons de forte e piano que é capaz de produzir; a pureza de sua afinação, que, em um grau tão perfeito quanto nela, o tenor [viola] e o violoncelo, é inatingível em qualquer instrumento de sopro; mas principalmente em sua adequação para expressar as emoções mais profundas do coração, em que, de todos os instrumentos, é o que mais se aproxima da voz humana. (SPOHR, 1843, p. 1)[136]

Spohr (1843, p. 114) destaca a capacidade do violino de imitar alguns recursos técnico-expressivos específicos da voz, como o portamento: "Além de outras vantagens que o

[134] Sous ce rapport, l'école d'un excellent chanteur est la meilleure école de goût en musique; et cela est particulierement vrai pour le cor, qui a tant d'affinité avec la voix.
[135] Il en est du Cor comme de la voix. Tout ce qui s'exécute sur cet instrumente doit avoir été produit d'avance dans l'imagination, et w'il arrive que le sentiment intérieur soit faux, le son correspondant devient aussi.
[136] Its claims to this consist in the beauty and equality of its tone; the numerous shades of forte and piano which it is capable of producing; the purity of its intonation, which, in so perfect a degree as on it, the Tenor, and Violoncello, is unattainable on any wind instrument; but principally in its suitableness to express the deepest emotions of the heart, wherein, of all instruments, it most nearly approaches the human voice.

violino possui sobre os instrumentos de teclado e de sopro, ele tem o poder de imitar proximamente a voz humana no peculiar deslize de uma nota a outra."[137]

Além do portamento, Spohr afirma que o violinista pode imitar outros recursos próprios da voz humana, como o vibrato e a utilização de dedos diferentes na repetição de uma mesma nota para imitar a mudança de sílabas feitas em uma mesma nota. O vibrato, para Spohr (1843, p. 163), deve ser sutil:

> O cantor na performance de movimentos *apassionatos*, ou quando força sua voz até a nota mais aguda, produz um certo som tremulante, semelhante às vibrações de um poderoso sino badalado. Esta, juntamente com outras muitas peculiaridades da voz humana, o violinista pode imitar de forma próxima. Consiste na ondulação de uma nota presa, a qual alternadamente estende-se um pouco abaixo e acima da nota real, e é produzida por um movimento tremulante da mão esquerda da pestana em direção ao cavalete.[138]

Em meados do século XIX, a voz falada continua sendo modelo para a prática instrumental. Bernhard Heinrich Romberg (1767-1841), violoncelista, escreveu o *Méthode de Violoncelle* (1840), no qual ele aproxima a interpretação instrumental com a fala em sua forma declamatória, afirmando que, como em um discurso, de acordo com a ordem de importância das palavras dentro do seu sentido, algumas notas são mais enfatizadas que outras:

> A música pode ser considerada à luz da linguagem declamatória. O espírito e a significância de um discurso dependem da importância da informação que ele transmite, da variedade do tom usado na pronúncia das palavras que ele contém, do aumento e diminuição das inflexões e da força ou fraqueza da voz. Se um discurso for pronunciado monotonamente, deve falhar completamente em seu efeito desejado e não pode produzir outros sentimentos nos ouvintes, exceto aqueles de langor e tédio. É precisamente o mesmo caso com a música, sempre que é tocada sem a devida mistura de luz e sombra, e uma consideração apropriada para o sentimento e a expressão. Há também uma analogia próxima entre o ritmo da música e o ritmo do verso, pois no primeiro, as sílabas longas e curtas são reguladas da mesma maneira que no último. (ROMBERG, 1880, p. 118)[139]

---

[137] Besides other advantages which the violin possesses over keyed and wind instruments, it has also the power of closely imitating the human voice in the peculiar gliding from one note to another

[138] The singer in the performance of passionate movements, or when forcing his voice to its highest pitch, produces a certain tremulous sound, resembling the vibrations of a powerfully struck bell. This, with many other peculiarities of the human voice, the Violinist can closely imitate. It consists in the wavering of a stopped note, which alternately extends a little below and above the true intonation, and is produced by a trembling motion of the left hand in the direction from the nut to the bridge.

[139] Music may be considered in light of declamatory language. The spirit and significance of a speech depends on the importance of the information it conveys, on the variety of tone used in the pronunciation of the words it contains, on the rising and falling of inflexions, and on the strength or weakness of the voice. If a speech be pronounced monotonously, it must utterly fail in its desired effect, and can produce no other feelings in the hearers but those of languor and ennui. It is precisely the same case with Music, whenever it is played without a due admixture of light and shade, and a proper regard to feeling and expression. There is also a close analogy between the Rhythm of Music and the Rhythm of Verse, for in the former, the long and short syllables are regulated in the same manner as in the latter.

O pianista Sigismond Thalberg (1812–1871) escreveu um método cujo título não deixa dúvidas em relação às suas intenções de imitar a voz: *L'Art du Chant Appliqué au Piano*[140] op. 70, de 1853. A publicação é uma série de transcrições para o piano de obras de diversos compositores escritas originalmente para voz, introduzida por um prefácio de quatro páginas nas quais ele apresenta as regras gerais da arte de cantar bem nos instrumentos. Provavelmente inspirados pelo método de Thalberg, anos depois outras duas publicações de transcrições de obras vocais para outros instrumentos levaram o mesmo título, mas infelizmente não possuem texto com orientações. Obras como a de Jean-Baptiste Arban, *L'Art de chanter appliqué au Cornet à pistons et au* Saxhorn (1868), com transcrições de cem melodias extraídas de óperas de Verdi para corneta e sax-horn, e de Adolphe Herman, *L'Art de chanter appliqué au violon* (1874), com as mesmas melodias empregadas por Arban, mas para violino, indicam como a voz era olhada por instrumentistas na segunda metade do século XIX, e como especialmente na França eles estavam impregnados com a arte do canto.

Thalberg (1853, p. 1) afirma em seu prefácio que a arte de cantar é a mesma para qualquer instrumento, mas sublinha que o piano possui características de produção sonora que o impedem de cantar de forma natural. Por isso, o intérprete precisa criar o efeito ilusório de sustentação, prolongamento e intensificação dos sons, características que ele considera as mais perfeitas no canto. Poder-se-ia pensar que, já que o piano não pode, "racionalmente falando, produzir a bela arte de cantar", os pianistas então desenvolveriam um tipo de produção sonora própria, de acordo com suas habilidades e características naturais. Entretanto, como se tem percebido nos métodos e tratados de piano, a força da influência da naturalidade da voz sobre os instrumentos, chamados de artificiais, fazem os pianistas se voltarem com muita atenção para o modelo vocal e não medem esforços se aproximarem ao máximo das suas características na interpretação pianística:

> A arte de cantar bem, disse uma mulher famosa, é a mesma para qualquer instrumento no qual ela seja aplicada. Na verdade, nem concessões nem sacrifícios devem ser feitos ao mecanismo particular de cada instrumento; cabe ao intérprete dobrar esse mecanismo à vontade da arte. Como o piano não pode, racionalmente falando, produzir a bela arte de cantar no que tem de mais perfeito, ou seja, a faculdade de prolongar os sons, é necessário, por força da habilidade e da arte, destruir essa imperfeição e ter sucesso não apenas em produzindo a ilusão de sons sustentados e prolongados, mas também de sons intensificados. (THALBERG, 1853, p. 1)[141]

[140] A Arte do Canto aplicada ao piano

[141] L'art de bien chanter, a dit une femme célèbre, est le même à quelque instrument qu'il s'applique. En effet, on ne doit faire ni concessions, ni sacrifices au mécanisme particulier de chaque instrument; c'est à l'interprète de plier ce mécanisme aux volontés de l'art. Comme le piano ne peut, *rationnellement* parlant, rendre le bel art du chant dans ce qu'il a de plus parfait, c'est-à-dire la faculté de prolonger les sons, il faut à force d'adresse et d'art

Thalberg enumera onze parágrafos com orientações musicais gerais e específicas da técnica pianística para que a arte de cantar seja aplicada no piano. No primeiro (1853, p. 2), a orientação é a de observar o cantor habilidoso para liberar a rigidez física e obter "tanta flexibilidade e várias inflexões quanto um cantor habilidoso tem na voz."[142]

O registro de peito no canto é usado por Thalberg (1853, p. 2) como analogia para peças de caráter amplo e dramático para dar potência ao som: "Em melodias amplas, nobres, dramáticas, é necessário cantar com voz de peito, exigir bastante do instrumento e tirar dele todo o som que ele pode dar sem jamais bater as teclas, mas atacando-as bem de perto, empurrando-as, pressionando-as com vigor, energia e calor."[143]

Concluindo o prefácio, Thalberg (1853, p. 4) ecoa vários instrumentistas que vieram antes dele ao aconselhar jovens pianistas a estudarem canto tanto ouvindo grandes cantores quanto aprendendo a cantar. Ele mesmo dá seu testemunho pessoal, como forma de incentivo:

> Concluindo essas observações gerais, o melhor conselho que podemos dar àqueles que se ocupam do piano de forma séria é aprender, estudar e comentar a bela arte de cantar. Para tanto, nunca se deve perder a oportunidade de ouvir os grandes artistas, qualquer que seja seu instrumento, e principalmente os grandes cantores; é desde o início e na primeira fase do seu talento que é necessário saber se cercar de bons modelos. Se, para os jovens artistas isso pode ser um encorajamento, diremos a eles que, pessoalmente, estudamos canto durante cinco anos, sob a orientação de um dos mais famosos professores da escola da Itália.[144]

Mas talvez tenha sido Charles-Auguste de Bériot (1802-1870) quem tratou a relação entre instrumento e voz de forma mais profunda e explícita entre todos os autores de tratados ou métodos instrumentais até esse momento, meados do século XIX. E ainda, como será visto mais adiante, com exceção dos textos acadêmicos do século XXI, que falam diretamente sobre o estudo dessa relação, talvez tenha sido Bériot quem mais detalhadamente apresentou explanações, tanto textuais quanto em trechos aplicados em torno da expressão vocal como modelo. Ele era famoso pela qualidade vocal da sua interpretação e foi casado com a grande

---

détruire cette imperfection, et arriver non-seulement à produire l'illusion des sons *soutenus* et *prolongés*, mais encore celle des sons *enflés*.

[142] autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix.

[143] Dans les chants larges, nobles, dramatiques, il faut chanter de poitrine, beaucoup demander à l'instrument et en tirer tout le son qu'il peut donner sans jamais FRAPPER les touches, mais en les attaquant de très près, les ENFONÇANT, les PRESSANT avec vigueur, energie et chaleur. Dans les chants simples, doux et gracieux, il faut en quelque sorte PÉTRIR le clavier, le FOULER avec une main désossée et des doigts de velours; les touches, dans ce cas, doivent ètre plutot SENTIES que FRAPPÉES.

[144] En terminant ces observations genérales, le meilleur conseil que nous puissions donner aux personnes qui s'occupent sérieusement du piano, c'est d'apprendre, d'étudier et commenter le bel art du chant. Dans ce but, on ne devra jamais perdre l'occasion d'entendre les grands artistes, quel que soit leur instrument, et surtout les grands chanteurs; c'est dès le début et dans la première phase de son talent qu'il faut savoir s'entourer de bons modèles. Si, pour les jeunes artistes, cela peut être un encouragement, nous leur dirons que personnellement nous avons étudié le chant pendant cinq ans, sous la direction de l'un des plus célèbres professeurs de l'école d'Italie.

cantora Maria Malibran. Sobre a influência do canto de Malibran e do tratado de canto do seu irmão, Manuel Garcia, diz Clive Brown (2009, p. 84) sobre a performance de Bériot:

> [...] parece provável que seu estilo de performance foi fortemente influenciado pela sua excelente arte [de Malibran], admirada por músicos tão diversos como Rossini, Mendelssohn e Verdi. O poeta Heinrich Heine, cativado pela interpretação de Bériot, comentou mais tarde: 'Não posso deixar de alimentar o pensamento de que a alma de sua esposa falecida cantou nos tons doces de seu violino.' O *Méthode de violon* de Bériot, escrito na década de 1850, focou mais extensa e explicitamente na relação entre tocar violino e cantar do que qualquer outro método de violino do século XIX conhecido por mim. Exibe muitas correspondências de estilo de performance com o *Traité complet de l'art du chant*, escrito por seu cunhado Manuel Garcia durante a década anterior.[145]

Bériot (1858, p. I), assim como outros violinistas, desde o registro de Doni no início do século XVII, também coloca a voz humana como meio para medir a importância dos instrumentos, na constante competição entre eles. E se Bériot chegou a chamá-lo de "rei dos instrumentos", foi por conta da sua capacidade de imitar proximamente a voz humana, considerada por ele como a "verdadeira missão". Entretanto, ele não desconsidera a importância de dominar o mecanismo do instrumento, dedicando a ele duas das três partes do seu método:

> Este método é dividido em três partes: a primeira e a segunda têm por objeto o mecanismo, a terceira é consagrada ao estilo. A febre do mecanismo que, nos últimos anos, apoderou-se do violino, muitas vezes o desviou de sua verdadeira missão, a de imitar os acentos da voz humana, nobre missão que lhe valeu a glória de ser chamado o rei dos instrumentos.[146]

Assim como para Thalberg e outros autores sobre os quais tratamos há pouco, a canção, ou a música vocal é tomada não só como modelo, mas também como ferramenta para alcançar uma expressividade que ultrapasse a execução mecânica. É interessante observar esse movimento de retorno às origens, onde a fonte de toda a informação necessária para se ultrapassar as linhas da partitura está no modelo do que tem sido considerada, de acordo com as citações dos instrumentistas neste trabalho, como a primeira manifestação artística musical do sentimento humano, a voz. Como visto, na história da música ocidental de concerto, a

---

[145] it seems probable that his style of performance was strongly influenced by her superb artistry, admired by musicians as diverse as Rossini, Mendelssohn and Verdi. The poet Heinrich Heine, captivated by Bériot's playing, was later to remark: "I cannot but entertain the thought that the soul of his departed wife sang in the sweet tones of his violin." Bériot's Méthode de violon, written in the 1850s, focussed more extensively and explicitly on the relationship between violin playing and singing than any other nineteenth-century violin method known to me. It exhibits many correspondences of performance style with the Traité complet de l'art du chant, written by his brother-in-law Manuel García (Malibran's brother) during the previous decade.

[146] Cette méthode est divisée en trois parties: la première et la seconde ont pour objet le mécanisme, la troisième est consacrée au style. La fièvre du mécanisme, qui, dans ces dernières années, s'est emparée du Violon, l'a souvent détourné de sa mission véritable, celle d'imiter les accents de la voix humaine, noble mission qui lui a valu la gloire dêtre appelé le roi des instruments.

música instrumental teve sua origem na música vocal, e por muito tempo os instrumentos tocavam partes destinadas à voz. A autonomia da música instrumental em relação à voz e ao canto foi aumentando gradativamente, especialmente ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX, acompanhando a ampliação das possibilidades técnicas dos instrumentos, cada vez mais específicas e idiomáticas. Bériot (1858, p. II), então, reafirma as origens dos instrumentos e toma "o canto como ponto de partida, guia e modelo" utilizando trechos de música vocal no seu método como exemplo. Seu objetivo parece ser ensinar o violinista a visualizar através do texto dos trechos vocais toda a argumentação orientada na linguagem e na fala. Na sua rica analogia com a voz, Bériot (1858, p. II) indica que o arco é o responsável por reproduzir "o acento, a prosódia, a pontuação" e por fazer "seu instrumento falar"[147].

Não apenas o arco é capaz de imitar as inflexões da voz, mas também os dedilhados escolhidos pelo violinista são capazes de ligar ainda mais os sons entre si: "O dedilhado usado numa melodia *cantabile* pelos vários mestres é um poderoso meio de expressão; é usado para ligar os sons entre si e para imitar as inflexões da voz humana." (BÉRIOT, 1958, p. 92)[148]

Em seguida, Bériot (1858, pp. 200-220) utiliza termos da linguagem escrita, da fala e do canto para se referir a questões violinísticas. Essas são questões também aplicáveis a outros instrumentos, através das quais Bériot constrói um raciocínio que parece ir além da analogia ou da metáfora da voz ao fazer o instrumentista pensar na pronúncia do arco, pontuação, silabação, prosódia do arco, *port-de-voix*, (portamento) e sons vibrados, (vibrato) como elementos constituintes do fazer violinístico, incorporados ao instrumento e à música, e não como fatores externos que atuam de forma figurativa. Ele ensina o violinista a imitar a voz com exemplos musicais ricos em detalhes que serão analisados em parte que se segue neste trabalho. No capítulo "Sobre a pronúncia do arco", ele diz: "Não será demais repetir: o instrumentista não pode ser perfeito a não ser que reproduza os acentos do canto no que eles têm de mais sutis." (BÉRIOT, 1858, p. 200)[149]

Bériot (1858, p. 211) trata sobre a silabação de maneira mais sutil, como "pausas ainda menores" que a pontuação presente na pronúncia expressiva das palavras, quer no canto ou na fala. Ele diz: "Silabar: entendemos por esta expressão a forma de separar as palavras e as sílabas para dar-lhes mais impulso e acentuação na declamação lírica."[150]

---

[147] l'accent , la prosodie , la ponctuation, et fasse, en un mot, parler son instrument

[148] Le doigter employé dans le chant par les différents maîtres est un moyen puissant d'expression; il sert à lier les sons entr'eux et à imiter les inflexions de la voix humaine.

[149] Nous ne saurions trop le repéter: l'instrumentiste ne peut être parfait qu'autant qu'il reproduit les accents du chant qu'ils ont de plus délicat.

[150] Syllaber: Nous entendons par cette expression la manière de séparer les mots et les syllabes pour leur donner plus d'élan et d'accentuation dans la déclamation lyrique.

A prosódia é comparada com a escolha dos golpes de arco, que, de acordo com o agrupamento de notas em uma arcada e a separação de outras define o acento de cada trecho musical, e é de responsabilidade do instrumentista modelar a prosódia da obra musical. Nas palavras de Bériot (1858, p. 212):

> Prosódia na literatura é a arte de pronunciar cada palavra com seu acento e sua quantidade. É esse valor dado às sílabas longas e curtas que constitui a harmonia da fala. Segundo esse princípio, a prosódia do arco consiste na ação de puxar e empurrar nos locais desejados para imprimir à execução um acento que lhe é próprio. Os golpes de arco nem sempre são indicados de maneira irrepreensível nas composições musicais, o que incomoda o intérprete que deseja dar o acento correto à sua pronúncia.[151]

No final do século XIX, o flautista Theobald Boehm (1794-1881) escreveu o método *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects* (1871) no qual toma a voz, especialmente a cantada, como ideal de bom gosto e expressividade.

Para Boehm (2011 p. 140), "a sonoridade é a voz sem a qual não se pode nem começar a cantar."[152] Ele lista nostalgicamente uma série de cantoras e cantores da escola italiana que ouviu ao longo de cinquenta anos de sua vida, escola que segundo Boehm (2011 p. 145) "dá a base para uma boa formação da voz e leva a uma correta compreensão do estilo, o que é essencial para o instrumentista bem como para o cantor."[153]

Em longos trechos, Boehm discorre a respeito da expressividade que a consciência sobre a vocalidade dos sons, escritos sobre as palavras na música cantada, pode gerar nos sons sem palavras, quando essa consciência for transferida para os instrumentos. Destacam-se os elementos de ritmo, declamação, articulação, acento, dinâmica, sonoridade e respiração que, segundo Boehm (2011, p. 136), o instrumentista poderá aprender através do estudo da música vocal:

> Por exemplo, para tocar bem um adágio com toda a coloratura possível, o instrumentista não deve ser apenas um mestre perfeito de seu instrumento, mas também deve ter o poder de transformar os sons, por assim dizer, em palavras, pelas quais ele vai ser capaz de dar aos seus sentimentos uma expressão clara. O compositor de música vocal se esforça para fazer os sons expressarem as emoções descritas pelas palavras, e o cantor é mais facilmente levado a uma interpretação musical correta por meio das palavras conectadas com os sons; da mesma forma, o flautista deve aprender a cantar em seu instrumento. Se o compositor sob a influência das palavras do poema

[151] La prosodie en littérature est l'art de prononcer chaque mot avec son accent et sa quantité. C'est cette valeur donnée aux syllabes longues et brèves qui constitue l'harmonie de la parole. D'après ce principe, la prosodie de l'archet consiste dans l'action du tirer et du pousser aux endroits voulus pour imprimer au jeu l'accent qui lui est propre. Les coups d'archet ne sont pas toujours indiqués d'une manière irréprochable dans les compositions musicales, ce qui gène l'exécutant qui veut donner à sa prononcition l'accent conforme à la parole.

[152] The tone is the voice without which one cannot even begin to sing.

[153] […] gives the foundation for a good voice formation, and leads to a correct understanding of style, which is an essential for the instrumentalist as well as the singer.

> foi capaz de expressar seus sentimentos no som e de formar suas melodias com base nas leis do ritmo e da declamação, também o instrumentista atencioso pode compreender a interpretação correta da música de um ária ou uma música em seu texto. Ele aprenderá pelo estudo da boa música quando e por que uma nota deve ser tocada em staccato ou ligada com a seguinte; e quando um acento ou um crescendo ou diminuendo na força da sonoridade é necessário para conferir à música uma expressão correspondente às palavras; e quando uma respiração pode ser feita sem quebrar a declamação correta.[154]

Ele apresenta alguns exemplos de trechos de canções e árias de ópera de Mozart, Schubert e Méhul para instruir o instrumentista sobre como transferir os elementos de expressividade vocal para o instrumento. Boehm (2011, p. 152) ainda recomenda o estudo de canções de outros compositores, e nota-se a ênfase que ele dá para a palavra:

> A grande riqueza de belas canções alemãs de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn e outros são fontes quase inesgotáveis de estudos para a formação de uma interpretação correta e de um bom estilo. Das palavras dos poemas das canções populares de outras nações, como escocesa, irlandesa, sueca e eslava, também se pode aprender uma boa interpretação. Deve-se começar com canções que são simples, mas cheias de expressão na palavra e na melodia, então logo aprenderemos a compreender composições, que, como a "Adelaide" de Beethoven, são escritas no mais alto estilo dramático e formam uma transição para as árias para cuja interpretação é necessário um conhecimento de todas as artes da ornamentação e coloratura.[155]

Boehm (2011, p. 157) aponta que as coloraturas, ou seja, os ornamentos vocais que exploram a velocidade, leveza e virtuosismo servem de modelo para o estudo do instrumentista. O cantábile das belas melodias de árias também é tomado como paradigma para o instrumentista, considerado por Boehm como os melhores exemplos para desenvolver qualificações como compreensão inteligente da composição, desenvolvimento e cultivo do gosto e das emoções, respiração e boa sonoridade, elementos que, segundo ele, são essenciais para se executar um "cantabile com portamento."

---

[154] For example, to play well an *adagio* with all the possible colorature, the player must not only be a perfect master of his instrument, but he must also have the power to transform the tones, as it were, into words, by which he will be able to give his feelings a clear expression. The composer of vocal music endeavors to make the tones express the emotions described by the words, and the singer is most easily led to a correct musical interpretation through the words connected with the tones; likewise, the flute player must learn to sing upon his instrument. If the composer under the influence of the words of the poem has been enabled to express his feelings in tone, and to form his melodies upon the laws of rhythm and declamation, so also the thoughtful instrumentalist can perceive the correct interpretation of the music of an aria or a song in its text. He will learn by the study of good song music when and why a note should be played staccato, or be slurred with the next following; and when an accent or a crescendo or diminuendo in the tone strength, is necessary to bestow upon the music an expression corresponding to the words; and when a breath can be taken without breaking the correct declamation.

[155] The great wealth of beautiful German songs of Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn and others are almost inexhaustible sources of studies for the formation of a correct interpretation and a good style. From the words of the poems of the popular songs of other nations, such as Scottish, Irish, Swedish and Slavish, one may also learn a good interpretation. One should begin with songs which are simple but full of expression in word and melody, then one will soon learn to comprehend compositions, which, as Beethoven's "Adelaide," are written in the highest dramatic style, and form a transition to the arias for the interpretation of which a knowledge of all the arts of ornamentation and colorature is necessary.

Dessa forma, pode-se observar que ao longo do século XIX, de acordo com a estética desse período, a homogeneidade da qualidade sonora ao longo da extensão vocal do cantor somada ao cantabile, ou seja, ao legato bem conectado como feito na voz, são elementos que ganham destaque como molde para o instrumentista. A expressão cantada da voz possui papel preponderante na imagem musical ideal do instrumentista, mas os elementos da expressão falada e da linguagem não são deixados de lado, e possuem grande importância na construção do significado musical e da busca de uma execução clara das emoções para o público.

2.5 O modelo da fala e do canto no virtuosismo instrumental do século XX.

No início do século XX, os violinistas Joseph Joachim[156] (1831-1907) e seu aluno Andreas Moser (1859-1925) escreveram juntos o método *Violinschule* (1905)[157], no qual a máxima de Tartini *Per ben suonare, bisogna ben cantare* é utilizada para colocar o canto como base do aprendizado violinístico, destacando-se a importância de se cantar desde o primeiro momento, para desenvolver a consciência do que se quer expor. A voz, acrescentam Joachim e Moser (1905, Vol. 1, p. 7), possui a função de internalizar mentalmente a atividade física de se tocar o violino por meio da voz, que, por sua vez, também é física, mas é interna e ela mesma o instrumento produtor de som, motivo pelo qual:

> [...] suas primeiras tentativas de posicionar os dedos da mão esquerda devem ser feitas na corda ré. As notas na primeira posição desta corda correspondem à extensão da voz de cada criança, seja ela soprano ou contralto. Se não houver voz (o que, no entanto, raramente é o caso), então o assobio pode servir ao propósito. (JOACHIM, MOSER, 1905, Vol. 1, p. 7)[158]

Joachim e Moser (1905, p. 49) comparam a utilização da quantidade de arco com o manejo da respiração do cantor, os quais variam de acordo com a duração das notas: "para a produção de notas longas, é necessário mais arco do que para notas curtas; assim como um

[156] Joachim casou-se com a contralto Amalie Weiss, posteriormente Amalie Joachim, cantora de ópera, concerto e professora, quem certamente influenciou a abordagem vocal da sua pedagogia e prática instrumental. Brahms dedicou a Amalie e Joachim as duas belíssimas canções para contralto (ou mezzo-soprano), viola e piano, Zwei Gesange op. 91, uma delas composta na ocasião do batismo do primeiro filho, e a outra composta décadas depois na tentativa de ajudar a salvar a união do casal, que acabou por se separar.

[157] Apesar de ter sido publicado no início do século XX, pode-se considerar que o método de Joachim e Moser está muito mais localizado estética e pedagogicamente no final do século XIX.

[158] […] his first attempts at stopping should be made on the D string. The notes in the first position on this string correspond to the compass of every child's voice, whether it be soprano or alto. Should there be no voice, (which, however, is very rarely the case), then whistling may serve the purpose. (Tradução nossa a partir da tradução para o inglês)

cantor, em notas longas sustentadas, utiliza mais fôlego do que quando canta notas de duração mais curta.[159]

No *Violinschule*, Joachim e Moser (1905, p. 56) falam ao violinista sobre ritmo e acento mediante a noção de movimento em música, em um longo trecho em que estabelece comparação com manifestações da voz, como poesia, fala, linguagem, pronúncia, canto e de elementos do corpo humano, abordando, assim, sobre a questão da corporeidade da música e da voz. Na poesia e na música existe movimento, por isso a expressão é transitória, manifestando-se mediante o contraste na duração dos sons (ritmo) e da gradação dos sons (acento).

Eles prosseguem relacionando o ritmo corporal com o ritmo da fala e a acentuação das palavras. A pronúncia das palavras produzem o ritmo, o qual é formado na relação entre pelo menos dois elementos diferentes, como duas sílabas de uma palavra, ou duas palavras diferentes. Portanto, diz, Joachim e Moser (1905, p. 56), "O ritmo na fala consiste na diferença entre sílabas longas e curtas, no aumento e no abaixamento da voz, ou na acentuação de certas palavras em contraste com outras não tão acentuadas."[160] Ao final do trecho, Joachim e Moser falam também sobre a questão da prosódia: "Disto concluímos que em uma canção a acentuação da música deve estar em harmonia com a das palavras."[161]

Joachim e Moser (1905, Vol. 1, p. 60) prosseguem ainda sobre a responsabilidade do intérprete de delinear as frases musicais, que deve estar consciente de que, entre dois extremos de expressão, "existe uma variedade inumerável de gradações de sonoridade, um emprego que é parcialmente consciente e parcialmente instintivo"[162]. Os autores ainda consideram que:

> O poder de modular o seu som é uma das qualidades mais fascinantes do violinista, cujo principal empenho sempre deve ser imitar o canto expressivo. A escuta, portanto, de bons cantores é altamente recomendada.[163]

Abundantes elogios a Spohr são feitos no *Violinschule*. Segundo Joachim e Moser (1905, pp. 196 e 197), a grandeza de Spohr, chamado por eles de "o maior lírico do violino",

---

[159] In introducing the fore-arm stroke we proceeded from the fundamental rule, that for the production of long notes more bow is required than for that of short ones; just as a singer, in long sustained tones, employs more breath than when singing notes of shorter duration.

[160] Rhythm in speech consists in the difference between long and short syllables, in the raising and lowering of the voice, or in the accentuation of certain words in contrast to others not so accented.

[161] From this we gather that in a song the accentuation of the music must be in harmony with that of the words.

[162] […] them lies an innumerable variety of tone gradations, an employment of which is partly conscious and partly instinctive.

[163] The power to modulate his tone is one of the most fascinating qualities of the violin-player, whose foremost endeavour must always be to imitate expressive singing. The listening, therefore, to good singers cannot be too highly recommended.

reside pela sua contribuição em destacar as qualidades vocais desse instrumento, e de sua interpretação possuir uma expressividade poética, além de perfeito domínio das habilidades mecânicas específicas do instrumento. "Seria difícil encontrar outro mestre que tão nobremente trouxe à tona as vantagens que o violino possui como instrumento cantante [...] também no poder que ele possuía em adagio de rivalizar com a voz humana."[164]

Outros violinistas e professores foram entrevistados por Frederick Martens, entrevistas publicadas em *In Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers* (1919), vários deles falaram em termos vocais sobre a interpretação instrumental. Um deles foi o violinista belga Eugène Ysaÿe (1858-1931), que cita Henri Vieuxtemps em um trecho que aponta a necessidade de cantar as notas, ou seja, de pronunciá-las bem, dando tempo para que elas soem cantadas, mesmo em sequências brilhantes e rápidas:

> Tudo o que sugere esforço, inabilidade e dificuldade repele o ouvinte, o qual mais do que qualquer outra coisa se delicia com um tom de violino cantado. Vieuxtemps costumava dizer: *Pas de trait pour le trait—chantez, chantez*! (Sem correria nas sequências rápidas – cante, cante!) (MARTENS, 1919, p. 10)[165]

Ysaÿe reclama dos músicos dos seus dias, os quais para ele possuem relativa habilidade técnica, mas não cantam nos seus instrumentos, portanto falham em encantar o público: "Muitos dos técnicos dos dias atuais não cantam mais. Suas dificuldades, eles as superam mais ou menos alegremente, mas o efeito é muito aparente e, embora, às vezes, o ouvinte possa ficar surpreso, ele nunca ficará encantado" (MARTENS, 1919, p. 10).[166]

Além de Ysaÿe, a violinista Maud Powel (1867-1920) também usa a voz como referência e modelo para uma melhor interpretação musical no violino: "a música é um discurso, um idioma, que eles [os violinistas] devem dominar para interpretar as obras dos grandes compositores." (MARTENS, 1919, p. 76)[167]. Jascha Heifetz, também fez uma comparação com a voz: "Pelas vibrações e modulações das notas, pode-se reconhecer o violinista com a mesma facilidade com que reconhecemos o cantor por sua voz."(MARTENS, 1919, p. 53)[168]

---

[164] It would be difficult to find another master who has so nobly brought out the advantages possessed by the violin as a singing instrument […] also the power he possessed in adagio of rivalling the human voice.

[165] All that suggests effort, awkwardness, difficulty, repels the listener, who more than anything else delights in a singing violin tone. Vieuxtemps often said: *Pas de trait pour le trait—chantez, chantez*! (Not runs for the sake of runs—sing, sing!).

[166] Too many of the technicians of the present day no longer sing. Their difficulties—they surmount them more or less happily; but the effect is too apparent, and though, at times, the listener may be astonished, he can never be charmed.

[167] music is a speech, an idiom, which they must master in order to interpret the works of the great composers.

[168] By the vibrations and modulations of the notes one may recognize the violinist as easily as we recognize the singer by his voice.

Os violinistas Eddy Brown (1895-1974), Mischa Elman (1891-1967), Samuel Gardner (1891-1984), Arthur Hartmann (1881-1956), Hanz Letz (1887-1969), David Mannes (1866-1959), Tivadar Nachéz (1859-1930), Maximilian Pilzer (1890-1958), Edmund Severn (1862-1942) também falaram de elementos musicais associando-os à voz, tais como sonoridade cantada, observar bons cantores no legato, cantabile, declamação através da articulação e acentos, fala e linguagem, dinâmica, dentre outros em *In Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers*.

Em um trecho muito interessante da entrevista de David Mannes, ele incentiva que as analogias do violino com a voz sejam desenvolvidas, aborda questões como "colocação da voz" no violino e aponta o instrumento como extensão do corpo, assim como acontece com a voz:

> Para o violinista iniciante, a principal coisa a fazer é aprender a 'colocação de voz' do violino. Isso vai de mãos dadas com a maneira adequada - que é aquela fácil e natural - de segurar o violino, estudo de arco e uma apreciação da acústica do instrumento. [...] As analogias entre a voz do violino e a voz humana também devem ser desenvolvidas. O próprio violino deve, para todos os efeitos, tornar-se parte do próprio músico, assim como as cordas vocais fazem parte do corpo humano. Ele não deve ser considerado um instrumento estrangeiro de produção de som ajustado ao corpo do intérprete; mas uma extensão, uma projeção de seu eu físico. De certa forma é mais fácil para o violinista chegar às cordas vocais do violino e fazê-las soar, já que estão todas expostas, o que não é o caso do cantor. (MARTENS, 1919, p. 64)[169]

Leopold Auer (1845-1930), violinista, também utilizou a voz abundantemente em *Violin Playing as I teach it* (1921) como meio orientar o violinista a construir uma interpretação viva e capaz de comunicar, como a voz o faz. Ele recomenda enfaticamente que o violinista cante no violino, comparando sua sonoridade com a voz: "Nunca será demais dizer aos jovens estudantes: 'Cante, cante no seu violino! É a única maneira de tornar sua voz tolerável para o ouvinte.'" (AUER, 1921, p. 38)[170].

Ter uma sonoridade cantada no instrumento para Auer (1921, p. 51) é sinônimo de naturalidade, isto é, "um som que cantado em um grau que conduz o ouvinte a esquecer o processo físico de seu desenvolvimento," assim como não é percebido o processo físico da

[169] For the beginning violinist the principal thing to do is to learn the 'voice placing' of the violin. This goes hand in hand with the proper—which is the easy and natural—manner of holding the violin, bow study, and an appreciation of the acoustics of the instrument. […] The analogies between the violin voice and the human voice should also be developed. The violin itself must to all intents become a part of the player himself, just as the vocal chords are part of the human body. It should not be considered a foreign tone-producing instrument adjusted to the body of the performer; but an extension, a projection of his physical self. In a way it is easier for the violinist to get at the chords of the violin and make them sound, since they are all exposed, which is not the case with the singer.

[170] Young students cannot be told too often: "Sing, sing on your violin! It is the only way in which to make its voice tolerable to the listener."

voz falada e da voz cantada.[171] Bons cantores também são colocados por Auer (1921, pp. 63 e 64) como paradigma para o instrumentista para o uso do portamento:

> Para desenvolver seu julgamento quanto ao uso adequado e inadequado do portamento, observe a maneira como ele é usado por bons cantores e por maus cantores. [...] Um meio pelo qual o instrumentista de cordas pode recorrer a fim de determinar se fará bem ou não em empregar o portamento em uma determinada passagem é cantar a frase ou frases descendentes para si mesmo, e confiar em seu ouvido para lhe dizer se o efeito tem justificativa musicalmente.[172]

Para Auer, o bom legato no violino gera uma sonoridade cantada e é considerado por ele como a sonoridade padrão do instrumento, que para ser destacada, precisa de outras variedades de golpe de arco mais curtas, como o *détaché* e o *martélé*, para gerar contraste. Trazendo o exemplo da música vocal de Bach, as cantatas, ele fala de duas formas de utilização da voz que contrastam entre si: o estilo declamatório dos recitativos e o legato das árias:

> No entanto, o legato é a essência de toda execução cantabile - você não pode cantar no violino sem ele. E mesmo quando é apenas ligeiramente produzido, em muitos casos, não causa uma impressão monótona. Para tomar emprestado um exemplo da literatura vocal: podemos pegar algumas das longas árias nas pequenas cantatas de Bach. Eles são geralmente precedidos por um recitativo. Mas Bach, aquele grande mestre, sabia que nada cansa o ouvido musical mais rapidamente do que longas passagens recitativas em estilo declamatório, em uma espécie de *detaché* vocal - então ele escrevia recitativos curtos, enquanto suas árias eram longas (AUER, 1921, pp. 80 e 81)[173]

Auer (1921, pp. 144 e 145) aborda um pouco mais sobre a questão da variedade na interpretação no violino, dando importância central às nuances a partir do modelo da fala humana. Para ele, "a monotonia é a morte da música. Nuance é o antídoto para a monotonia"[174]. Ele cita Berlioz, para quem "O violino é capaz de uma multiplicidade de matizes de expressão aparentemente incompatíveis. Possui como força complexa leveza e graça, acentos sombrios e alegres, pensamento e paixão. A única coisa é saber como fazer o

[171] a tone which is singing to a degree that leads the hearer to forget the physical process of its development.
[172] In order to develop your judgment as to the proper and improper use of the portamento, observe the manner in which it is used by good singers and by poor ones. One means to which the string player may resort in order to determine whether or no he will do well to employ the portamento in a particular passage is to sing the descending phrase or phrases to himself, and trust his ear to tell him whether or not the effect has justification, musically.
[173] Yet the *legato* is the essence of all *cantabile* playing – you cannot sing on the violin without it. And even when it is only slightly relieved, it doesn't, in many instances, make a monotonous impression. To borrow an example from literature of song: we may take some of the long arias in Bach's little cantatas. They are as a rule preceded by a recitative. But Bach, that great master, knew that nothing wearies the musical ear more quickly than extended recitative passages in a declamatory style, in a kind of vocal *detaché* – so he wrote short recitatives, while his arias were long.
[174] Monotony is the death of music. Nuance is the antidote for monotony.

violino falar"[175]. Auer desenvolve essa ideia no ponto em que toca a responsabilidade do músico de trazer à tona as superioridades do violino em relação aos outros instrumentos da orquestra ao controlar a sonoridade e as inflexões do som. Para ele, isso é falar e cantar no instrumento, "se [o violinista] puder traduzir o sentimento em termos expressionais de dinâmica e nuance, em gradação do som e inflexão do som por meio do ritmo, da ênfase, do sombreamento musical."[176]

Em seguida, ele desenvolve um pouco mais sobre o acento rítmico, e assim como Joachim, Auer (1921, pp. 150 e 151) considera um elemento essencial para a vida e para todas as artes, além de ser "tão necessário para dar o devido valor aos detalhes do fraseado musical quanto na própria fala."[177]

É interessante notar que no texto de Auer, persiste o emprego da oratória como modelo para a interpretação instrumental, remetendo ao ideário que sempre esteve presente nos séculos anteriores. Auer (1921, pp. 163 e 164) expõe elementos de sua concepção de interpretação por meio do paralelo que ele traça entre a atividade do orador e a do intérprete, ambas caracterizadas pela liberdade de atuação que possibilitam. Segundo ele, o orador convincente não depende de regras complexas para atingir o público, bastando que ele "entenda" e 'sinta" o que vai dizer. Auer (1921, pp. 169 e 170) também aborda o tema da declamação, elemento essencial na oratória e no canto, tomada por ele como referência: "Na arte dramática, estilo é essencialmente o elemento da declamação. A música também pede declamação-interpretação – com base em uma compreensão e domínio profundo do caráter de uma composição."[178]

Conhecido pela criação de um método de análise musical que leva seu nome, a análise schenkeriana, o pianista Heinrich Schenker (1868-1935) também trata abundantemente sobre a voz falada e cantada como modelo para o pianista e outros instrumentistas. Para ele, o piano é o instrumento que menos possui similaridades com a voz, e por isso o pianista corre um risco maior de ter uma performance pobre, opinião que é

[175] The violin is capable of a host of apparently inconsistent shades of expression. It possesses as a composite force, lightness and grace, accents both gloomy and gay, thought and passion. The only thing is to know how to make the violin speak.
[176] if he can translate feeling into the expressional terms of dynamics and nuance, into tone graduation and the tone inflection by means of rhythm, of stress, of musical shading.
[177] […] is as much of a necessity, in order to give the proper value to the details of musical phrasing, as it is in speech itself.
[178] In dramatic art style is essentially the element of declamation. Music also calls for declamation-interpretation - based on a thorough understanding and grasp of the character of a composition.

comum a outros instrumentistas de teclado já mencionados anteriormente. Diz Heribert Esser[179] sobre Schenker:

> Schenker não se cansa de admoestar o pianista a "respirar", a trazer aos seus olhos e ouvidos o modelo da voz humana para a execução "cantada" e articulação "falada". Ao fazer isso, Schenker sustenta continuamente o exemplo dado por J. S. Bach, C. P. E. Bach, Mozart ou Beethoven.[180]

Assim, é interessante observar um aspecto comum desde os primeiros registros escritos sobre a prática instrumental no século XVI até esse momento, no início do século XX: a voz é modelo a ser imitado de forma diligente não importa se os instrumentos são considerados mais próximos da voz, como os de cordas friccionadas, ou mais distantes, como o piano. Se o instrumento possui similaridades com a voz nas suas características próprias de produção sonora, o instrumentista possui a responsabilidade de imitar a voz da forma mais próxima possível para não se afastar da sua "missão" natural. E se o instrumento possui peculiaridades diferentes daquelas da voz, então o instrumentista possui a responsabilidade de compensar essa distância. Schenker (2014, p. 48) fala exatamente que as diferenças e peculiaridades de todos os instrumentos são unificados pelo seu ideal comum, a voz humana:

> Seja escrita para órgão, cravo ou violino, a música é, acima de tudo, música (quando é boa), e todas as peculiaridades instrumentais são através de suas características comuns muito mais unificadas do que separadas pelas variações nas construções da ferramenta. E se desejarmos contemplar um "instrumento ideal" que, de certo modo, está na base de todos os reais, teria que ser a voz humana, que, como a ferramenta artística mais natural, preenche todas as diminuições e prolongamentos de condução de vozes com sua alma, com as leis de sua performance, porém, elas são desenvolvidas e aplicadas a qualquer instrumento. [...] Isso é confirmado pela história da música também[181]

Schenker (2005, vol. II, p. 141) associa expressividade instrumental com a voz falada, ele diz que "não se deve simplesmente anunciar uma nota após a outra; em vez disso, deve-se conduzir em direção e recuar às notas significativas. Isso resulta em melodia falada ou fala cantada."[182] Ainda tratando sobre expressividade, agora utilizando o canto como

---

[179] *In*: SCHENKER, The Art of Performance, 2000, Editor Introduction, p. xiii.

[180] Schenker does not tire of admonishing the pianist to "breathe," to bring to his eyes and ears the model of the human voice for "singing" playing and "speaking" articulation. In doing this Schenker continually holds up the example given by J. S. Bach, C. P. E. Bach, Mozart, or Beethoven.

[181] Whether written for organ, clavier or violin, music is above all music (when it is good) and all instrumental peculiarities are through its common characteristics far more unified than they are separated by variations in the constructions of the tool. And should we wish to contemplate an "ideal instrument" that in a sense underlies all actual ones, it would have to be the human voice, which, as the most natural artistic tool, fills all diminutions and voice-leading prolongations with its soul, with the laws of its performance, however they are developed and to whatever instrument they are applied […] That is confirmed by the history of music as well.

[182] one should not simply announce one note after the other; rather, one should lead toward and retreat from significant notes. This results in spoken melody, or sung speech.

referência, Schenker (2014, vol. II, p. 60) reclama da falta de coesão, julgando as performances das obras de Mozart como enfadonhas, rígidas e triviais. Segundo Schenker (2014, vol. II, p. 60), "regentes, pianistas, violinistas, cantores não só fracassam em tocar ou cantar Mozart, como também fracassam em reger ou tocar piano ou violino: eles são incapazes de cantar"[183] por estarem preocupados apenas com as notas que estão imediatamente à frente.

Apontando para a importância do canto, Schenker cita um trecho de uma carta de Joseph Haydn (apud SCHENKER, 2014, p. 105) para Carl Friedrich Zelter, na qual o elogia dizendo que "a posteridade agradecerá ainda mais por se dar ao trabalho de resgatar a arte meio esquecida de cantar por meio de suas atividades de concerto."[184] Schenker então destaca um trecho da fala de Haydn e reclama do total esquecimento da arte do canto nos seus dias: "Note especialmente as palavras de Haydn 'arte de cantar meio esquecida'. Hoje, cantar é uma arte totalmente esquecida, mas em nenhum lugar se encontra um Haydn que lamenta essa situação." (2014, p. 105)[185]

Para Schenker (2000, p. 21), o legato é a técnica mais difícil de ser executada pelo pianista. Ao colocar a voz como padrão a ser seguido, com frequência ele também usa a referência dos instrumentos de arco e de sopro, nas suas maiores proximidades com a voz. Schenker destaca a conexão entre as notas quando trata sobre o legato tanto no violino quanto no canto, e no piano ele diz que é possível tocar várias notas sucessivas de forma que devem se fundir uma na outra, "como o cantor pode conectar várias notas com uma respiração."[186]

A limitação da notação musical é tratada por Schenker (2000, p. 42) no aspecto das nuances de dinâmica e timbre, trazendo a responsabilidade para o intérprete de ler nas entrelinhas e inserir sombreamentos que "são tão indefiníveis quanto as vibrações na subida e descida da voz de um orador ou ator, e, portanto, desafiam completamente uma descrição precisa."[187] Ainda trazendo o modelo da fala do orador, Schenker (2000, p. 45) trata sobre a necessidade de utilizar os contrastes entre tensão e relaxamento, luz e sombra através elementos musicais como dinâmica, acento, timbre e duração para que haja possibilidade de comunicação:

---

[183] Conductors, pianists, violinists, singers not only fail to play or sing Mozart, they also fail to conduct or to play the piano or violin: they are incapable of singing.

[184] […] posterity will thank you even more for having taken the trouble to rescue the half-forgotten art of singing by your concert activities.

[185] Note especially Haydn's words 'half-forgotten art of singing'. Today singing is a totally forgotten art, yet nowhere does one find a Haydn who laments this situation.

[186] […] as the singer can connect several notes with one breath.

[187] Nuances of this kind are as thoroughly undefinable as the vibrations in the rise and fall of the voice of an orator or actor and thus entirely defy a precise depiction.

> Se a nossa maneira de falar permanecesse continuamente em uma nota e as sílabas tivessem o mesmo comprimento, nós não teríamos estrutura, diferenciação e assim, perderíamos qualquer possibilidade de comunicação. Dessa forma, um orador dá a cada sílaba, seja prefixo ou sílaba raiz, uma ênfase diferente. E somente esse contraste na força, cor, comprimento cria diferenças, interrelações, continuidade – em outras palavras, comunicação.[188]

Em *Die Kunst des Violinspiels* (1923 e 1928), Carl Flesch (1873-1944) traz os benefícios de se pensar sobre a voz na interpretação violinística. Sobre portamento, Flesch (2008, Vol. 1) usa o modelo da voz para destacar a conexão entre as notas, de forma que se escute pouco da nota intermediária nas mudanças de posição: "A conexão expressiva, vocal entre duas notas deve ser consequência da necessidade intensificada de expressão pessoal. [...] A execução correta do portamento será mais reminiscente da voz humana quando a nota intermediária for menos ouvida." (pp. 15 e 17).[189]

Flesch (2008, vol. 2, p. 62) também recomenda que se cante as frases antes de tocar, mas ele apresenta o motivo pelo qual usar a voz pode ser benéfico para o violinista, que é o fato de a voz ser um instrumento que está dentro do corpo do violinista, portanto, não possui intermediários:

> No caso de o aluno mostrar habitualmente fraseados não musicais, parece vantajoso que ele primeiro cante certas frases. A laringe não é influenciada por maus hábitos violinísticos, e a conexão direta com a consciência ou percepção, desimpedida por qualquer objeto externo, garante uma transição mais suave do desejo artístico para a realização artística.[190]

Ele recomenda mais uma vez que se cante, inclusive que se tenha uma atividade vocal regular, desenvolve ainda mais a questão da presença da laringe dentro do corpo humano, sua relação mais direta com os sentimentos e impulsos naturais do ser humano e sua mais fácil realização artística:

> Novamente, cantar pode prevenir com sucesso a diminuição da capacidade de reunir o entusiasmo musical. A laringe oferece um caminho muito mais direto para a expressão da vida interior de uma pessoa do que o desvio por meio dos braços, violino, arco e cordas. Cantar nos traz de volta à fonte primitiva e primária dos sentimentos humanos e animais e, assim, imediatamente previne qualquer interrupção temporária da conexão entre o

[188] If our manner of speaking were continually to remain on one pitch and the syllables were the same length we would have no structure, no differentiation, and thus we would lose any possibility of communication. Therefore, a speaker gives each syllable, whether prefix or root syllable, a different emphasis. And only this contrast in strength, color, length creates differences, interrelationships, continuity—in other words, communication.

[189] The expressive, song-like connection between two notes should be the consequence of the heightened need for personal expression. […] The correct execution of the portamento will be more reminiscent of the human voice as the intermediate note is heard less.

[190] In case the student displays habitual, unmusical phrasing, it appears advantageous to have the student first sing certain phrases. The larynx is not influenced by bad violinistic habits, and the direct connection with one's consciousness or awareness, unimpeded by any foreign object, assures a more frictionless transition from the artistic wish to the artistic realization.

> impulso e a execução. Para um violinista que sofre de bloqueio emocional, a atividade vocal regular é altamente recomendada. (FLESCH, 2008, vol. 2, p. 62)[191]

Assim, para Flesch (2008, p. 80), o ideal da voz cantada auxilia em várias questões da performance no violino. Ele sugere que imitar exercícios de respiração dos cantores auxilia em uma expressão mais livre e sem nervosismo e complementa: "Na verdade, a maioria dos violinistas, quase inconscientemente, respira fundo antes de colocar o arco na corda, especialmente aqueles instrumentistas para os quais a voz cantada é o ideal."[192]

Flesch (2008, vol. 2, p. 80) afirma que um dos benefícios de cantar a parte do violino antes de tocar é que se cria o estímulo do "imediatismo". Ele apresenta um exercício interessante, que, segundo Flesch, auxilia na expressividade da mão esquerda, especialmente no vibrato: "Ocasionalmente, tive sucesso em deixar a mão esquerda "representar" sua atividade enquanto cantava. Isso parece especialmente verdade, quando a "expressividade" da mão esquerda parece não acompanhar a do braço direito."[193]

A voz também teve forte presença em toda a escola de violino russa, da qual um dos representantes é Yuri Yankelevich (1909–1973). Segundo Lankovsky (2016), "A influência da ópera em Yankelevich não é coincidência, pois um dos traços mais característicos não só da metodologia de Yankelevich, mas de toda a Escola Russa de Violino é a ideia de que o violino deve 'cantar'." (p. 16)[194] O próprio Yankelevich possuía uma boa voz de barítono, e cantores o procuravam para ter aulas, além de ser convidado para participar do júri de competições de canto (LANKOVSKY, 2016, p. 23).

Maya Glezarova (1924-2017), violinista e pedagoga, foi assistente de Yankelevitch. Ela fala sobre a forte presença do entendimento de Yankelevich, e de seu próprio, em relação ao violino como um instrumento cantante e vocal:

> Para Yankelevich, o critério determinante da boa técnica era a qualidade do som. Uma "sonoridade cantada" - este era o verdadeiro credo de seu ensino. [...] Essas considerações levam a um dos aspectos mais importantes da

[191] Again, singing can successfully counteract the lessening of the capacity to marshal musical enthusiasm. The larynx offers a much more direct avenue for the expression of one's inner life, than does a detour by way of the arms, violin, bow and strings. Singing brings us back to the primitive, primary source of human and animal feelings, and thus immediately counteracts any temporary interruption of the connection between impulse and execution. For a violinist suffering from emotional blockage, regular vocal activity is highly recommended.

[192] Breathing exercises, such as those that singers use, are beneficial for everyone, including violinists. Some teachers advocate taking several deep breaths before the start of a performance, as a means of calming down. Indeed, most violinists, quite subconsciously, take a deep breath before putting the bow on the string, especially those players for whom the singing voice is the ideal.

[193] I occasionally have had success by letting the left hand "act out" its activity while singing. This seems especially so, when the left hand "expressivity" seems to lag behind the right arm.

[194] The influence of opera on Yankelevich is not coincidental, for one of the most characteristic traits not only of Yankelevich's methodology but indeed of the entire Russian Violin School is the idea that the violin should 'sing'.

> escola de Yankelevich, que era o desenvolvimento do ouvido interno e do controle auditivo do aluno. [...] Ele sempre gostava de repetir a expressão favorita de Abraham Yampolsky em suas aulas: "Cante!" (GLEZAROVA, 2016, p. 166)[195]

Mas a sonoridade cantada, ou o cantar no instrumento para Yankelevich não se aplicava apenas a trechos em cantabile, mas também a toda a técnica violinística. Segundo Glezarova (2016, p. 251),

> Yankelevich não queria apenas que melodias em *cantabile* cantassem, mas todos os aspectos da técnica – acentos, passagens rápidas, *sforzandi* e assim por diante. [...] Ao comparar o som do violino à voz humana, Yankelevich buscou mais do que simplesmente uma sonoridade bonita – ele buscou um som capaz de expressar um conteúdo musical específico".[196]

Assim, fazer o instrumento se parecer com a voz é parte fundamental da essência do violino, e algo a ser buscado através de um estudo sistematizado. Nas palavras de Yankelevich: "Uma sonoridade cantada não é apenas um dom natural, mas um dos aspectos mais importantes da técnica do violino, um componente intrínseco do domínio do instrumento, que exige um esforço prolongado e concentrado. (YANKELEVICH apud GLEZAROVA, 2016, pp. 251)[197]

Grigoriev (2016, p. 284) também destaca a importância para Yankelevich de se pensar na voz ao tocar violino: "Yankelevich frequentemente lamentava que muitos violinistas modernos perderam a cultura de tocar cantabile. É por isso que alguns instrumentistas evitam longos legatos e frequentemente mudam o arco. [...] Ele acreditava que um som cantado estava associado, em parte, à habilidade de puxar o arco lentamente."[198] Também para Yankelevich (apud GRIGORIEV, p. 284), o violino é o instrumento que mais se assemelha à voz, característica mais importante de sua constituição: "Na minha opinião isso é um erro. Não se pode privar o violino de seu bem mais valioso - seu lirismo. Pois de todos os instrumentos, é o que tem a maior capacidade de cantar."[199]

---

[195] For Yankelevich, the criterion determining good technique was the quality of the sound. A "singing tone" – this was the true credo of his teaching. […] These considerations lead to one of the most important aspects of Yankelevich's school, which was the development of the student's inner ear and auditory control. […] He often liked to repeat Abraham Yampolsky's favorite expression in his lessons: "Sing!"

[196] Yankelevich did not just want the cantilena to sing but all aspects of technique – accents, passagework, sforzandi, and so on. […] In comparing the sound of the violin to the human voice, Yankelevich sought more than simply a beautiful tone−he sought a tone capable of expressing specific musical content.

[197] A singing tone is not just a natural gift, but is one of the most important aspects of violin technique, an intrinsic component of mastering the instrument, which requires lengthy and concentrated effort.

[198] Yankelevich often lamented that many modern violinists have lost the culture of playing cantabile. This is why some players avoid long legato and frequently change the bow. […] He believed a singing tone to be associated, in part, with the ability to draw the bow slowly.

[199] In my opinion this is a mistake. One cannot deprive the violin of its most valuable asset−its lyricism. For of all the instruments, it has the greatest ability to sing.

Uma das primeiras violinistas a buscarem uma abordagem menos tradicional e mais integrativa entre corpo, domínio técnico-musical, confiança e emoções na performance do violino foi Kató Havas (1920-2018), violinista húngara. Em *A New Approach to Violin Playing* (1961), Havas (1961, p. 31) enfatiza a importância de cantar antes de tocar para desenvolver o ouvido interno através da imaginação e antecipação do que se vai tocar:

> É uma prática muito boa primeiro cantar os intervalos, depois aprender a ouvi-los sem fazer nenhum som. Pois, se a mente for desenvolvida para antecipar a altura correta e a qualidade do som, os dedos seguirão a demanda da mente.[200]

O violinista Ivan Galamian[201] (1903-1981) falou extensivamente sobre questões vocais tanto da fala quanto do canto aplicadas à prática violinística em *Principles of Violin Playing and Teaching* (1962). Em meados do século XX, o orador permanece sendo tomado como modelo para o instrumentista, agora por Galamian (1962, p. 7), que considera as duas atividades intimamente relacionadas:

> Se perguntarmos o que faz um bom intérprete, é pertinente pensar nas qualidades que fazem um bom orador público, porque estão intimamente relacionados. Um bom orador é aquele que tem uma boa voz, boa elocução e enunciação, que tem algo importante a dizer e o diz com autoridade de uma forma que pode ser entendida por todos. Por analogia, um bom intérprete musical é aquele cuja performance combina o domínio técnico completo com uma interpretação compreensível e convincente para todos.[202]

Galamian estende a analogia à questão da espontaneidade: "Um orador raramente comoverá uma audiência se cada palavra, cada inflexão e cada gesto derem a impressão de uma preparação cuidadosa e estudada"[203]. Já no caso do músico, "A melhor performance sempre partilha da natureza de uma improvisação na qual o artista se emociona com a música que toca, esquece a técnica e se abandona na liberdade improvisatória para a inspiração do momento" (1962, p. 7)[204]

---

[200] It is very good practice first to sing the intervals, then to learn to hear them without making any sound at all. For if the mind is developed to anticipate the right pitch and quality of sound, the fingers will follow the demand of the mind.

[201] Aluno de Konstantin Mostras, que por sua vez foi aluno de Leopold Auer, em Moscou, e de Lucien Capet em Paris, se estabeleceu nos Estados Unidos e formou uma extensa classe de grandes violinistas e pedagogos, tais como Dorothy DeLay, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, dentre vários outros.

[202] If we ask what makes a good performer, it is pertinent to think of the qualities that make a good public speaker, because they are closely related. A good speaker is one who has a good voice, good elocution and delivery, who has something important to say and says it with authority in a way that can be understood by everyone. In analogy, a good musical performer is one whose delivery combines complete technical mastery with an interpretation understandable and convincing to everyone.

[203] A speaker will rarely move an audience if every word, every inflection, and every gesture give the impression of careful, studied preparation.

[204] The best performance always partakes of the nature of an improvisation in which the artist is moved by the music he plays, forgets about technique, and abandons himself with improvisatory freedom to the inspiration of the moment.

Uma seção inteira de *Principles of Violin Playing and Teaching* é dedicada aos "Elementos acústicos na performance: Vogais e Consoantes" (1962, pp. 9-11)[205], refletindo a importância dada por Galamian à questão da enunciação e pronúncia dos sons de acordo com o modelo vocal do orador. O volume do som, a velocidade e a clareza da pronúncia devem ser adaptados e diretamente proporcionais ao tamanho da sala tanto no caso do orador como do instrumentista. "Falar em um grande auditório, no entanto, para uma audiência de milhares é obviamente uma questão totalmente diferente. O orador terá que falar mais alto, mais devagar e com maior clareza. […] Se a ressonância no auditório for seca, então todas as dinâmicas devem ser aumentadas"[206].

Especificamente sobre a questão da clareza e da articulação, Galamian (1962, p.10) utiliza a analogia das vogais e consoantes na formação de um som. Ele diz que a relação dos elementos percussivos com aqueles do som puramente cantado é análoga àquela das consoantes e vogais na fala e na canção. Este mesmo princípio deve ser transferido para a música instrumental, onde sons percussivos de caráter consonantal são frequentemente necessários para dar uma definição mais clara e forma aos sons vocálicos do som contínuo. Ao mesmo tempo, segue Galamian, "é muito importante saber equilibrar bem as vogais e consoantes na execução do violino. E na performance pública, é preciso estar atento ao fato de que o equilíbrio vogal-consoante não é o mesmo para a sala de concerto e para o quarto de estudo."[207]

Galamian compara o estudo do *son filé* e seus resultados de maior controle do arco e da produção sonora com o controle da respiração no canto:

> O que o controle da respiração é para o cantor - a capacidade de cantar frases longas sem ter que interrompê-las para uma nova respiração - o controle do arco na arcada longa e sustentada é para o violinista - a capacidade de sustentar uma nota longa ou frase musical sem ter que mudar o arco. (GALAMIAN, 1962, p. 103)[208]

É notável que houve uma grande quantidade de violinistas que, mesmo pertencendo a diferentes escolas de técnica do violino, relacionaram a prática instrumental com a vocal ao longo do século XX. Da mesma forma, isso ocorreu com expoentes de outros instrumentos,

---

[205] Acoustical Elements in Performance: "Vowels" and "Consonants"

[206] Speaking in a large auditorium, however, to an audience of thousands is obviously an entirely different matter. The speaker will have to speak louder, slower, and more clearly. […] If the resonance in the auditorium is dead, then all dynamics have to be upgraded.

[207] It is very important to know well how to balance the vowels and consonants in violin playing. And in public performance one has to be mindful of the fact that the vowel-consonant balance is not the same for the concert hall as for the studio.

[208] What breath control is for the singer—the ability to sing long phrases without having to interrupt them for a new breath—bow control in the long, sustained stroke is for the violinist—the ability to sustain a long tone or musical phrase without having to change bow.

como a flauta: "Embora Barrère, Moyse e Le Roy usassem métodos e exercícios diferentes para ensinar seus alunos sobre a produção sonora, é evidente que todos concordavam acerca de uma abordagem vocal. Uma característica de uma bela voz cantada é a homogeneidade da qualidade do som em toda a extensão do vocalista." (GEARHEART, 2011, p. 76)[209] E segundo Bastaninezhad (2013, pp. 11 e 12), a influência do canto foi transmitida às gerações seguintes, de flautistas da atualidade: "O conceito de produção sonora foi transmitido aos pedagogos da flauta contemporâneos cujas abordagens, como de Dick (1986), Graf (2003), Galway (2009) e Hill (1995), ainda defendem a importante conexão entre as instruções de sonoridade na flauta e o canto."[210]

Marcel Moyse (1973, p. 6), vê a voz como modelo para o instrumentista a ponto de dizer para que "Não esperemos nada dos próprios instrumentos. Em vez disso, imitemos as boas qualidades de grandes cantores. Vamos tentar falar, cantar, nos comunicar como eles."[211] Ele foi flautista da orquestra de ópera de Paris por anos, quando ele ouvia grandes cantores que o marcaram. Em *The Flute and its Problems: Tone Development Through Interpretation for the Flute* (1973), ele tece elogios às várias capacidades técnico-musicais de um desses cantores, Marcoux, apresentando uma lista de aspectos de uma boa performance vocal nos quais os instrumentistas deveriam se modelar:

> Este músico verdadeiramente excepcional, que tive a sorte de ouvir ao longo de 12 anos, [tinha] nada a invejar, mesmo dos instrumentistas mais privilegiados, no domínio da musicalidade. Com ele, nunca houve quaisquer fermatas exageradas, nenhuma liberdade distorcida de ritmo. Pelo contrário, ele não só entendia o significado rítmico dos valores das notas, mas também das formas. Ele foi capaz de encontrar o acento, a cor e a intensidade apropriados para cada nota e sua sílaba correspondente, e as inflexões e o timbre vocal que aumentariam a expressão das palavras e da linha melódica. Sentia-se que tudo havia sido estudado profundamente, então dada proporção de tal forma que cada elemento tivesse seu valor próprio sem, por isso, estragar a naturalidade, a espontaneidade e a plenitude de expressão de toda a frase. Ele criou atmosfera desde a primeira nota, pois não só sempre encontrou a cor e nuance vocal mais adequadas para caracterizar a frase, mas com uma arte inédita, ele foi capaz de envolver essa voz com um vibrato quase imperceptível, mas [íntimo] em a fim de torná-lo ainda mais atraente. (1973, p. 4)[212]

---

[209] Although Barrère, Moyse and Le Roy used different methods and exercises to teach their students about tone production, it is evident that they all agreed upon a vocal approach. One characteristic of a beautiful singing voice is the homogeneity of the tone quality throughout the extent of the vocalist's range.

[210] The concept of tone production was handed down to the contemporary flute pedagogues whose approaches, such as Dick (1986), Graf (2003), Galway (2009) and Hill (1995), still advocate the important connection between flute tone instructions and singing.

[211] Let us not expect anything of the instruments themselves. Rather let us imitate the good qualities of great singers. Let us try to speak, to sing, to communicate as they do.

[212] This truly exceptional musician, whom I had the good fortune to hear over a period of 12 years, [had] nothing to envy, even among the more favored of instrumentalists, in the way of musicality. With him, there were never any exaggerated fermatas, no distorted liberties with rhythm. On the contrary, he not only understood the

Moyse, (1973, p. 4) como Casals, que será tratado logo adiante, aponta que existem várias qualidades de todos os tipos de voz que, no caso o flautista, deve desenvolver. Praticando árias operísticas escritas para tenor, o instrumentista aprende uma sonoridade larga e um brilho magnífico; escritas para baixo, aprende-se a amplitude das notas graves; barítono, para "as diferentes cores, os matizes intermediários tão especialmente expressivos para este tipo de cantor"; soprano, para a arte muito especial do Bel Canto, o staccato e "acima de tudo, a arte de emitir notas extremamente suaves com a maior expressividade e com aquelas inflexões que apenas cantores têm o privilégio de ter."[213]

Pablo Casals (1876-1973) foi um violoncelista que buscou uma interpretação com grande foco na expressividade, sonoridade cantada e frequentemente tomava o modelo vocal como meio de orientar alunos violoncelistas e instrumentistas de orquestra a desenvolverem uma expressividade mais expansiva e comunicativa. David Blum registrou a visão musical de Casals proximamente atrelada à voz em *The art of interpretation* (1977): "Em seu desejo de completar uma frase, de planar através de suas notas mais altas, o sentimento de Casals pela melodia estava intimamente ligado à arte vocal. Quantas vezes ele pedia a seus alunos para traduzir o fluxo natural da canção em seus arcos: 'Cante no topo da frase!'" (BLUM, 1977, p. 23)[214].

Ao falar do uso do tempo rubato no concerto em Si bemol Maior de Boccherini, demonstrando como se pode prolongar as notas mais agudas de uma frase, Casals toma a voz como modelo através do exercício de cantar a melodia que se vai tocar: "Se cantamos, fazemos isso. Vamos fazer isso também com o instrumento. É um guia - um guia maravilhoso - a voz!" (BLUM, 1977, p. 103)[215]

Casals comparou os registros grave e agudo do concerto de Haydn n. 2 para violoncelo aos caráteres e papéis de uma ópera nas vozes do baixo e do soprano:

---

rhythmic meaning of note values but of forms as well. He was able to find the appropriate accent, color, and intensity for each note and its corresponding syllable, and the inflections and vocal timbre which would heighten the expression of the words and melodic line. One felt that everything had been deeply studied, then given proportion in such a way that each element had its proper value without, for all that, ruining the naturalness, the spontaneity, and the fullness of expression of the entire phrase. He created atmosphere from the first note for he not only always found the vocal color and nuance most appropriate to characterize the phrase, but with an unheard-of art, he was able to envelope this voice with an almost imperceptible but [intimate] vibrato in order to make it even more attractive.

[213] […] and above all, the art of emitting extremely soft notes with greatest expression and with those inflections which only singers are privileged to have.

[214] In his urge to complete a phrase, to soar through its higher notes, Casals' feeling for melody was closely allied to vocal art. How often would he ask his students to translate the natural flow of song into their bows: 'Sing at the top of the phrase!'

[215] If we sing we do that. Let us do it with the instrument also. It is such a guide — such a wonderful guide — the voice!

> [...] aqui, no registro grave, o violoncelo deveria cantar 'como um cantante baixo'; lá, no registro superior, 'com a elegância de uma prima donna'. As notas mais altas foram transformadas em arabescos encantadores: "Sempre algo adorável, sempre cantando" (BLUM, 1977, p. 6)[216]

Um capítulo inteiro de *The art of interpretation* é dedicado à *"Dicção para instrumentistas"* (BLUM, 1977, p. 50 - 68)[217], demonstrando ainda mais a importância para Casals do uso de elementos vocais na prática instrumental. Ele usa maneiras de pronunciar as palavras e frases de forma a diferenciá-las umas das outras, utilizando a ênfase através de crescendos e *sforzandi*, mas também no uso de diminuendos para de fato dar destaque às notas enfatizadas, e "outras tarefas desempenhadas pelo diminuendo a serviço da dicção musical, mais significativamente na clarificação de notas repetidas e ornamentos" (BLUM p. 56).[218] Diz Blum (1977, p. 51) sobre Casals,

> Casals frequentemente comentava sobre a relação entre música e palavra falada. 'Uma nota acentuada', disse ele, 'se destacará e manterá seu valor, não tanto por causa de sua intensidade especial, mas principalmente por causa do sombreamento que a sucede. Essas observações encontram um paralelo em uma lei da natureza: vamos gritar bem alto e observar o diminuendo contínuo que se segue. A performance da música não pode excluir essa realidade mais natural.' A título de ilustração, ele gritou 'Hey!' e continuou explicando que 'quando fazemos esse esforço para dar um acento, nossos pulmões se esvaziam rapidamente. Damos tudo - e um diminuendo surge. É exatamente o mesmo com as notas.'[219]

Ainda no capítulo sobre dicção, mais especificamente sobre a pronúncia das notas, Casals diz sobre as notas de menor valor: "Mesmo quando legato é o elemento interpretativo predominante, Casals costumava dizer: 'As notas pequenas devem falar'; elas deveriam receber uma enunciação clara dentro da linha lírica, como no tema de abertura da Sonata em Mi menor de Brahms." (BLUM p. 63)[220]

Para Casals (BLUM, 1977, p. 29), a repetição na música é semelhante à repetição de palavras ou frases na fala. "É uma característica natural da comunicação expressiva variar a

---

[216] […] here, in the low register, the cello was to sing 'like a basso cantante'; there, in the upper register, 'with the elegance of a prima donna'. The very highest notes were formed into enchanting arabesques: 'Always something lovely, always singing.

[217] Diction for instrumentalists

[218] further tasks performed by the diminuendo in the service of musical diction, most significantly in the elucidation of repeated notes and ornaments.

[219] Casals often commented on the relationship between music and the spoken word. 'An accented note,' he said, 'will stand out and keep its value, not so much because of its special intensity but principally because of the shade which succeeds it. These remarks find a parallel in a law of nature: let us shout very loud and observe the endless diminuendo which follows. The performance of music cannot exclude this most natural reality.' By way of illustration he would call out 'Hey1/ and go on to explain that 'when we make this effort in giving an accent, our lungs are emptied quickly. We give all — and a diminuendo comes. This is exactly the same with the notes.'

[220] Even when legato is the predominant interpretative element, Casals would often say: 'The little notes must speak'; they were to be given clear enunciation within the lyrical line, as in the opening theme of Brahms' E minor Sonata.

ênfase quando dizemos a mesma coisa mais de uma vez. “Reiterar 'Eu te amo' em um tom monótono não vai te levar muito longe.”[221]. Ele diz ainda:

> A repetição na música [notas ou frases repetidas] significa mais piano ou mais forte - como quando você está falando; na música é a mesma coisa - dê expressão, e depois mais expressão! A nota mais aguda deve ser ouvida - como no canto - em *mezzo forte*, pelo menos. Não está marcado na partitura, isso não importa. Existem mil coisas que não estão marcadas!’ ele exclamou. ‘Não toque notas - dê o significado às notas!’ (BLUM, 1977, p. 49)[222]

O violinista Yehudi Menuhin (1916-1999) também relacionou o violino com a voz em *Six Lessons with Yehudi Menuhin* (1971), *Violin and Viola* (1976) e *Life Class* (1986). Para ele, o violino “assemelha-se também um pouco à voz. Poder-se-á sugerir que é a voz materializada. Isso quer dizer que é a voz ouvida por intermédio de outro instrumento” (MENUHIN, 1991, p. 14).

A respiração do cantor é tomada como referência por Menuhin na analogia com o controle do arco: “O arco é respiração e, como a respiração do cantor, deve ser economizado, distribuído equitativamente a cada seção e cada nota” (1976, p. 42)[223]. Ele recomenda o exercício de cantar enquanto o violinista toca com o objetivo de aumentar a concentração na respiração enquanto se toca, e consequentemente na música como um todo (MENUHIN, 1971, p. 139).

Em seu livro *Le Violon Intérieur* (1981), a violinista Dominique Hoppenot (1925-1983), através da ferramenta da voz, busca trazer o corpo do instrumentista à consciência como parte essencial da descoberta da expressão interior musical individual e de sua comunicação. Para ela, a voz, em especial o canto, é uma ferramenta essencial e uma das mais ricas para trazer ideias musicais à concretude do som e ainda superar questões “instrumentais”, ou seja, questões técnicas:

> Para materializar a música sem ficar preso a questões instrumentais, assim como para fazer escolhas musicais, nada é tão rico quanto o canto. Muito frequentemente negligenciado, deve ser a ferramenta essencial do músico em busca de uma interpretação. Muitos jovens instrumentistas desejam receber "conselhos de interpretação" e nunca cantaram seu texto ou falaram a música. Quantos jamais puxaram o fio do discurso, traçaram vocalmente a curva da frase, provaram suas inflexões, suas contenções, sua insistência com a admirável ferramenta de sua voz, tão ocupados que estão em fazer

[221] Repetition in music — be it of a single note or of a phrase — is similar to repetition of words or phrases in speech. It is a natural feature of expressive communication that we vary the emphasis when we say the same thing more than once. Reiterating ‘I love you’ in a monotone will not get you very far.

[222] ‘Repetition in music means more piano or more forte — like when you are speaking; in music it’s the same — give expression, and then more expression! The highest note must be heard — like singing — mezzo forte at least. It is not marked in the score; that doesn’t matter. There are one thousand things that are not marked!’ he thundered. ‘Don’t give notes — give the meaning of the notes!’

[223] The bow is breath and, like the singer's breath, must be husbanded, equitably apportioned to each section and each note.

> bem as notas e conseguir ter uma performance sem respingos. Afirmo que, quando uma partitura foi desbravada por uma análise que eliminou possíveis contrassensos, a pergunta do intérprete, seu "o que devo fazer?" quase sempre encontra a resposta no canto. Quase poderíamos dizer a ele "Cante e você encontrará". (1981, p. 188)[224]

Hoppenot (1981, p. 115 e 116) aproxima a voz, em especial o canto, com a prática do instrumentista para desenvolver a noção de uma musicalidade que vem do interior e que está conectada com o corpo do violinista, responsável por materializar o som. Para ela, "a necessidade de 'colocar o som' é, portanto, tão imperativa quanto a de colocar a voz"[225], pois a sonoridade de um violinista que não esteja centrada é como um cantor com a voz embargada e sem ressonância. Hoppenot (1981, p. 115 e 116) prossegue: "O fato de tocar um instrumento fora de nós não justifica que nosso som permaneça externo. Como acontece com um cantor, o som do violinista vem de dentro. Nosso trabalho é, na verdade, liberar nosso som, o som que temos virtualmente, ou seja, nossa voz."[226]

Hoppenot (1981, p. 128) enfatiza, dizendo que, assim como o cantor, o violinista precisa desenvolver sua consciência corporal, sentir fisicamente como as partes do seu corpo funcionam de forma a "colocar seu som", desenvolver sua sonoridade, ou seja, ter uma voz e saber externá-la:

> Um cantor é obrigado a tomar consciência da ressonância de seu corpo se quiser ter uma voz, ou seja, "soar". O equilíbrio corporal de que falei longamente não é apenas necessário para realizar gestos coerentes ou para se concentrar: é também a condição de um som real. A coluna de ar, a musculatura dorsal ou o apoio dos braços, tudo o que podemos perceber em um cantor, seja se exprimindo no Lied ou no repertório de ópera, também são necessários para o violinista. Essa analogia do cantor com o instrumentista de cordas, já evocada, me parece fundamental, pois mostra que o violinista não pode ser externo a ele. O som como a voz vem das profundezas do ser.[227]

---

[224] Pour matérialiser la musique sans être prisonnier de questions instrumentales, aussi bien que pour effectuer des choix musicaux, rien n'est aussi riche que le chant. Trop souvent négligé, il devrait être l'outil essentiel du musicien à la recherche d'une interprétation. Combien de jeunes instrumentistes souhaitent recevoir des "conseils d'interprétation" et n'ont seulement jamais chanté leur texte, ou parlé la musique. Combien n'ont jamais tiré le fil du discours, dessiné vocalement la courbe de la phrase, goûté ses inflexions, ses retenues, ses insistances avec l'outil admirable de leur voix, tant ils sont occupés à bien faire les notes et à réussir leur performance sans éclaboussures. J'affirme que lorsqu'une partition a été défrichée par l'analyse qui a éliminé les contresens possibles, l'interrogation de l'interprète, son "que faut-il faire?", trouve presque toujours la réponse dans le chant. On pourrait presque lui dire "Chantez et vous trouverez."

[225] La nécessité de "placer le son" est donc aussi impérative que celle de placer la voix.

[226] . Le fait de jouer sur un instrument indépendant de nous ne justifie pas que notre sonorité demeure extérieure. Comme pour un chanteur, le son du violoniste lui vient de l'intérieur. Notre travail consiste en fait à libérer notre son, le son que nous possédons virtuellement, c'est-à-dire notre voix.

[227] Un chanteur est bien forcé de prendre conscience de la résonance de son corps s'il veut avoir une voix, c'est-à-dire "sonner". L'équilibre corporel dont j'ai longuement parlé n'est pas seulement nécessaire pour effectuer des gestes cohérents ou pour se concentrer: il est aussi la condition d'un véritable son. La colonne d'air, la musculature dorsale ou la sustentation des bras, tout ce que nous pouvons percevoir chez un chanteur, qu'il s'exprime dans le Lied ou dans le répertoire d'opéra, sont également nécessaires au violoniste. Cette analogie du

Ao recomendar que desde cedo os alunos cantem em voz alta o que vão tocar, Hoppenot (1981, pp. 189 e 190) dá uma possível resposta ao porquê a voz tem sido tão frequentemente utilizada como modelo e ferramenta para uma melhor prática instrumental desde os primeiros registros de instrumentistas. Ela diz: "É através do canto interior que se forja a unidade última de mente e corpo, conduzindo a alma e o gesto num movimento perfeitamente intrincado: é a primeira materialização da intenção, e é ele quem ajuda a esclarecer o projeto do intérprete.[228]

William Primrose (1904-1982), violista, também usava a ferramenta da voz com seus alunos. Em *Playing the Viola - Conversations with William Primrose*, publicado em forma de diálogo por David Dalton em 1988, Primrose diz: "Muito frequentemente eu uso o canto para ensinar fraseado. Eu digo: 'Pare e cante esta frase em sua mente do jeito que você gostaria de ouvir, e veja se você pode reproduzi-la no instrumento' (DALTON, 1988, p. 166).[229]

Primrose também aponta alguns cantores como modelo. De dois cantores de jazz, Bing Crosby e Frank Sinatra, ele diz que se pode aprender o senso rítmico. E especificamente de Sinatra, ele aponta o rubato: "Ouça Sinatra cantar uma música onde ele parece estar vagando por todo o lugar e, ainda assim, cada compasso está dentro de uma estrutura rítmica fundamental" (DALTON, 1988, p. 178)[230]. Já de Bidu Sayão, soprano brasileira, ele diz: "Tive inveja de Bidu Sayão naquela longa e maravilhosa melodia com que ela nos surpreendeu na época nas Bachianas Brasileiras nº 5 de Villa-Lobos" (DALTON, 1988, p. 184)[231]. Primrose também relaciona a fala do estudante com a maneira que ele toca:

> Percebo outra correlação no aluno que não fala com clareza e resmunga. Ele provavelmente tocará assim. Haverá falta de clareza e expressividade em seu tocar. Se uma pessoa fala de forma expressiva, isso tende a se mostrar na sua performance. Seu fraseado flui e sobe e desce com acentos.[232]

---

chanteur avec l'instrumentiste à cordes, déjà évoquée, me paraît fondamentale, car elle montre bien du violoniste ne peut lui être extérieure. Le son comme la voix vient du fond de l'être.

[228] C'est par le chant intérieur que se forge l'unité ultime de l'esprit et du corps, entrainant l'áme et le geste dans un mouvement parfaitement intriqué: il est la première matérialisation de l'intention, et c'est lui qui aide à préciser le projet de l'interprète.

[229] Very often I use singing in teaching phrasing. I say, 'Stop and sing this phrase in your mind the way you would like to hear it, and see if you can reproduce that on the instrument'.

[230] Listen to Sinatra sing a song where he seems to be wandering all over the place, and yet each bar is within an underlying rhythmic framework.

[231] I envied Miss Bidu Sayão in that wondrous long line of melody with which she astonished us all at the time in the *Bachianas Brasileiras* nº 5 of Villa-Lobos

[232] I sense another correlation in the student who doesn't speak clearly and who mumbles. He will likely play that way. There will be a lack of clarity and expression in his playing. If a person speaks expressively, this will tend to show when it comes to his performance. His phrasing flows and will rise and fall with accents.

Robert Gerle[233] (1924-2005), violinista, escreveu livros pedagógicos, dos quais *The Art of Bowing Practice* (1991) correlaciona interpretação no violino com a fala e o canto. Gerle (1991, p. 56) associa articulação e fraseado com a fala: "Articulação e fraseado são os meios técnicos pelos quais o arco fala de forma inteligente e eloquente. Articulação é clareza de expressão dentro da frase; fraseado é clareza de pensamento entre ideias musicais."

Através da comparação da performance musical com a fala, Gerle (1991, p. 56) trata sobre o delineamento do fraseado através da ênfase das notas, a qual pode se dar através da manipulação de elementos como dinâmica e tempo, e através das pausas:

> Na fala, fraseamos ao aumentar ou diminuir nossa voz, diminuindo a velocidade ou acelerando nossas palavras, e fazemos uma pausa entre os pensamentos em parte para clareza de significado, em parte pela necessidade de respirar. Na performance musical, onde nossas frases também precisam "respirar", o tempo é uma ligeira mudança no fluxo do tempo, uma variação mínima em seu ritmo, seja atrasando ou apressando certas notas ou grupo de notas, ou segurando certas notas (ou grupos de notas) um pouco mais longas do que seu valor exato.[234]

Ao discutir sobre a questão da interpretação musical, na tarefa do performer de transformar os símbolos escritos no papel em sons, Gerle (1991, p. 80) também usa o exemplo dos acentos e ritmos da fala. Pelas limitações da partitura, ele traz liberdade e responsabilidade ao intérprete:

> A fala é a versão audível da linguagem. Falando, podemos expressar não apenas o preciso equivalente sonoro do texto escrito, mas, por vários matizes, acentos e ritmos da voz, podemos transmitir seu significado mais profundo. A performance musical é muito semelhante. Os símbolos musicais escritos devem ser transformados do meio visual para o meio audível, não apenas dentro de seus limites estreitos e literais, mas com todas as qualidades expressivas inerentes à música. Ao colocar ideias musicais no papel, o compositor é prejudicado por um sistema inadequado de notação, que é capaz de indicar apenas as características primárias da música. Ainda assim, a essência da música não pode ser totalmente expressa e anotada no papel ('a música começa onde as palavras falham'): há muito mais na música do que simplesmente seguir os símbolos escritos, não importa quão precisos.[235]

---

[233] Também foi professor e regente americano de origem húngara, aluno de Géza de Kresz, que por sua vez foi aluno de Hubay, Sevcik e Ysaÿe

[234] In speaking, we phrase by raising or lowering our voice, by slowing down or speeding up our words, and we pause between thoughts partly for clarity of meaning, partly for the need to breathe. In musical performance, where our phases also need to 'breathe', timing is a slight change in the flow of the tempo, a minimal variation in its pace either by delaying or hastening certain notes or group of notes, or by holding certain notes (or groups of notes) somewhat longer than their exact value.

[235] Speech is the audible version of language. In speaking, we can express not only the precise sound equivalent of the written text, but, by various shadings, accents and pacings of the voice, we can convey its deeper meaning. Musical performance is very similar. Written musical symbols should be transformed from the visual into the audible medium not only within their narrow, literal limits, but with all the expressive qualities inherent in the music. In putting musical ideas on paper, the composer is hampered by an inadequate system of notation, which is capable of indicating only the primary features of music. Even so, the essence of music cannot be wholly expressed and notated on paper ('music begins where words fail'): there is much more to music than merely following the written symbols, no matter how accurately.

Gerle (1991, p. 81) também aponta a voz humana como "o ideal da maioria das composições instrumentais"[236] e como tendo originado o fraseado em música e, que se dá pela necessidade natural de respirar do cantor. Nos instrumentos de cordas, coloca Gerle, também deve-se permitir que "uma frase 'respire' pelas técnicas de arco apropriadas de tempo, mudanças na dinâmica, velocidade de arco e articulação. Além disso, os pontos altos e baixos de uma frase só podem ser indicados e tornados claros pelas mesmas técnicas de arco."[237]

No final do século XX, em seu livro *Basics* (1997), o violinista Simon Fischer (1997, p. 148) diz que a mudança de posição não se move em uma única velocidade. Ele traz o modelo dos cantores ao dizer que um dos segredos da grande precisão na mudança de posição é mudar rapidamente para um ponto logo abaixo da nota de chegada e, em seguida, continuar mais lentamente até a própria nota. Fischer (1997, p. 148) então fala sobre os cantores:

> Os cantores normalmente alcançam as notas da mesma maneira, o ponto chave é que você nunca deve ir muito longe e então descer para a nota de chegada. [...] Muitas vezes, a velocidade de chegada lenta nem é perceptível. Às vezes é audível, como no canto, e é usado como parte da expressão do trecho (embora isso seja completamente diferente de um glissando ou portamento real).[238]

Já entrando no século XXI, em seu livro Practice (2004), Fischer usa o exercício de cantar um ritmo e/ou bater o pé e tocar ao mesmo tempo: "Cante um pulso regular, ou bata seu pé, ou cante e bata ao mesmo tempo, enquanto toca uma frase ou passagem" (2004, p. 282).[239]

2.6 A herança da relação entre instrumentos e voz na atualidade e sua investigação no meio acadêmico.

Em *The Singing Flute* (2003), Peter-Lukas Graf (1929-) segue a tradição dos métodos de instrumento que utilizam melodias do repertório vocal. Ele extrai trechos de óperas que foram de fato escritos para flauta. Sua intenção é trazer o modelo dos cantores para os flautistas:

---

[236] […] the ideal of most instrumental compositions.

[237] a phrase must be permitted to 'breathe' by the appropriate bow techniques of timing, changes in dynamics, bow-speed, and articulation. In addition, the high and low points of a phrase can only be indicated and made clear by the same bow techniques.

[238] Singers typically reach notes in the same way, the key point being that you must never go too far and then come down into the arrival note. […] Very often the slow arrival speed is not noticeable at all. Sometimes it is audible, as in singing, and is used as part of the expression of the passage (although this is completely different to an actual slide or portamento).

[239] Sing a regular pulse, or tap your foot, or sing and tap at the same time, while playing a phrase or a passage.

> Desde tempos imemoriais, os instrumentistas de cordas e sopros aspiram a aproximar-se da expressividade da voz humana em seus instrumentos. Theobald Boehm recomenda fortemente o estudo das árias e *lieder* para aprender a 'cantar' na flauta. Com a mesma intenção, Marcel Moyse compilou uma extensa coleção de melodias operísticas. O exemplo dos cantores e a imagem interior de uma situação dramática no palco deve inspirar os flautistas e levá-los a um uso vivo e colorido do som (GRAF, 2003, p.5)[240]

Em seu livro que trata sobre expressividade, *Sound in Motion* (2007), o fagotista David McGill (1963-) é categórico em estabelecer como essencial que se compreenda a relação existente ente voz falada e voz cantada com a prática instrumental: "Compreender as relações profundas da música com a linguagem, da linguagem com o canto e do canto com a técnica instrumental é a chave definitiva para ser musical, independentemente da música que se toca (2007, p. 250).[241]

Ao tratar sobre interpretação da música barroca, McGill cita trechos dos tratados de C.P.E Bach e Leopold Mozart, nos quais eles resumem que suas buscas são imitar a voz e tocar mais o vocalmente possível (pp. 249 e 250). McGill então se posiciona ao lado de Bach e Mozart, e resume:

> No que diz respeito à performance, "estilo" deve se referir ao clima do momento na música, não a uma era inteira. Tocar toda a música de uma forma cantada, com atenção a ambos seus elementos de superfície e de estrutura mais profunda, é um caminho para a expressão musical pelo menos tão válido quanto aquele percorrido pelos praticantes da performance barroca - não menos expressivo e certamente não incorreto. (MACGILL, 2007, p. 250)[242]

McGill (2007) dedica um capítulo inteiro, "Música Fala" (*Music Speaks*) (pp. 251-256) para tratar da relação entre voz falada com a música, e especificamente, das línguas nacionais com a música de cada país. Segundo ele, a proximidade entre a fala e a prática instrumental reside no fato de que tanto a linguagem quanto a música estão profundamente arraigadas na mente, pois ouvimos nossa língua e nossa música desde os primeiros momentos de vida. À medida que crescemos, falamos e ouvimos nossa língua constantemente, assim como cantamos e ouvimos nossa linguagem cantada. McGill (2007, p. 251) complementa:

---

[240] From time immemorial, string players and wind players have aspired to approach the expressiveness of the human voice on their instruments. Theobald Boehm strongly recommends the study of arias and lieder in order to learn to 'sing' on the flute. With the same intention, Marcel Moyse compiled an extensive collection of operatic melodies. The example of singers and the inner image of a dramatic on-stage situation should inspire flutists and lead them towards a living, colourful use of tone.

[241] Understanding the profound relationships of music to language, language to singing, and singing to instrumental technique is the ultimate key to being musical no matter what music one plays.

[242] With regard to performance, "style" should refer to the mood of the moment in music, not to an entire era. Playing *all music* [grifo nosso] in a singing way, with attention to both its surface elements and deeper structure, is a road to musical expression at least equally valid as that taken by the baroque performance practitioners – not less expressive and most certainly not incorrect.

"Suas cadências, inflexões e estrutura influenciam e determinam em grande parte o que sentiremos como musical pelo resto de nossas vidas. A própria linguagem é indiscutivelmente a base de todos os estilos nacionais de música."[243]

Para McGill (2007, p. 256), "a música tem sido um reflexo da fala humana natural". Ele então enfatiza a tríade fala-canto-música instrumental, que determina que a música instrumental depende do canto, pois "deve-se primeiro aceitar a hipótese de que o canto é a raiz de toda música para que o fazer musical alcance sua ligação mais profunda ao coração humano" (MACGILL, 2007, p. 256) .[244]

A voz humana continua sendo percebida como modelo por instrumentistas no século XXI. Para a violista Nobuko Imai (2015), a questão dos diferentes tamanhos e pesos da viola fazem com que o violista tenha que fazer ajustes individuais. Entretanto, independentemente disso, ela aponta o paradigma: "Faça o que fizer, é uma questão de fazer a viola soar como uma voz humana."[245]

Em seu artigo *Cantar durante a prática pode ajudar a melhorar a sonoridade e a caracterização* (2019)[246] na revista *The Strad*, o violoncelista Laurence Lesser destaca que busca uma qualidade vocal no seu modo de tocar não apenas na "linha cantabile cantável, já que a voz também é usada para falar" (2019)[247], indicando a voz como modelo também para trechos idiomáticos do instrumento. Ele aponta a voz como uma ferramenta de estudo para melhor compreensão de elementos técnico-musicais:

> Começo cantando uma frase e estudando o que me ouço fazer. No entanto, aprender a ouvir sua própria voz de maneira construtiva não é fácil. (A minha não é bonita, mas é tudo o que tenho!) Com a prática, é possível observar nuances como as intensidades relativas de uma nota para outra, articulação, afinação, tonalidade e vibrato. (LESSER, 2019)[248]

Lesser (2019) desenvolve um argumento similar ao de Dominique Hoppenot, já mencionada anteriormente, sobre a corporeidade do ato de tocar. Ele percebe o exercício de cantar antes de tocar como uma forma de materializar a intuição e o pensamento musical racional. Tocar um instrumento é um ato físico que pode estar distante do ideal mental da

---

[243] Its cadences, inflections, and structure influence and determine to a large extent what we will feel is musical for the rest of our lives. Language itself is arguably the basis of all national styles of music.
[244] One must first accept the hypothesis that singing is the root of all music for one's music making to achieve its deepest attachment to the human heart.
[245] Whatever you do, it's a question of making the viola sound like a human voice.
[246] Singing during practice can help improve sound and characterization.
[247] a singing cantabile line, though, since the voice is also used to speak.
[248] I begin by singing a phrase and studying what I hear myself do. However, learning to listen to your own voice constructively is not easy. (Mine isn't pretty, but it is all I have!) With practice it is possible to observe nuances such as the relative intensities of one note to another, articulation, intonation, tone colour and vibrato.

compreensão estrutural de uma obra. A voz seria o elemento de conexão entre essas duas partes, pois está mais próxima de ambas:

> Funciona particularmente bem porque a voz de cada pessoa é única e é isso que buscamos em um artista. Cantar também tem a vantagem de elevar o processo do mero pensamento ao domínio do fazer. De alguma forma, podemos ligar o movimento físico das cordas vocais aos movimentos físicos dos braços mais facilmente do que tentando transformar o canto mental no tocar físico: um conjunto de músculos do corpo está sendo relacionado com o outro. (LESSER, 2019)[249]

Na sua função de professor, o violinista britâncio Jack Liebeck (2017) percebe como sua experiência pessoal com o canto particularmente influenciou sua forma de tocar: "Quanto mais ensino meus alunos na *Royal Academy of Music*, mais percebo como minhas aulas de canto e ter cantado em vários corais quando criança contribuíram para minha filosofia de tocar violino."[250]. Por sua vez, esse contato próximo com o canto também influenciou seu ensino, cada vez mais presente nas suas aulas: "Durante os anos entre o meu estudo e o ensino, raramente usei a minha própria voz cantada, mas hoje em dia, nas aulas, vou de Pavarotti regularmente (desculpas aos meus alunos)!" (LIEBECK, 2017).[251]

Liebeck (2017) ressalta que "a maneira de poupar muitos minutos (horas, semanas, meses) de explicação é fazer os alunos cantarem a frase antes de tentarem tocá-la"[252]. Ele usa a respiração na voz para acessar o controle de aspectos do arco, tais como dinâmica, sonoridade e timbre, articulação e ataque. Nas suas palavras:

> O controle da respiração é muito parecido com o controle do arco. Naturalmente sabemos como controlar nossa respiração para criar crescendos, para desenvolver naturalmente o som e a cor de uma nota longa e para usar consoantes no início das notas - 'pa, la, da, ca' etc. (LIEBECK, 2017)[253]

O canto, para Liebeck (2017), também auxilia no aprendizado da expressividade: "é maravilhoso vê-los encontrar a ligação entre o uso de suas cordas vocais e a capacidade do

---

[249] It works particularly well because each person's voice is unique and that is what we look for in an artist. Singing also has the advantage of elevating the process from mere thought into the realm of doing. Somehow we can link the physical motion of the vocal chords to the physical motions of arms more easily than by trying to turn mental singing into physical playing: one set of muscles of the body is being related to another.

[250] The more I teach my students at the Royal Academy of Music, the more I realize how my singing lessons and singing in various choirs as a child played a part in my philosophy of playing the violin.

[251] For the years between my studying and teaching I very seldom used my own singing voice, but nowadays in lessons I go full Pavarotti on a regular basis (apologies to my students)!

[252] the way to bypass many minutes (hours, weeks, months) of explanation is to get the students to sing the phrase before they try and play it.

[253] Breath control is very much like bow control. We naturally know how to manage our breath to create crescendos, to naturally develop the sound and colour of a long note, and to use consonants at the beginning of notes - 'pa, la, da, ca' etc.

violino de ser naturalmente expressivo."[254] Para resolver questões de ataque e articulação no arco, ele usa a ferramenta das consoantes na voz:

> Certificando-me vocalmente de que eles começam as notas com as consoantes certas, eu então os faço tocar o mesmo no violino, para experimentar e imitar as vocalizações das consoantes usando a mordida da corda. Fazê-los segurar a tensão de uma nota com a boca e apertar a respiração enquanto ela flui pelas cordas vocais se correlaciona perfeitamente com a pegada do arco, pressão e velocidade. Alguns alunos cantam inicialmente uma frase em que cada nota começa com 'da, da, da, da', em vez de cantar com uma única consoante. Claro, isso não cria uma boa frase em legato! Uma vez que o canto é solucionado, a execução parece ter uma certa naturalidade e as barreiras são removidas. (LIEBECK, 2017)[255]

O violista Ori Kam fez uma série de vídeos didáticos intitulada "Thinking Vocally" (Pensando vocalmente) em sua conta do *Instagram*[256]. Ele aborda temas como fraseado, volume versus intensidade, fala, língua e técnica, todos com o intuito de pensar a prática instrumental na viola de forma vocal.

O reconhecimento da importância do uso da voz por instrumentistas tem sido demonstrado também no ambiente acadêmico através de um crescente número de dissertações, teses e artigos que possuem esse assunto como objeto de investigação durante as duas décadas do século XXI, em especial a partir da segunda década. Os trabalhos encontrados abordam a relação entre voz e os seguintes instrumentos: viola, violino, violoncelo, trompete, trombone, trompa, clarineta, flauta doce, flauta transversal, cravo e piano.

A tese mais antiga que foi encontrada ainda é do final do século XX, de Beauchamp (1980), que trata sobre os conceitos e princípios do *bel canto* aplicados ao trompete. Já no século XXI, Aguilar (2008), pesquisadora brasileira, trata sobre a questão da articulação na flauta doce em Bismantova e Ganassi a partir de elementos vocais. Meu trabalho de mestrado, (FARIA, 2012), fala sobre as relações interpretativas entre canto e viola. Dyo (2012) traz os princípios do *bel canto* para o violino. Tunney (2012) aborda o violoncelo no século XIX a partir da relação com o *bel canto*. Pierce (2013) aplica os princípios do *bel canto* para a

---

[254] it is wonderful to see them find the link between using their vocal chords and the violin's ability to be naturally expressive.

[255] Making sure vocally that they begin the notes with just the right consonants, I then get them to play the same on the violin, to try and imitate the vocalizations of consonants using the bite of the string. Getting them to hold the tension of a note with the mouth and squeezing the breath as it flows over the vocal chords correlates perfectly to the grip of the bow, pressure and speed. Some students will at first sing a phrase where every note starts with a 'da, da, da, da', rather than singing through with one single consonant. Of course, that doesn't make for a nice legato phrase! Once the singing is sorted, the playing seems to have a certain naturalness and barriers are removed.

[256] Conta do *instagram* de Ori Kam na *web*: https://www.instagram.com/ori_kam/. O primeiro vídeo da série se chama "Thinking Vocally 201: phrasing" https://www.instagram.com/p/CF7DJ65AI3a/, e em seguida a esse, estão os outros vídeos da série. Acesso em 12 de maio de 2022.

trompa. Worley (2015) explora a relação entre o violoncelo e a voz humana. Palavicini (2015) compara e contrasta instrumentos e voz dentro do idioma do jazz. Tiller (2015) trata sobre emoção e emulação da voz no trompete. Pavan (2015) fala sobre a influência da prosódia da língua francesa sobre um recorte da obra de Couperin para cravo. Biancolino (2017) trata sobre a vocalidade na origem do piano e do repertório para teclas do século XVIII. Sweeney (2018) relaciona o canto com o trombone e realiza transcrições de obras vocais para esse instrumento. Healy (2018) explora a voz na performance instrumental sob o aspecto da análise da metáfora da voz. Ellendersen (2019) trata a questão da imitação da voz humana pelo violino no século XVI e início do XVII sob o viés da expressividade e da retórica.

Através desse apanhado de falas de instrumentistas pela história, confirma-se que, desde o século XVI até a atualidade, a influência da voz sobre a prática instrumental foi uma constante. De fato, ela sempre esteve presente de forma generalizada, e instrumentistas deram bastante ênfase na sua imitação. Tanto a voz falada quanto a cantada são utilizadas como referência, e percebe-se que ela é colocada em posição de grande importância em relação aos instrumentos, e frequentemente em posição de superioridade.

Observa-se que a voz é colocada como modelo por instrumentistas de grande importância para o seu momento histórico e para a atualidade, pertencentes a diversas nacionalidades do mundo ocidental, e praticantes de instrumentos das famílias das cordas, sopros e teclas, tais como violino, viola, violoncelo, alaúde, flauta doce, flauta transversal, corneto, fagote, trompete, órgão, cravo, clavicórdio e piano. Não importa qual seja o mecanismo de produção sonora do instrumento, esse deve ser adaptado para se adequar ao paradigma da voz. Nota-se que instrumentos buscam rivalizar entre si para determinar qual o instrumento mais se assemelha à voz, mas ao mesmo tempo, muita ênfase é dada na responsabilidade do instrumentista de buscar fazer no seu instrumento como a voz faz.

Percebe-se assim que, independentemente das mudanças estilísticas que ocorreram em cada período musical, tanto a voz falada quanto a voz cantada permaneceram sendo mencionadas como referência para a prática instrumental. Ao longo das épocas, um pouco mais de ênfase foi dada ora à fala, ora ao canto, como, por exemplo, a ênfase no texto e na fala no século XVI, a frequente menção ao orador no século XVIII, e a forte ligação com o canto no século XIX. Entretanto, ambas sempre estiveram presentes.

Através da investigação desenvolvida nesse capítulo, pôde-se perceber não apenas a grande profundidade das raízes vocais para a prática e música instrumental, mas através das orientações dos diversos instrumentistas, também já é possível apreender formas de como utilizar a voz falada e cantada no dia a dia da prática instrumental, tanto na forma de conceber

música quanto na técnica instrumental, e enquanto uma ferramenta para transformar expressividade e mecanismo em uma unidade inseparável. Dessa forma, buscaremos nos aprofundar nas contribuições da voz para um melhor domínio técnico-musical da viola no tocante aos seus meios específicos para se expressar musicalmente.

3 CAPÍTULO 2. A APLICAÇÃO DOS RECURSOS DA VOZ PARA OS MEIOS TÉCNICO-MUSICAIS DA VIOLA MODERNA.

Uma vez percebida a próxima relação da prática instrumental com a voz falada e cantada pela história, este capítulo segue as recomendações dadas pelos instrumentistas e busca transferir os elementos e princípios da voz para os meios técnico-musicais da viola. Isso se faz através da intersecção entre métodos e tratados instrumentais com aqueles vocais. O *Méthode de Violon* (parte 3) de Charles de Bériot será utilizado como guia principal para o estabelecimento e aplicação dos elementos vocais para a viola, pois é o tratado instrumental que provavelmente fez essa aplicação de forma mais clara e intensa, além de ser um método de violino, cuja técnica é bastante similar à da viola. Juntamente com o de Bériot, serão utilizados outros métodos e tratados de violino e viola, especialmente quando estes fazem aplicação direta de elementos da voz em seus instrumentos. Os princípios dos trechos musicais dos métodos de violino que serão apresentados no decorrer deste capítulo se aplicam também à viola nos seus aspectos de semelhança, e quando houver especificidades para a técnica violística, essas também serão tratadas. Sendo a voz o modelo, métodos e tratados de canto serão utilizados para que se olhe também a fonte primária do modelo para o instrumentista.

Bériot afirma, logo no início de seu método, que a verdadeira missão do violino é a de imitar os acentos da voz humana, considerada por vários autores como o mais perfeito dos instrumentos. A voz é mais abundantemente utilizada como referência e modelo para o instrumento principalmente na terceira parte de seu método, que segundo ele, tem como objetivo alcançar uma capacidade musical superior ao aplicar a técnica apreendida nas duas primeiras partes. A técnica está à serviço da expressividade, passo necessário para atingir a maturidade musical, mas Bériot deixa claro que isso só é possível depois de se ter superado as dificuldades do mecanismo:

> Agora, não esqueçamos que, depois de ter superado todas as dificuldades do mecanismo, o artista que quer dar à sua execução o prestígio e a poesia que a linguagem musical contém, deve se despir das fraldas metódicas do ensino para olhar sua arte de um ponto de vista mais elevado.[257]

Para Bériot (1857, p. 176), “os elementos que constituem a perfeição do estilo são: a ordem [dentro do qual Bériot trata sobre o canto sustentado e o canto silábico], as nuances, a

[257] Or, qu'on n'oublie pas qu'après avoir vaincu toutes les difficultés du mécanisme, l'artiste qui veut donner à son jeu le prestige et la poésie que renferme le langage musical, doit se dépouiller des langes méthodiques de l'enseignement pour envisager son art d'un point de vue plus élevé.

pronúncia do arco, sua pontuação, sua prosódia, o portamento [*port de voix*], o vibrato, acento e gradação."[258] A maior parte dessa terminologia usada por Bériot faz referência clara a elementos da voz falada e cantada, o que indica que a perfeição do estilo no violino e nos instrumentos, para ele, é realmente mergulhar no mundo da emissão vocal e pensar vocalmente no instrumento.

Esses elementos se relacionam com e se utilizam de determinados recursos técnico-musicais na voz e nos instrumentos. A intenção deste capítulo é exatamente interrelacionar os elementos técnico-musicais da voz com os da viola.

Neste trabalho, dos elementos que constituem a perfeição de estilo de Bériot, escolhemos tratar sobre o canto sustentado, as nuances de dinâmica, a pronúncia do arco e a pontuação. Eles serão desenvolvidos da seguinte forma: o canto sustentado tem relação direta com o *legato*, elemento de conexão das notas, que na voz também foi chamado de *portamento di voce* por alguns autores. Assim, relacionaremos o *portamento di voce* com o *legato* e a ideia de conexão das notas e dos elementos musicais, utilizando como forma de aplicação técnica na viola alguns princípios chamados de "*Coordination*", concebidos pela violista e pedagoga Karen Tuttle, e ensinado por alguns de seus ex-alunos, violistas importantes tais como Kim Kashkashian, Carol Rodland, Jeffrey Irvine e Lynne Ramsey.

As nuances como tratadas por Bériot se relacionam especialmente com a dinâmica, a sonoridade e o fraseado, e olharemos como esses elementos são trabalhados na voz, incluindo um subcapítulo especialmente para tratar questões de sonoridade, e outro para a *Messa di voce*, recurso de origem vocal muito mencionado por instrumentistas para se modelarem a partir da voz, e que se utiliza de um controle avançado do arco e da dinâmica.

A pronúncia do arco, por sua vez, está associada à dicção na voz, a qual é manipulada especialmente pelo acento na viola, ou da maneira como se ataca o começo da nota. A pontuação do arco se utiliza das pausas, silêncios, repousos e respirações. O canto silábico será tratado no subitem silabação dentro desse capítulo em seu método, e desenvolve melhor essa ideia.

3.1. A voz como modelo no caráter geral das melodias.

O primeiro elemento musical no qual Bériot toma a voz como referência é o caráter. A voz é o primeiro meio de expressão humana para diferentes sentimentos ou estados de

[258] Les éléments qui constituent la perfection du style sont: l'ordre, les nuances, la prononciation de l'archet, sa ponctuation, sa prosodie, le port de voix, les sons vibrés, l'accent et l'a gradation.

espírito, de onde derivam os caráteres musicais. Possivelmente por isso, ele começa partindo de uma macro visão musical, dos grandes sentimentos, para em seguida afunilar cada vez mais nos detalhes técnicos de como imitar a voz.

Para Bériot, o elemento mais básico que pode diferenciar o caráter é o tamanho que damos para as notas, sustentando-as no seu valor completo ou encurtando-as. Ele trata de duas nuances principais, das quais se derivam todas as outras. Os termos utilizados por ele para nomear as nuances fazem menção direta ao canto e à fala, buscando conduzir o pensamento do instrumentista para a memória que possui do repertório de expressão de sentimentos através da voz. São elas: canto sustentado e canto silábico. Bériot traz exemplos musicais, alguns deles, com bulas do que seria o resultado sonoro da execução. Existem trechos que contêm exclusivamente uma das duas nuances, e trechos que possuem ambas, nesse último caso, chamado por Bériot de "caráter misto da melodia". Segundo ele, obras que possuem tanto o canto silábico quanto o canto sustentado são ideais, pois "Ali, o artista encontra para seu arco todas as nuances de expressão que seu instrumento possui" (BÉRIOT, 1857, p. 186)[259].

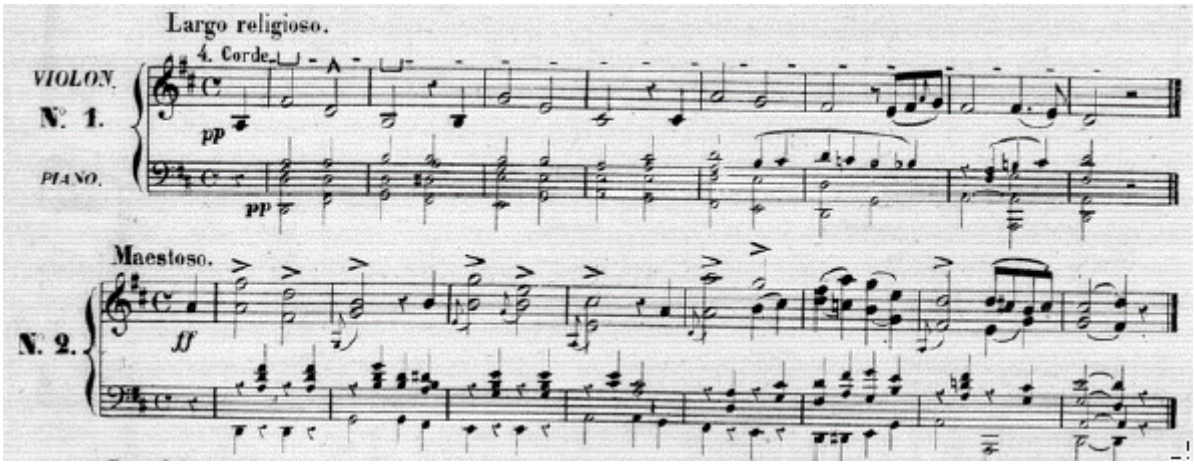
Como já apresentado anteriormente, a capacidade de variar as nuances, sejam elas de dinâmica, de ênfase, de articulação, de ataque ou de outros aspectos, é frequentemente mencionada por instrumentistas como uma das principais características que fazem os instrumentos se assemelharem com a voz, alguns desses autores que foram citados foram Dalla Casa (1584), Doni (1640), Baillot (1835) e Casals (1977).

3.2 "A mágica acontece entre as notas": *legato, portamento di voce* e a conexão dos elementos musicais na viola.

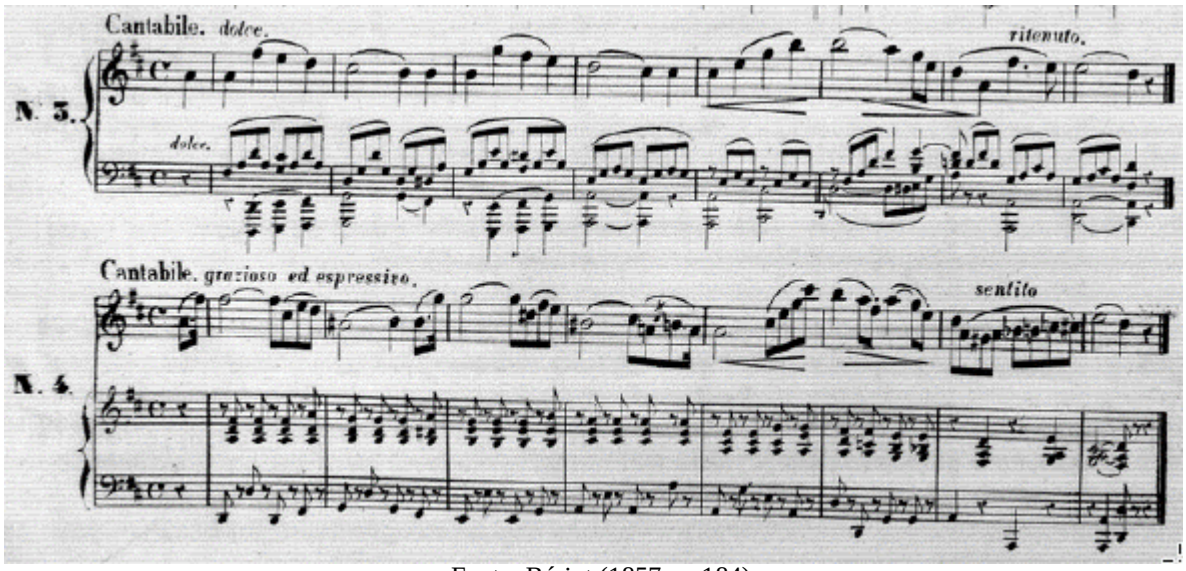
Segundo Bériot (1857, p. 184), o canto sustentado consiste "simplesmente em dar a cada nota toda a duração de seu valor"[260], e aplica-se a obras ou trechos de obras de "caráteres calmos, religiosos, ternos, majestosos, enfim a tudo o que tem uma cor expressiva."[261] A orientação de Bériot (1857, p. 184) em relação à realização do canto sustentado é de se evitar solavancos e movimentos bruscos do arco: "É preciso preservar no som a calma e a limpidez que são os primeiros elementos da pureza do estilo."[262]

[259] L'artiste y trouve pour son archet toutes les nuances d'expression que son instrument comporte.
[260] simplement à donner à chaque note toute l'étendue de sa valeur
[261] L'exécution soutenue s'applique exclusivement aux caractères calme, religieux, tendre, majestueux, enfin à tout ce que a une couleur expressive.
[262] Il faut conserver au son le calme et la limpidité qui sont les premiers éléments de la pureté du style.

Bériot não menciona o termo *legato* no seu *Méthode*, mas o conceito que ele dá para canto sustentado tem relação direta com o *legato*, o qual tem necessariamente como princípio básico a sustentação do valor inteiro (duração) das notas[263]. Outro princípio do *legato* é o de conectar, de ligar, de unir uma nota à outra, que também será tratado logo à frente. Dessa forma, partiremos do conceito de canto sustentado de Bériot, dessa relação que ele faz entre a voz e prática instrumental no violino (e na viola, por extensão), para então nos aprofundarmos nas contribuições da voz para a busca de uma execução mais expressiva do *legato* na viola e nos instrumentos de cordas friccionadas. Ele dá exemplos musicais nos quais se daria a cada nota toda a duração de seu valor, aplicando para casos com apenas uma nota por arco e para casos com duas, três, quatro ou mais notas ligadas no mesmo arco. Importante observar que também existe variedade de dinâmica e de caráter nesses exemplos, alguns estão em *pp*, outros em *ff*, com *crescendo* e *decrescendo*, em caráter *dolce*, outros com acentos nas notas a serem sustentadas:

Figura 1 – Canto sustentado: exemplos nº1 e nº2

Fonte: Bériot (1857, p. 184)

[263] Sustentação aqui se refere ao prolongamento da nota durante toda a duração do seu valor. O fato de as notas serem sustentadas no seu valor inteiro não implica em que elas mantenham uma dinâmica única, invariável durante toda a duração. Uma nota sustentada tanto pode ter diferentes nuances dinâmicas durante a sua execução quanto a mesma nuance.

Figura 2 – Canto sustentado: exemplos nº3 e nº4

Fonte: Bériot (1857, p. 184)

Entretanto, Bériot não dá mais detalhes sobre princípios ou elementos técnicos para ser bem-sucedido na sustentação das notas nesses exemplos.[264] Como executá-lo? O que diz a voz sobre o *legato*, sendo ela o modelo maior para o instrumentista?

Como visto no capítulo anterior, o *legato* é um dos recursos técnico-musicais mais importantes dos instrumentos e do canto. Instrumentistas como L. Mozart, Campagnoli, Baillot, Schenker, Auer e Liebeck colocaram o canto como modelo para um *legato* expressivo, e em vários casos, como sinônimo, especialmente utilizando a expressão "cantar no instrumento".

No começo do barroco, em geral, para notas onde não havia nenhuma indicação, o *non-legato* ou staccato (articulação separada) era o padrão nos instrumentos e na voz, mas ao longo do século XVIII, o uso do *legato* passou a ganhar cada vez mais predominância, e em torno do final do século XVIII e, especialmente a partir do XIX, foi se tornando a norma de execução geral (BROWN, 1999, 169-172). Mas antes, quando o *non-legato* era o padrão, a voz também era a o paradigma a ser seguido: "Cantores eram o modelo para ambos. Assim como os instrumentistas foram incentivados a criar dicção e gramática com sua articulação, eles também foram aconselhados a emular o estilo *cantabile* de cantar" (ELLIOTT, 2006, p.

[264] Bériot trata rapidamente sobre notas ligadas na primeira e segunda parte do seu método, com o nome de *sons soutenus* e *coulé*. Ele menciona um problema que existe em alguns alunos, que é o de dar um tipo de solavanco ou sacudida no final das notas (*secousse*). O remédio que Bériot sugere para evitar esse problema é dar um pequeno acento no início da nota, ou da primeira nota em uma sequência de notas ligadas, mas sem marcar, e com firmeza, para evitar ruído ou rudeza. Entretanto, por mais que seja possível realizar um legato com acento ou uma articulação firme no começo da arcada, como veremos mais adiante, pode ser perigoso que o aluno incorra em outros maus hábitos: diminuir no final da nota anterior e/ou acentuar excessivamente o começo da arcada, ambos destruidores do *legato*. Por essa razão, escolhemos não seguir essa recomendação de Bériot.

64).[265] Clive Brown (1999, p. 172) interrelaciona o *legato* no piano, nas cordas e no canto no final do século XVIII:

> Para Nicolas-Joseph Hullmandel, em 1796, 'uma das regras mais essenciais' era que, a menos que as notas fossem especificadas como staccato, o pianista deveria segurar a tecla 'até que a próxima fosse tocada.' Milchmeyer, mais ou menos na mesma época, discutiu três estilos de toque, como Bach, Marpurg e Türk, mas com a importante diferença de que seu estilo 'normal' era efetivamente o *legato*, ou, pelo menos, tão conectado quanto o *grand détaché* dos instrumentistas de cordas da escola Viotti ou as passagens dos melhores cantores italianos da época.[266]

James Stark (1999, p. 164), em *Bel Canto: a History of Vocal Pedagogy*, afirma que a forma de articulação vocal mais importante no canto do período clássico é o *legato*. Se instrumentistas colocaram e colocam a voz em posição de superioridade, os cantores certamente não fariam diferente. Existem exemplos abundantes em tratados e métodos vocais onde a voz é colocada como modelo a ser imitada. Já no período romântico, Francesco Lamperti (1884, p. 21) utilizou a capacidade de *legato* da voz para colocá-la em posição superior aos instrumentos. Ele afirma sobre a importância do *legato*: "Sem *legato*, não existe canto (*chi non lega non canta*) [quem não liga, não canta]; e as duas coisas que colocam a voz superior a qualquer outro instrumento são o poder do *legato*, e a variação de cores."[267] Richard Miller (1996, pp. 108, 110, 122) em *On the Art of Singing*, afirma diversas vezes que o *legato* é o elemento mais básico para o canto expressivo.

Portamento di voce (italiano) ou *port de voix* (francês) foi uma terminologia que teve muitos significados ao longo do tempo, e por vezes, autores de um mesmo período a usavam de forma diferente ou inconsistente. *Port de voix* foi utilizado especialmente durante o período barroco e clássico para se referir a um tipo de ornamento vocal, também transferido para os instrumentos. A partir do século XIX, em geral, *port de voix* ou *portamento* passaram a significar a mudança de uma nota para outra ouvindo-se sons intermediários ou *glissandos* entre elas. Entretanto, existe um outro significado que mais interessa ao tema em questão. Até o fim do século XVIII, e em alguns casos, ainda no início do século XIX, *Portamento di voce* também foi utilizado como sinônimo de *legato* no canto e por alguns instrumentistas que tomavam a voz como modelo. Esse é o significado que será abordado nesta primeira parte,

[265] Singers were the model for both. Just as instrumentalists were encouraged to create diction and grammar with their articulation, they were also advised to emulate the cantabile style of singing.
[266] For Nicolas-Joseph Hullmandel in 1796 'one of the most essential rules' was that unless notes were specified as staccato, the player should hold down a key 'til the next is struck'. Milchmeyer, at about the same time, discussed three styles of touch, like Bach, Marpurg, and Turk, but with the important difference that his 'normal' style was effectively legato, or, at least, as connected as the *grand détaché* of string players of the Viotti school or the passagework of the best Italian singers of the day.
[267] Without *legato* there is no singing (*chi non lega non canta*); and, the two things that render the human voice superior to every other instrument are the power of *legato*, and the variation in colour.

por ser tratado por cantores no sentido de conexão musical. Sobre esses diversos significados do termo, Brown (1999, p. 558) diz:

> O termo '*portamento*' ou *portamento di voce* (ou seus sinônimos usuais em outras línguas: em francês *port de voix*, em inglês '*glide*' ou '*slur*', e em alemão *Tragen der Töne*) foi usado em vários sentidos diferentes durante o período de 1750-1900, embora todos esses, exceto o inglês, contenham o significado central de 'conduzir' [ou levar] o som. No canto, nas cordas e nos sopros, o '*portamento*' tinha duas conotações básicas: ambas implicavam uma conexão suave de um som com outro, mas essa conexão podia ser vista simplesmente como *legato* ou como uma ligação de notas diferentes por um deslizamento mais ou menos audível através das notas intermediárias.[268]

Ao mesmo tempo, Brown (1999, p. 558) possui a opinião de que "[...] no canto (como no trombone) um leve grau, pelo menos, de conexão audível, especialmente entre notas em intervalos distantes, é uma consequência dificilmente evitável de um verdadeiro *legato*, embora muitos escritores tenham feito uma distinção entre *portamento* e *legato* no canto.[269]

Baillot (1834, p. 69), em seu tratado *L'Art du Violon*, já em 1834, também detalha sobre esses dois significados de *portamento*, ou de *porter la voix*. O primeiro, é o *legato*, o segundo, é quando o intervalo entre duas notas é audível. Segue abaixo a descrição no primeiro sentido, de *legato*:

> Existem duas maneiras de conduzir a voz [*porter la voix*] ou os sons. A primeira, quando ligamos vários sons de igual valor dispostos por graus conjuntos ou disjuntos. Estas notas devem ser articuladas de forma igual e distinta, sem que os dedos ou o arco as separem por movimentos marcados. Deve-se fazê-los largamente, o que não quer dizer com arcos alongados, mas sustentando cada nota com calma todo o tempo de seu valor, sem por isso ralentar o compasso.[270]

Percebe-se nessas afirmações que o *portamento di voce* ou *legato* parte de duas premissas básicas: uma é a mesma do canto sustentado de Bériot, de dar a cada nota a duração de todo o seu valor, e a outra é a de conectar os sons uns com os outros. Primeiramente,

---

[268] The term 'portamento' or *portamento di voce* (or its usual synonyms in other languages: in French *port de voix*, in English 'glide' or 'slur', and in German *Tragen der Töne*) was used in a number of different senses during the period 1750−1900, although all of these, except the English, contain the central meaning of 'carrying' the sound. In singing, string playing, and wind playing 'portamento' had two basic connotations: both implied a smooth connection of one sound with another, but this connection could be seen either simply as legato or as a linking of different notes by a more or less audible slide through the intervening pitches.

[269] […] in singing (as in trombone playing) a slight degree, at least, of audible connection, especially between notes at distant intervals, is a scarcely avoidable consequence of a true legato, though many writers made a distinction between portamento and legato in singing.

[270] Il y a deux manières de porter la voix ou les sons. La première, lorsqu'on lie plusieurs sons d'égale valeur qui procèdent par degrés conjoints ou disjoints. Ces notes doivent être articulées egalement et distinctement, sans que les doigts ou l'archet les séparent par des mouvemens marqués. Il faut enfin les faire largement, ce qui ne veut pas dire avec étendue d'archet, mais en soutenant chaque note posément tout le temps de sa valeur, sans pour cela rallentir la mesure.

olharemos para o que os cantores dizem sobre seus princípios para a execução do *portamento di voce* ou *legato*, em seguida, buscaremos traduzi-las para os meios específicos da viola.

Agricola (2005, p. 86), se direcionando para o professor de canto, orienta que se deve ter atenção para que as notas estejam bem conectadas umas às outras, portanto *legato*. Ele afirma que, a menos que o compositor indique o contrário através de pausas ou sinais de *staccato*, ou que haja necessidade de respiração, o *legato* deve ocorrer, e conceituando-o com a mesma ideia de Bériot, de sustentar a nota até seu fim:

> o *legato* [...] consiste em deixar soar a nota anterior até o início da seguinte, de modo que não haja intervalo entre elas. É comum os iniciantes abrirem um pouco de espaço após cada nota, especialmente quando a próxima nota implica em um salto que eles não estão confiantes em executar com precisão.[271]

O tratado de canto de Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, que se baseou no modelo vocal italiano para escrever aos leitores alemães, utiliza o termo *portamento di voce* no sentido de *legato*. Esse tratado, datado de 1780, está localizado estilisticamente na Alemanha do final século XVIII, período clássico contemporâneo a W. A. Mozart, mas entendemos que seu conceito de *legato* pode ser aplicado de forma geral a qualquer repertório. Além disso, até o momento, é onde encontramos a explicação mais detalhada sobre sua execução, além de perceber pela minha própria experiência que a aplicação dos princípios contidos nesse conceito de *legato* vocal atende muito bem às necessidades específicas da viola e auxilia significativamente na conexão dos elementos musicais. Nota-se abaixo que Hiller (2004, p. 56) trata o *legato* como um princípio básico para o bom uso da voz, assim como disseram outros cantores citados anteriormente. Também consideramos nesse trabalho que esse é o aspecto técnico-musical mais elementar para uma execução expressiva, começando pelo desmembramento mais básico de todos, que é a passagem entre duas notas:

> Os italianos chamam o bom uso da voz de *portamento di voce*, ou simplesmente *portamento*. Por este termo, eles entendem nada mais que uma conexão de sons, que acontece tanto em graus conjuntos quanto em saltos. [...] A característica essencial do chamado *portamento*, ou o conduzir da voz, reside no fato de que, ao passar de uma nota à outra sem um intervalo ou pausa, nenhum som desagradável não identificado, ou intervalos menores devem ser detectados. [...] No primeiro caso, o erro está no fato de que o cantor ataca as notas de maneira muito forte, e as apressa adiante, pois seu peito é muito fraco para sustentar as notas igualmente; no segundo caso,

[271] the *legato* […] consists of allowing the preceding note to sound until the following begins, so that there is no gap between them. It is common for beginners to make a little space after each note, especially when the next note entails a leap that they are not confident of negotiating accurately.

> semitons que não têm relação harmônica com nenhuma das outras notas podem ser ouvidos.[272]

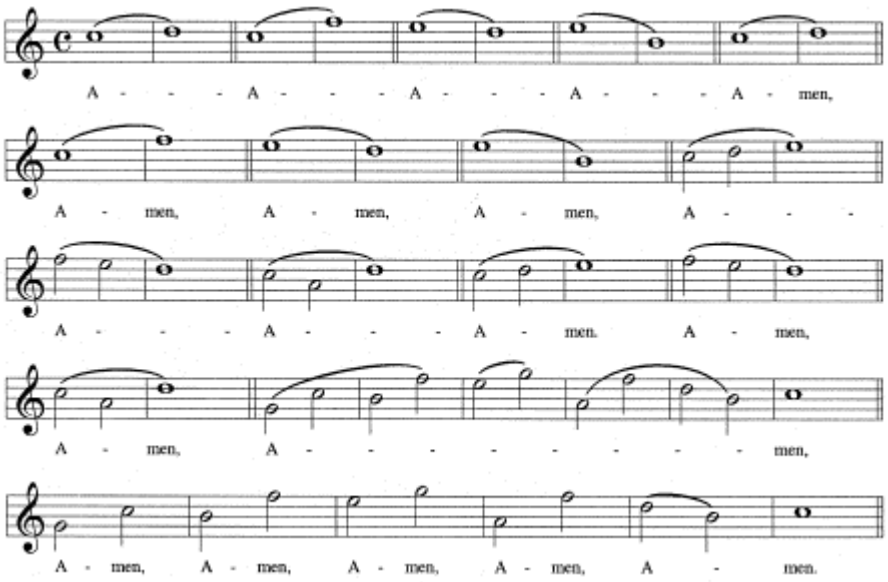
Percebe-se no trecho acima que, como dito, a definição de Hiller de *portamento di voce* exclui sons intermediários entre as notas, ou seja, não se trata do *portamento* que em geral é usado esporadicamente como gesto expressivo de embelezamento que faz uso de *glissando*, mas se trata do *legato*, recurso técnico-musical usado abundantemente entre duas ou mais notas, células e frases. Dois importantes princípios podem ser retirados desse trecho para uma boa execução do *legato, ou portamento di voce*: a sustentação do valor total das notas através do domínio da respiração por parte do cantor, e a conexão dos sons, ou a condução entre eles. Para isso, é essencial que não haja intervalo ou pausa entre os sons. Hiller (2004, p. 56) prossegue:

> No começo, o cantor deve praticar com apenas duas notas lentas, em seguida com três, e então quatro, e dar particular atenção não somente para que a primeira nota receba seu valor integral, mas que seja sustentada corretamente, *sempre com alguma intensificação* [grifo nosso]. Os italianos chamam isto de *consumar la nota*, que é levar a nota até o seu fim. A próxima nota deve então seguir tão leve e seguramente que nem uma pausa, ou uma separação, ou um falso semitom possa ser ouvido. Isto é verdade não apenas para uma única sílaba ou vogal, mas para várias também; não apenas para progressões de intervalos conjuntos, mas também para saltos ascendentes e descendentes.[273]

---

[272] The Italians call good use of the voice *portamento di voce*, or simply portamento. By this term they understand nothing more than a connection of tones which progresses either by step wise motion or by leaps. […] The essential feature of the so-called *portamento* or carrying of the voice lies in the fact that while progressing from one tone to the next without a gap or break, no unpleasant slur or pull through smaller intervals should be detected. […] In the first case the fault lies in the fact that the singer attacks the tones too strongly and also pushes them forward as his chest is too weak to sustain the tones evenly; in the second case semitones can be heard which do not have a harmonic relationship to either one of the other tones.

[273] In the beginning the singer should practice with only two slow notes, subsequently three, and then four, and pay particular attention not only that the preceding note gets its full value, but that it is correctly sustained, always with some intensification. The Italians call it *consumar la nota*, that is, bringing a note to its end. The next note must then follow so lightly and securely that neither a pause, nor a break, nor a false semitone con be heard. This holds true not only for a single syllable or vowel, but for several as well; not only for stepwise progression, but also for upward and downward leaps.

Figura 3 – *Portamento di voce*

Fonte: Hiller (2004, p. 57)

Aqui Hiller reafirma a necessidade de que a nota receba seu valor integral, levando-a até o seu fim (*consumar la nota*) – a mesma ideia de Bériot e Baillot para sustentação da nota – mas ele acrescenta uma informação importante que enfatizamos: "sempre com alguma intensificação". Em seguida, quando ele diz que a nota seguinte deve ser leve, dá a entender que a intensificação acontece no final da primeira das duas notas de um intervalo qualquer, no momento da passagem, e que então não deve haver ataque na segunda nota. Ele também diz que isso vale tanto para notas cantadas numa mesma sílaba, naturalmente, com a vogal sustentada, quanto para notas em sílabas diferentes. Hiller (2004, p. 64) detalha, então, como deve ser executada a intensificação:

> [...] sobre o conduzir a voz (*portamento di voce*), é óbvio que uma nota que é sustentada por algum tempo deve sempre ser ouvida um pouco mais forte no final que no começo. Isso não significa que a diferença deva ser tão grande quanto piano e forte; há entre esses dois tantas nuances que não temos nomes suficientes para identificá-los todos.[274]

Hiller trata como conhecimento tácito o fato de que uma nota sustentada por muito tempo deve ser ouvida mais forte no final do que no começo. Ora, o final da nota é o momento mais próximo da nota que vem em seguida, assim, entendemos que, nessa intensificação, deve haver algum crescendo em direção à nota seguinte, no momento da passagem para a próxima nota. Mas ele adverte que não deve necessariamente haver uma

[274] […] about the carrying of the voice (*portamento di voce*) it is obvious that a note which is sustained for some time should always be heard a little bit stronger at the end than at the beginning. This does not mean that the difference should be as great as piano and forte; there are, between the two of them, so many shadings that we do not have enough names to identify them all.

grande diferença de dinâmica, mas sim que se deve usar as nuances infinitésimas que existem entre piano e forte.

Chegamos a um ponto crucial, no entendimento dessa tese, para a forma de pensar o *legato* e os elementos musicais em geral. Entende-se aqui que a essência da orientação de Hiller, mais do que executar um crescendo audível antes de mudar para outra nota, é tomar consciência desse momento "entre" as notas. O princípio mais importante para se alcançar uma performance vocal, e consequentemente expressiva nos instrumentos, é ter uma atenção especial a respeito do que é feito entre as notas. E quando pensamos em *legato*, o mais importante é pensar em como unir as notas. Por isso, escolhemos buscar conceitos sobre *portamento di voce* (no sentido de *legato*) e não apenas falar sobre o *legato*, porque *portare la voce*, em italiano, ou *porter la voix*, em francês, são termos que foram empregados por alguns autores exatamente porque intensificam a ideia de ligar através da imagem de conduzir, transportar, levar uma nota à outra. Naturalmente não se está aqui diminuindo a grande importância do início das notas, dos tipos de ataque, ou da qualidade sonora das notas individualmente. Relembrando o que disseram alguns dos instrumentistas citados no primeiro capítulo, como Campagnoli e Baillot, ao tratar sobre *legato*: é preciso ligar as notas "entre si" se queremos cantar no instrumento.

Leopold Mozart (1985, pp. 101 e 102) descreve o *legato* de uma forma similar à de Hiller, quando, ao colocar a voz como modelo, diz que as notas que pertencem umas às outras sejam conectadas entre si:

> A voz humana transita facilmente de uma nota para outra; [...]. E quem não está ciente que o canto é em todas as circunstâncias o objetivo de todo instrumentista; porque sempre se deve aproximar da natureza o quanto possível. Deve-se, portanto, tomar cuidado onde a *Cantilena* da peça demanda que não haja interrupção, não apenas deixando o arco no violino na mudança de arcada, com o objetivo de conectar um golpe a outro, mas da mesma forma, ao tocar muitas notas em um arco, deve-se fazer de maneira que as notas que pertencem umas às outras se agarrem uma na outra, e que sejam apenas diferenciadas em certo degrau pelos meios do *forte* e do *piano*.[275]

Como colocado por L. Mozart, para instrumentos de arco, o *legato* pode ser executado tanto entre notas que estão em uma mesma arcada quanto entre notas que estão em golpes de arco diferentes, e em ambos os casos as notas devem estar conectadas. Fazendo um

[275] The human voice glides quite easily from one note to another; […]. And who is not aware that singing is at all times the aim of every instrumentalist; because one must always approximate to nature as nearly as possible. You must therefore take pains where the *Cantilena* of the piece demands no break, not only to leave the bow on the violin when changing the stroke, in order to connect one stroke with another, but also to play many notes in one stroke, and in such fashion that the notes which belong together shall run into each other, and are only differentiated in some degree by means of *forte* and *piano*.

paralelo com o *legato* na voz, o equivalente para a primeira forma acontece quando duas ou mais notas são cantadas numa mesma sílaba, naturalmente com a vogal sendo sustentada, e para a segunda forma, quando são feitas em sílabas diferentes. Como disse Hiller em uma das citações acima, "isto é verdade não apenas para uma única sílaba ou vogal, mas para várias também."

Sobre a execução das vogais e consoantes no *legato*, Miller (1999, p. 20) afirma que "vocalização é essencialmente 'vogalização'"[276], e fala da predominância da vogal, sendo ela a real portadora do som. "As consoantes têm seus próprios requisitos de duração que devem ser respeitados, mas não devem se tornar predominantes dentro da linha; articulação clara da consoante pode ocorrer sem interrupção evidente da vogal."[277] Percebe-se mais uma vez a importância dada à sustentação do som.

Como visto em uma citação anterior, Hiller afirma que a intensificação e o *consumar la nota* devem ocorrer "não apenas para uma única sílaba ou vogal, mas para várias também." Miller (1999, pp. 22 e 23) faz uma recomendação para cantores no mesmo sentido que essa afirmação de Hiller, e que corrobora com a ideia central dessa tese de ter atenção ao que acontece entre as notas. Miller diz que o cantor deve deixar o hábito de diminuir o som da vogal antes de atingir uma consoante e pensar em uma intensificação mental para que o *legato* ocorra:

> Para uma dicção limpa e um legato inabalável, é de extrema importância abster-se de diminuir habitualmente o som da vogal à medida que se aproxima da consoante final de cada palavra dentro da frase. A vogal deve continuar no mesmo grau de intensidade até atingir a consoante, a menos que o compositor tenha indicado um sombreamento dinâmico, ou a menos que a forma geral da frase exija mudança dinâmica. Para conseguir essa manutenção do legato, os cantores devem crescer mentalmente qualquer nota de duração maior que de passagem à medida que a consoante final da sílaba se aproxima. Caso contrário, o nível sonoro pode cair dinamicamente quando a consoante está prestes a aparecer, e a intensidade da frase é perdida.[278]

---

[276] *Vocalization* being essentially *vowelization* [...]

[277] Consonants have their own duration requirements that are to be respected, but they must not become predominant within the line; clear consonant articulation can take place without glaring interruption of the vowel.

[278] For clean diction and an unswerving legato, it is of utmost importance to refrain from habitually diminishing the vowel sound as it approaches the oncoming final consonant of each word within the phrase. The vowel should continue onward at the same degree of intensity until it reaches the consonant, unless the composer has indicated a dynamic shading, or unless the overall phrase shape requires dynamic change. To achieve this maintenance of the legato, singers must mentally crescendo any note of more than passing duration as the final consonant of the syllable is approached. Otherwise, the tonal level may dip dynamically downward as the consonant is about to make its appearance, and phrase intensity is lost.

Miller afirma ainda que "uma execução limpa das consoantes permite tanto clareza de dicção quanto continuidade do fluxo sonoro. É alcançada quando o cantor reconhece que a maioria das consoantes ocorre rápida e nitidamente."[279]

Outro problema parecido com o hábito de diminuir as notas e que destrói o fluxo do da linha do *legato* é o hábito de fazer um *crescendo* e *decrescendo* em cada nota, originalmente um recurso expressivo da voz chamado *messa di voce*, que será tratado mais adiante, como se a intenção fosse dar nuances expressivas a cada sílaba. Miller também fala sobre esse problema entre os cantores: "O fazer *crescendo* e *decrescendo* de cada nota sustentada, característico de alguns cantores, gera um estilo enjoativo e afetado. *Legato*, que é o elemento mais básico do canto expressivo, se perde."[280] Francesco Lamperti elenca três problemas que prejudicam a ligadura das notas, o problema de fazer glissando entre elas, de decrescer de uma nota para outra e de não sustentar a respiração na passagem de uma nota para outra:

> Sendo o privilégio essencial da voz humana o prolongamento das notas, o aluno terá que fazer um estudo especial de ligadura entre as notas. Quem não liga não canta. No entanto, se faz necessário advertir que o aluno pode facilmente cair no erro de arrastar os sons, acreditando que está fazendo ligado; por exemplo, quando os intervalos são de segunda menor, é fácil passar pelas comas ao invés de chegar ao semitom, ou ainda, passar de um som ao outro, diminuindo a nota para pegar a outra, abandonando a respiração de um nota para outra, destruindo assim a ligadura e o prolongamento da voz. [...] não se deve antecipar nem retardar a nota que segue [...][281]

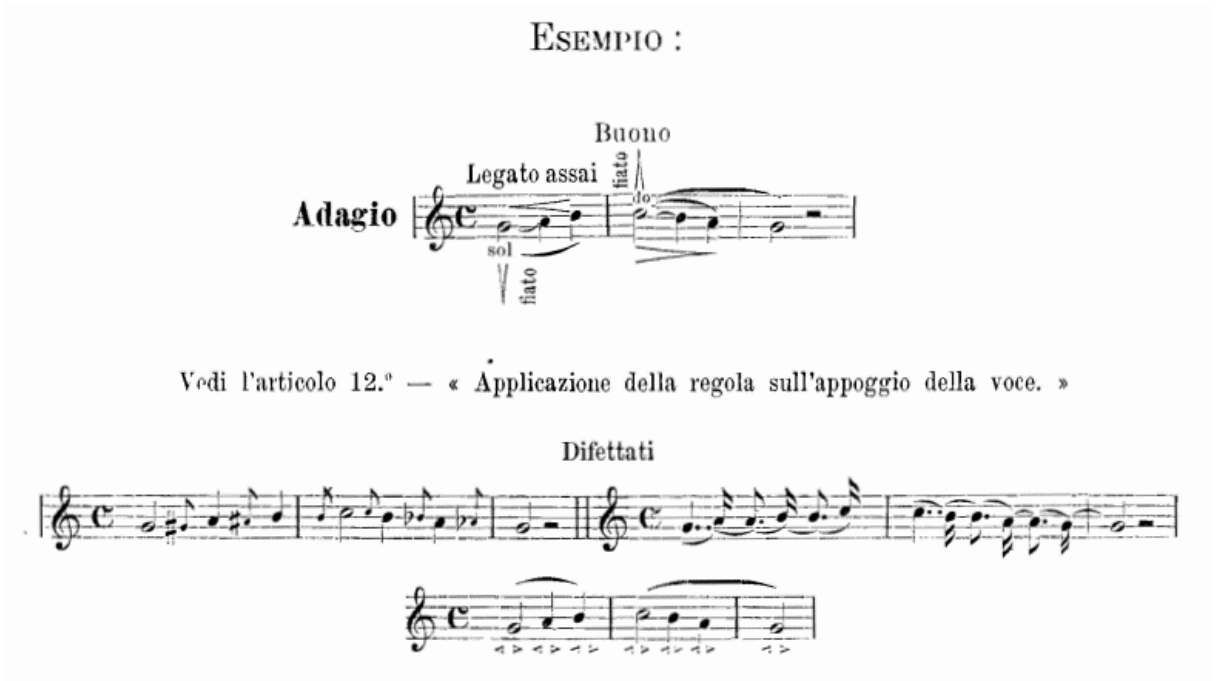
Abaixo (figura 4) segue a transcrição para a partitura dessas orientações de F. Lamperti. Primeiramente, ele apresenta a maneira correta (*Buono*) de executar o *legato*, e logo abaixo, estão os três problemas descritos por ele (*Difettati)*:

---

[279] A clean delivery of consonants permits both clarity of diction and continuance of tonal flow. It is accomplished when the singer recognizes that most consonants occur quickly and crisply.

[280] The crescendoing and decrescendoing of each sustained pitch characteristic of some singers generates a cloying, mannered style. Legato, which is the most basic element of expressive singing, is lost.

[281] Il privilegio essenziale della voce umana essendo il prolungamento delle note, dovrà l'allievo fare uno studio speciale alla legatura delle stesse fra loro. Chi non lega non canta. Fa duopo avvertire però che l'allievo può facilmente cader nell'errore di far suoni strisciati credendo di farli legati; per esempio, quando gli intervalli sono di seconda minore è facile passare per comme invece di arrivare al semituono, ovvero passare d'un tuono all'altro smorzando la nota per prender l'altra, abbandonare il fiato da una nota all'altra, distruggendo in tal guisa la legatura ed il prolungamento della voce. [...] non si deve nè anticipare né ritardare la nota che segue.

Figura 4 – Boa execução do legato, e três execuções erradas

Fonte: Francesco Lamperti (1864, p. 10)

Vários desses problemas comuns aos cantores também os são nas cordas, como por exemplo o hábito de diminuir nas notas, o que acaba destruindo o legato e gerando outro tipo de articulação na maioria das vezes não intencional, o *portato*, o hábito de fazer a chamada "barriga" nas notas, algo equivalente à *messa di voce*.

Mas como executar essa intensificação e conexão entre uma nota e outra no legato quando se tem uma viola e um arco nas mãos? Para nos auxiliar com a aplicação desses conceitos e orientações da voz aos meios técnico-musicais da viola, recorremos a uma parte do conjunto de princípios chamado *Coordination*, desenvolvidos pela violista e pedagoga Karen Tuttle. Essa abordagem de tocar viola dá bastante atenção ao que acontece entre as notas, ideia central desse trabalho, usando ideias de intensificação e de expansão para conectar os sons. A célebre violista Kim Kashkashian (2016), em um vídeo[282] de registro da palestra sobre os princípios da *Coordination* realizada no *American Viola Society Festival* de 2016, disse que "[...] o que acontece entre as notas, que é onde realmente está a mágica na música."[283] Entendemos também que seus princípios mantêm próxima relação com a voz, considerada o modelo máximo de expressividade pela história. Ritscher (2020, p. 95) resume sobre a *Coordination* de Tuttle: "Ela desenvolveu uma forma de ensinar a fisicalidade da musicalidade".

[282] https://www.youtube.com/watch?v=AU3Zh7vHhUQ&t=1s
[283] […] what happens between the notes which is really where the magic in the music is.

Abordaremos apenas parte dos princípios de *Coordination*, pois todos eles ocupariam grande espaço nessa tese, cujo foco principal não é tratar sobre essa questão em si. Além disso, já existe uma considerável bibliografia que se aprofundou sobre o assunto, a qual recomendamos com ênfase tanto para uma melhor compreensão da completude dos princípios quanto como uma importante ferramenta de investigação prática para melhor domínio das questões técnico-musicais da viola.[284]

Trataremos de dois princípios que consideramos serem aqueles que mais diretamente agem sobre a intensificação e a conexão das notas, são eles: "*re-pull*" (puxar novamente), técnica que se aplica especialmente para notas ligadas no mesmo arco, e "*neck release/over the bow*" (relaxamento do pescoço/além do arco), que se aplica especialmente para a execução do *legato* nos momentos de mudança de arco. Existem outros princípios relacionados à postura, relaxamento e flexibilidade do corpo que auxiliam na melhor execução do *re-pull* e do *neck release*, mas que não serão tratados aqui para que a discussão não se alongue. Entretanto, recomendamos que sejam aprofundados na bibliografia citada acima.

Ao tratar sobre *legato* e *cantabile*, Kim Kashkashian (2020, p. 72) reafirma a ideia de intensificação dos tratados e métodos de canto de Hiller, F. Lamperti e Miller ao falar sobre ligaduras entre notas no mesmo arco: "Uma verdadeira ligadura é refletida no contorno que fazemos com o arco. O momento de maior intensidade é entre as notas, ou no meio da ligadura."[285]

Assim, a passagem de uma nota para outra deve ser pensada, e para que haja conexão entre elas, é importante ter em mente a ideia de transmissão de uma nota para a outra, como se uma estivesse puxando a outra, se atraindo. Tendo essa consciência e pensando nessas ideias, deve-se então executar determinadas modelagens com o arco na corda durante o seu caminho, pois ao contrário do que se possa imaginar, o arco não percorre uma arcada para baixo ou para cima em movimento retilíneo uniforme sem atrito. As cordas vibram em ondas à medida que a crina entra em contato com as cordas, e essas ondas fazem constante movimento de resistência e relaxamento contra o arco, na mão e braço direitos. As ondas mudam de tamanho e de sensação vibratória à medida que as notas são trocadas pelo colocar ou retirar dos dedos,

[284] Em língua portuguesa, existe um artigo de Piermartiri e Iudice (2020) que explica bem sobre todos os princípios de *Coordination*; em língua inglesa, o importante livro *The Karen Tuttle Legacy* (2020), que traz a perspectiva individual em relação à *Coordination* de Kim Kashkashian, Carol Rodland, Jeffrey Irvine, Karen Ritscher, Lynne Ramsey e Michele LaCourse; as dissertações de Sanders (2013) e Dane (2002); e os artigos de Dew (2002), Gerling e Piermartiri (2021).

[285] A true slur is reflected in bow shaping. The moment of highest intensity is between the notes, or at the middle of the slur.

pois o comprimento de corda foi mudado com a colocação ou retirada de um dedo, criando então outro tipo de resistência, e requerendo ajustes mínimos no contato da crina com a corda para que a próxima nota ligada no mesmo arco não falhe, mas "fale" em um contexto musical que certamente pede algum direcionamento. A maneira com a qual os dedos da mão esquerda são colocados ou retirados da corda também têm um papel importante para que as notas não falhem, assunto a ser detalhado mais à frente.

Dessa forma, numa arcada com duas ou mais notas ligadas, a atitude do violista não deve ser passiva, mas ativa, sentindo o jogo de resistências e buscando um contato da crina com a corda que não seja apenas superficial, mas que se busque ter a sensação de tração, ou seja, que seja sentida a resistência da corda tanto em *forte* quanto em *piano*. Isso se torna especialmente relevante em se tratando da viola, que, em comparação com o violino, por exemplo, possui cordas mais pesadas, além do fato de que, como disse o eminente violista William Primrose (MENUHIN, PRIMROSE, 1976, p. 174 e 175), "Nós [violistas] estamos constantemente lidando com problemas de sonoridade e de trato. [...] somos mais restritos em nossos métodos e forçados a ter maior cuidado nas questões de produção sonora."[286] Os termos em francês para arco para baixo e para cima, *tirer* e *pousser*, respectivamente puxar e empurrar, nos auxiliam na imagem da resistência das cordas e da tração necessária. O violista Micheal Tree, do Quarteto Guarneri, reforça essa mesma ideia de outra forma: "Nós [violistas] temos que 'entrar mais na corda', mais no núcleo do som." (BLUM, 1986, p. 119).[287]

Kashkashian (2020, p. 72) fornece um passo a passo que, pessoalmente, quando foi aplicado na execução de trechos em *legato* na viola, resultou em uma melhora considerável. Ela explica que, em se buscando ter a sensação das ondas das cordas contra o arco, mas seguindo essas ondas e tirando vantagem delas, e, ao mesmo tempo, pensando nas dimensões vertical e diagonal no momento de puxar ou empurrar o arco (ao invés de uma linha reta horizontal), o resultado é uma sonoridade mais preenchida, e, portanto, mais "conectante" para as notas e o momento entre elas. A imagem é a de como se estivesse ao mesmo tempo sentindo a resistência da corda, num constante vai e vem vertical, e escavando na diagonal em direção ao cavalete:

> Acompanhe a rotação da corda na dimensão vertical (sensação constante de peso e soltura, dentro e fora da corda, como se estivesse desenhando uma linha em espiral ou como se o arco fosse um barco, seguindo ondas na água). Acompanhe na dimensão diagonal (escave constantemente na diagonal em

[286] We are constantly dealing with problems of sonority and tractability. Consequently we violists are more restricted in our methods and constrained to greater care in matters of tone production.
[287] We have to get more "into the string", more into the core of the sound.

> direção ao cavalete, o que cria uma espiral diagonal). O resultado é uma ação multidimensional que cria um som com camadas. *Legato* e *cantabile* significam moldar com o arco constante e simultaneamente na diagonal e na vertical. Pense em escultura ao invés de pintura.[288]

A técnica "*re-pull*" auxilia exatamente nessa sensação de resistência entre crina e corda e leva em conta o movimento de ondas. Ela age também em outra particularidade do arco da viola (e dos outros instrumentos de arco). Quando estamos com arco sobre a corda na região do talão, temos o peso do próprio talão e o peso da mão auxiliando na força que a gravidade exerce sobre a corda. À medida que o arco se direciona para o meio, vamos perdendo gradativamente esse peso, essa vantagem, e quando chegamos cada vez mais perto da ponta do arco, esse peso diminui consideravelmente. Frequentemente, para superar essa desvantagem, incorre-se no erro de exercer pressão, tensionando frequentemente mão, braço, ombro e pescoço. Na perda desse peso, as consequências são perda de volume sonoro e de conexão entre os sons a partir do meio do arco.

O "repuxar" age exatamente para auxiliar a superar essa dificuldade, com a função de se ganhar o que a *Coordination* chama de *leverage* (alavancagem, vantagem, poder), ou seja, ganha-se potência extra para percorrer o meio e a ponta do arco, mas com menor esforço. O movimento de "repuxar" é realizado a princípio no ponto de equilíbrio do arco, em torno de 1/3 do arco acima do talão, numa arcada para baixo. Ao chegar nesse ponto, ao invés de continuar a arcada com o movimento de pronação do dedo indicador em direção à vareta do arco pelo resto do arco, realiza-se um movimento de supinação dos dedos, mão e braço, ou seja, o equilíbrio dos dedos da mão direita se transfere em direção ao dedo mínimo, o que resulta um relaxamento e soltura do peso na mão e no arco. Como explica a violista Carol Rodland (2020, p.97), o "repuxar" significa basicamente puxar o arco novamente, "o que se assemelha a um movimento de minhoca, reenergizando assim a nota, recriando condições semelhantes ao poder do talão e permitindo ressonância e poder sem fim ao longo da parte central mais fraca do arco até o restante do arco para baixo".[289]

Quando o "repuxar" estiver internalizado no ponto de equilíbrio do arco, ele pode ser aplicado a qualquer outra parte do arco em arcadas para baixo, e também em arcadas para cima, mas nesse caso, o movimento é diferente. Deve-se pensar em pronação, subindo um

[288] Track the string's rotation in the vertical dimension (constant weight and release in and out of string as if drawing a spiral line or as if the bow were a boat, following waves in the water). Track in the diagonal dimension (constant scoop diagonally towards bridge which creates a diagonal spiral). The result is a multi-dimensional action which creates a layered sound. *Legato* and *cantabile* mean constant and simultaneous diagonal and vertical shaping in the bow. Think about sculpture rather than painting.

[289] with what resembles an inchworm-like movement, thus re-energizing the note, recreating frog-like conditions of leverage and enabling endless resonance and power through the weaker middle part of the bow for the remainder of the down-bow.

pouco mais o cotovelo e ativando os dedos para manter o arco dentro da corda (PIERMARTIRI, IUDICE, 2020, p. 13).

Já os conceitos "*over the bow"* (por cima do arco) e "*neck release*" (soltura do pescoço) auxiliam especialmente a aumentar a conexão das notas em *legato* em arcadas diferentes na mudança de arco na ponta, através da soltura e relaxamento, agindo como um expansor do movimento e consequentemente do som, gerando uma sonoridade mais sustentada para o *legato* nos momentos cruciais entre as notas, que nesse caso, acontece na mudança de arco. Eles são os opostos complementares do "repuxar", ou, de acordo com Rodland (2020, p. 97), "'Por cima do arco' juntamente com seu pré-requisito 'soltura do pescoço' é o *yin*, e o 'repuxar' é o *yang*, por assim dizer, e um não pode viver sem o outro!"[290] A "soltura do pescoço" também pode acontecer na mudança de arco no talão, também chamada de "soltura do estômago" por Karen Tuttle (IRVINE, 2020, p. 88), a ser tratada logo à frente.

A "soltura do pescoço" pode ocorrer tanto na região da ponta (no final de uma arcada para baixo) quanto na região do talão (no final de uma arcada para cima), ou ainda em qualquer ponto do arco no caso de arcadas mais curtas que não cheguem nos extremos do arco. Para o primeiro caso, ou seja, no final de uma arcada para baixo, a "soltura do pescoço" acontece em torno de 2/3 do arco. Segundo Irvine (2020, p. 88), Karen Tuttle observou que a cabeça se inclina levemente para trás, numa reação natural, à medida que o braço se estende para baixo quando o arco vai para a ponta. Dessa forma, a "soltura do pescoço" consiste em uma leve inclinada para trás do pescoço, nesse caso intencional, à medida que o arco vai para a ponta. Deve-se soltar o topo da espinha no ponto onde ela encontra o crânio inclinando a cabeça levemente para trás, e levemente abrindo a articulação da mandíbula. Para isso, a posição da viola no pescoço seria idealmente apoiando a queixeira mais na lateral da mandíbula do que propriamente na parte da frente do queixo, consequentemente mantendo o rosto virado mais para a frente do corpo do que olhando para o instrumento que está na lateral, ou diagonal do corpo. Esse movimento de soltura do pescoço para trás é sutil, e a mandíbula continua em contato com a queixeira, apoiando a viola.

O conceito "por cima do arco" acontece logo seguida à "soltura do pescoço" nos 2/3 do arco, que trouxe fluxo e ao mesmo tempo poder sonoro para o movimento do arco durante toda a região da ponta e da mudança de arco. O ápice da soltura acontece depois que o sentido da arcada mudou para cima, por isso o nome "por cima do arco" (KASHKASHIAN, 2020, p.

[290] 'Over the bow' with its requisite 'neck release' is the yin to 'repull's' yang, so to speak, and one cannot live without the other!

92). Carol Rodland (2020, p. 97) faz os alunos cantarem para desenvolverem um sentido mais aguçado em relação ao corpo em suas várias possibilidades de ressonância como exercício para desenvolver consciência corporal para a "soltura do pescoço":

> Também faço os alunos cantarem uma nota enquanto seguram a mão no abdômen, depois no plexo solar, depois no peito, depois na garganta, para ouvir como a voz soa quando centralizada nesses diferentes lugares do corpo. Fazemos essa experiência de consciência de ressonância no corpo com a viola também.[291]

Rodland (2020, p. 97) também explica a associação dos conceitos de "soltura do pescoço" e "por cima do arco", mas de outra forma, e para ela, a soltura máxima do pescoço acontece no momento da mudança de arco, e não após a mudança, como disse Kashkashian:

> A 'soltura do pescoço' para o 'por cima do arco' começa no ponto em 2/3 do arco para baixo e é deliciosamente combinada com uma mudança de arco circular 'concha de sorvete' (termo de Karen Tuttle!). O pescoço atinge seu ponto máximo de soltura durante a própria mudança do arco (alterando assim a quantidade de contato do maxilar com a queixeira, mas nunca a abandonando totalmente), resultando em uma abertura no som semelhante ao que foi alcançado no experimento vocal. À medida que o arco para cima continua, a cabeça retorna completamente ao seu local de descanso neutro na queixeira no ponto espelhado do 'repuxar' (ou seja, aquele mesmo ponto em 2/3 do arco onde a soltura do pescoço começou). Pode ser útil praticar o 'por cima do arco' com uma expiração sonora ou 'ahh'.[292]

Em seguida, a soltura do pescoço na região do talão, no final de uma arcada para cima (*up-bow release*) associa a coordenação da respiração na ida em direção ao talão. Rodland (2020, p. 98) indica os seguintes pontos para a sua realização: começando na ponta, na arcada para cima, em 2/3 do arco, deve-se inalar o ar, e em torno de 1/3 do arco (no ponto de equilíbrio) exalar o ar, soltando os ombros, o peito e o pescoço para a iminente mudança de arco. Michelle LaCourse (2020, p. 93) afirma que a cabeça também experimenta uma sutil soltura em muitas mudanças de arco no talão. Jeffrey Irvine (2020, p. 90) explica que Karen Tuttle também chamava a soltura na região do talão de "soltura do pescoço", e ele apresenta ligeira diferença em relação aos pontos de inspiração e expiração durante a arcada para cima:

---

[291] I also have students sing a note while holding a hand on the abdomen, then the solar plexus, then the chest, then the throat, to hear how the voice sounds when centered in these different places in the body. We do this experiment of resonance awareness in the body with the viola as well.

[292] The "neck release" for "over the bow" begins at the two-thirds point in the down-bow and is deliciously combined with an "ice-cream-Scooping" (Karen Tuttle's term!) circular bow change. The neck reaches its maximum point of release during the bow change itself (thereby changing the amount of contact of the Jawline to the chinrest but never fully relinquishing it), resulting in an openness in the sound similar to what was achieved in the vocal experiment. As the up-bow continues, the head returns completely to its neutral resting place on the chinrest at the mirror-image "re-pull- point" (i.e., that same two-thirds point in the bow where the neck release began). It can help to practice going "over the bow" on a loud exhalation or "ahh".

> Em seguida, Karen me ensinou a sentir a soltura no final do arco para cima. Ela me ensinou a inspirar durante a primeira metade de um arco para cima (tente isso em um arco inteiro) e depois expirar pelo diafragma começando em algum lugar em torno do meio do arco ou do ponto de equilíbrio, continuando a expirar até que o arco mude. Eu tinha a tendência de prender a respiração enquanto mudava o arco para o talão, um hábito que vejo em muitos instrumentistas. Isso, como Karen disse, me deixava "bloqueado" enquanto eu mudava o arco. Expirar antes da mudança de arco torna a mudança muito mais fácil. Ao expirar, você deve sentir seu estômago (diafragma) soltar e sentir seu tronco afundar em seus quadris. Este movimento também ajuda a manter os ombros relaxados.[293]

Como dito, também é possível executar a "soltura do pescoço" em qualquer outro ponto do arco em *détache legato*, no caso de arcadas mais curtas, o que seria o equivalente a uma arcada média. Usando em torno da metade do arco, por exemplo, e num andamento médio, a cabeça balança, soltando levemente para trás quando o arco está indo para baixo e o braço se estendendo, e balança para frente quando o arco está retornando para cima, segundo LaCourse (2020, p. 94), "criando uma sensação de abrir e fechar, como tesouras ou foles."[294] E se o andamento é rápido, então a "soltura do pescoço" não vai acontecer a cada duas notas, mas em grupos maiores de notas, direcionando para pontos de chegada na música, tempo e agrupamentos rítmicos. LaCourse (2020, p. 94) relata as orientações dadas por Karen Tuttle em relação a arcadas rápidas:

> Karen introduziu esse tipo de reação para mim fazendo-me tocar primeiro colcheias repetidas, acentuando a primeira de cada quatro (no arco para baixo). A cabeça pode se soltar (acenar para trás em oposição ao movimento do braço direito) em resposta aos arcos para baixo acentuados e retornar ao ponto neutro durante os outros três golpes, pronto para soltar novamente no próximo arcada para baixo forte. Em seguida, aplicamos a "soltura da cabeça" na primeira de cada oito colcheias (recuperando para "neutro" durante os outros sete golpes), depois no tempo forte de cada compasso em 6/8, com e depois sem acentos. Tudo foi então aplicado a escalas com vários andamentos, golpes de arco, dinâmicas e ritmos, e depois a estudos e seções do repertório.[295]

---

[293] Karen next taught me to feel a release at the end of the up-bow. She taught me to breathe in through the first half of an up-bow (try this on a whole bow) and then breathe out from the diaphragm starting somewhere around the middle or balance point, continuing to breathe out until the bow change. I had tended to hold my breath as I changed the bow at the frog, a habit I see in many players. This, as Karen said, left me "hung up" as I changed the bow. Breathing out before the bow change makes the change much easier. As you breathe out, you should feel your stomach (diaphragm) release, and feel your torso sink into your hips. This motion also helps keep one shoulders relaxed.

[294] creating an opening-and-closing feeling, "like scissors or bellows."

[295] Karen introduced this type of response to me by having me first play repeated Sixteenth notes, accenting the first of every four (on down-bow). The head is allowed to release (nod back opposite the motion of the right arm) in response to the accented down-bows, and return to neutral during the other three strokes, ready to release again on the next strong down-bow. We then applied the "head release" to the first of every eight sixteenth notes (recovering to "neutral" during the other seven strokes), then to the downbeat of each measure in 6/8, with and then without accents. All was then applied to scales with various tempos, strokes, dynamics, and rhythms, and then to etudes and sections of the repertoire.

Para absorver todos esses princípios e movimentos, e coordená-los, vários desses violistas e professores, como Irvine (2020, p. 89) e Rodland (2020, p. 98), recomendaram começar com notas longas em cordas soltas, e depois de internalizado, começar a colocar os dedos da mão esquerda nessas notas longas, para em seguida aumentar a velocidade, e por último aplicar ao repertório. É importante ressaltar que tudo isso auxilia grandemente a alcançar não só um maior domínio técnico do instrumento, uma melhor sonoridade e melhor execução do *legato*, mas também cria conexão de ideias musicais, direcionamento, pois possui o objetivo maior de ser aplicado à momentos específicos nos quais a música demanda tensão e relaxamento, intensificação e expansão: "Podemos conceber esses eventos ["repuxar", "por cima do arco" e "soltura do pescoço"] como uma rede que pode se sobrepor a uma rede musical, onde o arco é usado nos modos "repuxar" (intensificando) e "por cima do arco" (expandindo) para espelhar pontos de tensão e relaxamento na música e também para criar sons de transição entre notas" (KASHKASHIAN, 2020, p. 92)[296].

Carol Rodland (2020, p. 98) ainda diz que os eventos de tensão e relaxamento da música nem sempre acontecem nos pontos clássicos e convenientes do arco do "repuxar" e "por cima do arco", mas quando bem desenvolvidos, cria-se flexibilidade técnica e consciência do corpo pela experiência de ressonância e soltura, e torna-se possível criar "o evento sônico" que qualquer circunstância musical necessite em qualquer ponto do arco. Ela trabalha a aplicação desses elementos na música com seus alunos da seguinte forma:

> Uma vez que o aluno esteja confortável com o método "Tuttle Clássico" de navegar no arco usando "repuxar" e "por cima o arco", [...] também começo uma discussão mais ampla sobre tensão e relaxamento musical, e como, dependendo do contexto em questão, pode-se usar os aspectos sonoros do "repuxar" (ou seja, ouvindo ele como resistência ou energização de uma nota, no nível micro, e depois como um ponto pivô ou de tensão máxima em uma frase inteira, no nível macro) e do "por cima do arco" (ou seja, ouvindo isso como soltura ou expansão e abertura do som de uma nota e depois como o ponto máximo de soltura de uma frase inteira como resultado do pivô) de inúmeras maneiras.[297]

[296] We can conceive of these events as a grid that can overlap with a musical grid, where the bow is used in the "re-pull" (intensifying) and "over the bow" (expanding) modes to mirror tension and release points in the music and also to create transition sounds between notes.

[297] Once a student is comfortable with the "Classic Tuttle" method of navigating the bow using "re-pull" and "over the bow" as described above, I also begin a larger discussion of musical tension and release, and how depending upon the musical context in question one can use the sonic aspects of "re-pull" (i.e., hearing it as resistance or energizing one note on the micro level and then as a point of pivot or maximum tension in an entire phrase on the macro level) and going "over the bow" (i.e. hearing this as releasing or expanding and opening the sound of one note and then as the ultimate release point of an entire phrase as a result of the pivot) in myriad ways.

3.3. A voz como modelo nas nuances de dinâmica: sonoridade e a *Messa di Voce.*

Como visto no capítulo anterior, a voz foi muito frequentemente mencionada por diversos instrumentistas como referência na capacidade de apresentar uma ampla gama de nuances de dinâmica, elemento que, juntamente com os outros já abordados, é responsável pela comunicação e a representação dos mais diversos sentimentos. Relembramos a já citada afirmação de Leopold Auer sobre nuance, "a monotonia é a morte da música. Nuance é o antídoto para a monotonia" (AUER, 1921, pp. 144 e 145), e de Schenker, "nuances desse tipo são tão indefiníveis quanto as vibrações na subida e descida da voz de um orador ou ator."[298]

Bériot (1857, p. 192) utiliza exemplos de trechos de óperas com letra para dar a referência dos sentimentos responsáveis por conduzir a variedade infinitésima das nuances de dinâmica da voz falada e cantada, e seguindo esse modelo e tendo esses sentimentos como referência, ele afirma: "Quando a música não tem palavras para auxiliar, ela expressa, no entanto, os sentimentos mais opostos"[299], demostrando a capacidade que o instrumentista também possui de se utilizar da variedade de nuances para expressar sentimentos diversos.

Schenker (2000, p. 42) considera um erro adicionar os matizes de dinâmica à partitura, pois segundo ele, "o mero reflexo óptico o tenta [o intérprete] a tal ponto que ele exagerará a nuance onde, se deixado com seus próprios recursos, certamente ficaria mais restringido. Afinal, algo deve ser deixado para o intérprete!"[300]

Buscando demonstrar as possíveis gradações de dinâmica não anotadas na partitura, que, como dito por Schenker, são de responsabilidade do intérprete inserir, Bériot (1857, p. 192) utiliza uma bula de representação bem didática (figura 24). Ela possui três linhas fixas paralelas, que representam toda a gama de dinâmicas, desde a linha no extremo inferior, em *ppp*, passando pela linha central em *mezza voce* (m.v.), equivalente ao *mf*, até a linha no extremo superior, em *fff*. Bériot prossegue explicando: "As nuances de sonoridade são indicadas por outra linha móvel que, afastando-se da linha média, marca todos os graus de força até a linha superior e todos os graus de suavidade até a linha inferior."[301]

---

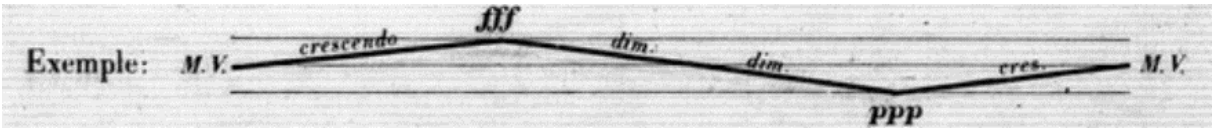
[298] Nuances of this kind are as thoroughly undefinable as the vibrations in the rise and fall of the voice of an orator or actor […]

[299] Lorsque la musique n'a pas de paroles pour auxiliaire, elle n'en exprime pas moins les sentiments les plus opposés.

[300] […] the mere optical reflex tempts him to such a degree that he will exaggerate the nuance where, left to his own resources, he would surely be more restrained. After all, something must be left up to the performer!

[301] Les nuances du son sont indiquées par une autre ligne mouvementée qui en s'éloignant de la ligne du milieu marque tous les degrés de force jusqu'à la ligne supérieure et tous les degrés de douceur jusqu'à la ligne inférieure.

Figura 5 – Sinais explicativos indicam o grau de intensidade do som



Fonte: Bériot (1857, p. 192)

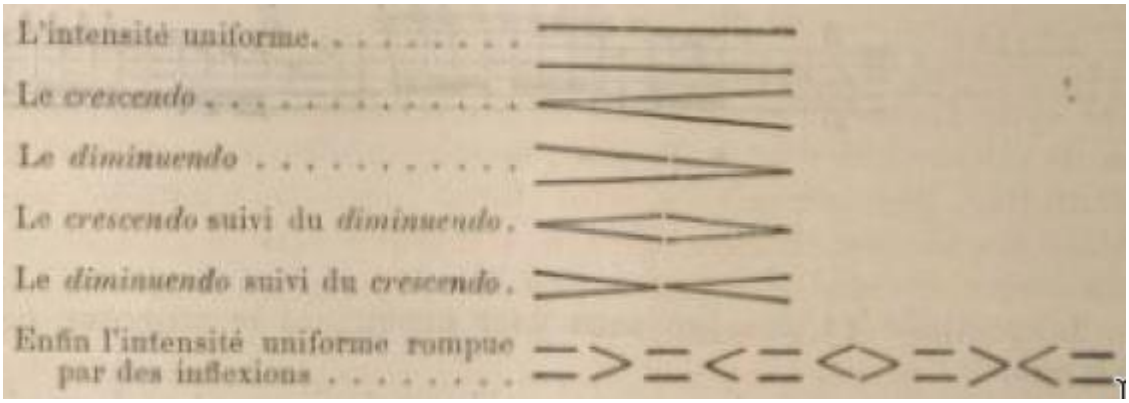
As nuances devem ser executadas de acordo com os diferentes caráteres da obra, "isto é, raro e lento no estilo grave, frequente e vivo no estilo apaixonado", aponta Bériot (1857, p. 192).[302] Os grandes contrastes de dinâmica começaram a ser mais frequentes a partir do período romântico, ainda assim, o padrão continua sendo de uma mudança gradual de dinâmica para a maioria das frases. Esse é o modelo para o instrumentista dado no canto, por exemplo, por Hiller (2004, p. 65), em seu tratado de 1780:

> O volume sonoro mais extremo e a suavidade mais extrema raramente são eficazes uma após a outra; o cantor deve fazer uso dos graus intermediários cujos limites estão mais próximos. Forte, menos forte, medianamente forte, não muito forte e suave são gradações que todo bom instrumentista conhece e sabe distinguir. Será que o cantor não sabe como usá-los? E, no entanto, estes não são todos os graus; o fortíssimo representa um limite como o pianíssimo forma o outro. O cantor também terá que emprega-los às vezes.[303]

Um pouco mais adiante, já no período romântico, Manuel Garcia (1878, p. 66) orienta no seu tratado de canto, de 1847, que o *forte-piano*, termo que usa para as gradações de dinâmica, pode ser aplicado tanto a grupos menores de notas, como células ou motivos, quanto a trechos maiores, como períodos inteiros, "ou seja, todo pensamento musical, do mais curto ao mais extenso."[304] Para ele, o *forte-piano* pode apresentar as seguintes variações elementares: a intensidade uniforme, o *crescendo*, o *diminuendo*, o *crescendo* seguido de *diminuendo*, o *diminuendo* seguido do *crescendo*, e várias combinações da intensidade uniforme sendo rompida pelas outras inflexões:

[302] c'est-à-dire rares et lentes dans le style grave, fréquentes et animées dans le style passionné.
[303] The most extreme loudness and the most extreme softness are seldom effective one after another; the singer should make use of the in-between degrees whose limits lie closer together. Loud, less loud, averagely loud, not very loud, and soft are gradations which every good instrumentalist is familiar with and knows how to distinguish. Is the singer not to know how to use them? And yet, these are not all of the degrees; the fortissimo represents one limit as the pianissimo forms the other. The singer will also have to employ this at times.
[304] c'est-à-dire toute pensée musicale, depuis la plus courte jusqu'à la plus étendue.

Figura 6 – Variedades elementares do forte-piano



Fonte: Garcia (1878, p. 66)

Garcia (1878, p. 68) também aponta que é pelo contraste e a variedade que os efeitos dos caráteres serão mais claramente comunicados:

> Se queremos que as nuances do forte-piano produzam algum efeito, devemos, em geral, manter a dicção natural e muito uniforme. É um erro comum a muitos artistas acreditar que a habilidade consiste em dar extremo vigor a todas as partes da execução sem distinção. Quando tudo é enérgico, a energia na verdade não está em lugar nenhum. Em geral, a fonte dos efeitos mais caracterizados está na variedade e contraste de intenções. É preparando um efeito através do efeito oposto que se obtém os resultados mais brilhantes: por exemplo, um forte não se sobressairá completamente a menos que seja precedido por um piano. Uma passagem composta de notas rápidas deve vir depois de várias notas sustentadas, etc., etc.[305]

Baillot (1857, p. 142) corrobora com as concepções de Hiller e Garcia, acrescentando que é através da preponderância das dinâmicas mais leves que o forte e o fortíssimo terão grande efeito. Assim, o ouvido irá se acostumar com os sons doces à medida que se toma a doçura e a leveza como base de sua execução. Gerenciando as sensações do ouvinte dessa forma, "as nuances têm muito mais poder sobre sua alma, e o intérprete então ganha em poder o que ele reservou em meios para mover."[306] É claro que as concepções sobre o uso da dinâmica variam de acordo com a época, com o gosto pessoal, com os instrumentos, arcos e tipos de corda que se tem à disposição, além do tamanho dos auditórios, cada vez maiores. Mesmo seguindo a concepção de Baillot, não significa que a dinâmica preponderante será *piano* ou *mezzo-piano*, ou que a capacidade de aumentar os limites dos extremos de dinâmica

[305] Si l'on veut que les nuances de forte-piano produisent de l'effet, on doit, en général, maintenir la diction naturelle et très-égale. C'est une erreur commune à plusieurs artistes de croire que l'habileté consiste à donner une extrême vigueur à toutes les parties de l'exécution indistinctement. Lorsque tout est énergique, l'énergie ne se trouve en réalité nulle part. En général, la source des effets les plus caractérisés est dans la variété et le contraste des intentions. C'est en préparant un effet par l'effet contraire que l'on obtient les résultats les plus brillants: par exemple, un forte ne ressortira complétement qu'à la condition d'être précédé d'un piano. Un passage composé de notes rapides devra venir à la suite de plusieurs notes tenues, etc., etc.

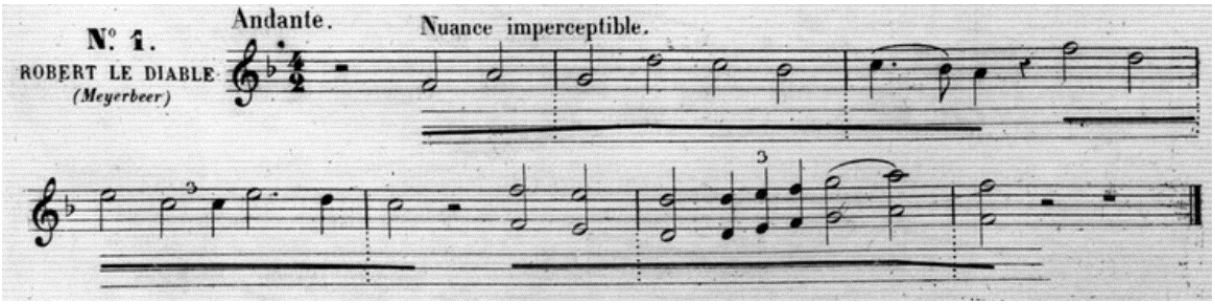
[306] la nuance a bien plus de prise sur son âme, et l'exécutant gagne alors en puissance ce qu'il a réserve en moyens pour émouvoir.

não deva ser trabalhada. Também, há que se distinguir diferentes qualidades de uma mesma dinâmica, como mais concentrada ou mais aerada, ou flautada, além de diferenciar uma mesma dinâmica dependendo da função que é exercida no contexto, como solista em frente a uma grande orquestra, de acompanhamento, ou como camerista.

Vejamos como Bériot aplicou as gradações de dinâmica tanto nos trechos vocais e seu equivalente instrumental. Primeiramente, ele apresenta três "Exemplos de nuances progressivas na música tranquila (*canto spianato*)"[307]. Aqui um parêntesis sobre o *canto spianato*: é uma categoria da música vocal de árias que incluem *largos*, *cantabiles* e *andantes* (STARK, 1999, p. 179). Considerado por Garcia (1978, p. 90) como o mais elevado de todos, exige um grande domínio técnico por sua simplicidade, tempo lento e transparência, e depende bastante da variedade dos sombreamentos de sonoridade e de dinâmica, além de vários outros elementos. Segundo Garcia, quem o domina, sabe frasear todo tipo de melodias cantadas. Esse tipo de escrita, na verdade, também é muito difícil para o violista, portanto, o canto torna-se modelo no cuidado redobrado para trechos lentos e aparentemente mais simples, mas que exigem um grande domínio de todos os requisitos técnico-musicais, inclusive o de nuances de dinâmica, para que possa ser expressivo.

Nos exemplos de *canto spianato*, Bériot começa com a nuance imperceptível, que apesar do nome, ainda assim possui uma ligeira variação dinâmica, como demonstrado na bula indicada por Bériot abaixo do trecho. Em seguida, ele apresenta as gradações de 1 a 2, sempre colocando primeiramente um exemplo do repertório vocal, e depois do instrumental. A cada gradação, percebe-se um aumento na gama de dinâmica e movimentos mais frequentes e verticais da linha que representa as nuances:

Figura 7 – Nuance de dinâmica imperceptível na música tranquila vocal



Fonte: Bériot (1857, p. 192)

[307] Exemples de nuances graduées dans la musique tranquille

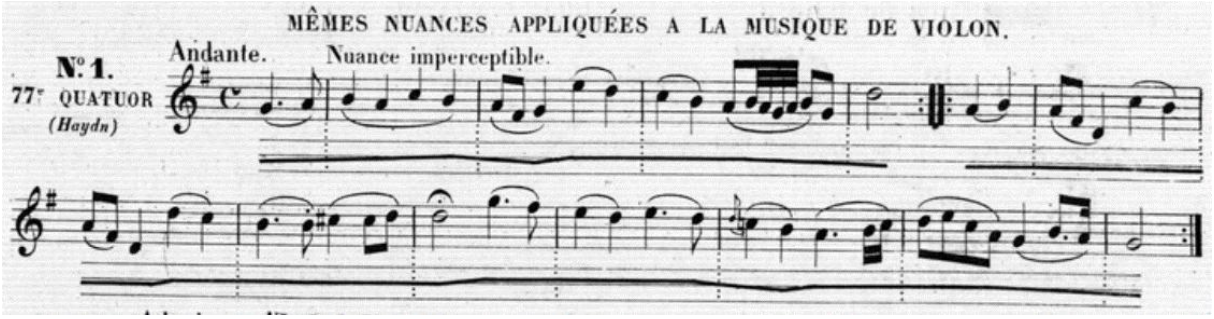
Figura 8 – Nuance de dinâmica imperceptível na música tranquila instrumental

Fonte: Bériot (1857, p. 192)

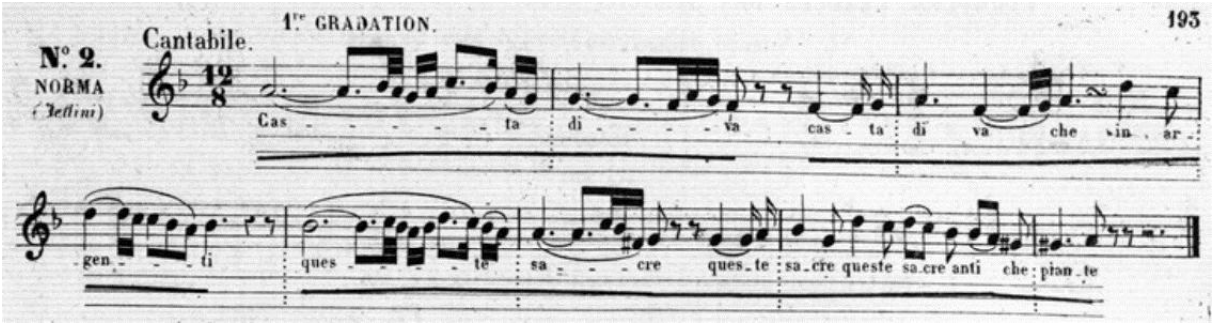
Figura 9 – 1ª gradação de nuance de dinâmica na música tranquila vocal

Fonte: Bériot (1857, p. 193)

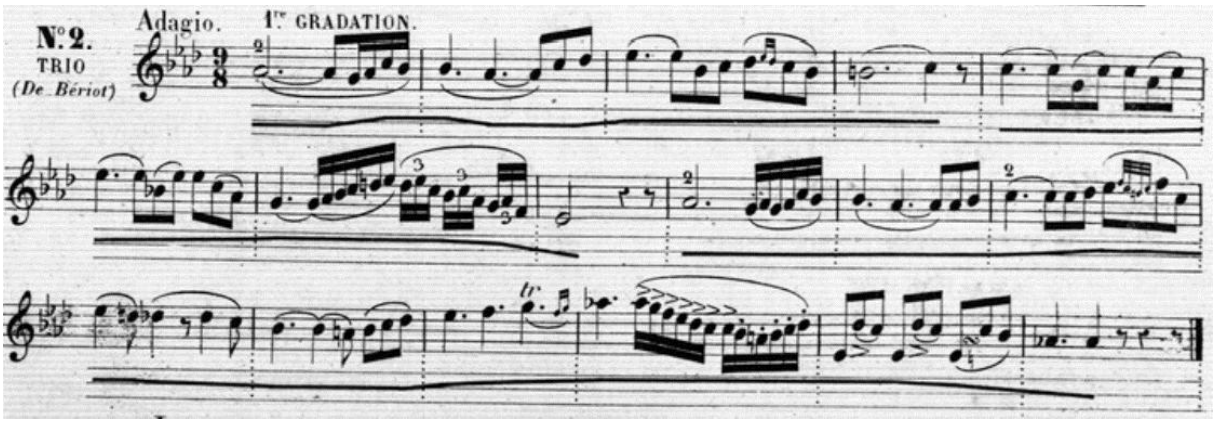
Figura 10 – 1ª gradação de nuance de dinâmica na música tranquila instrumental

Fonte: Bériot (1857, p. 193)

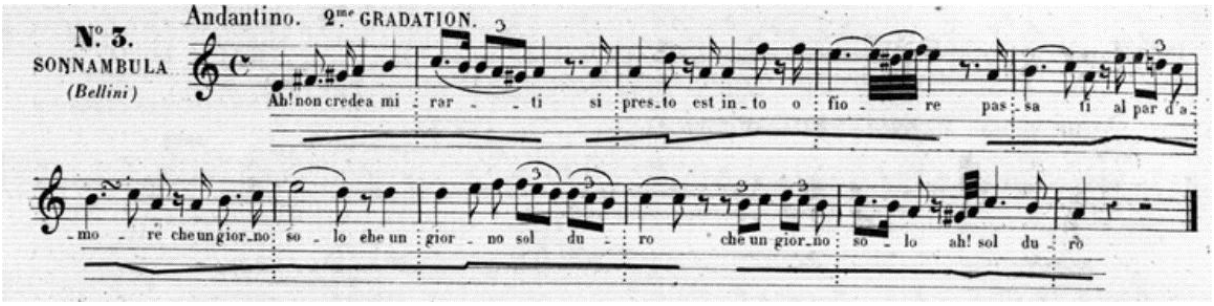
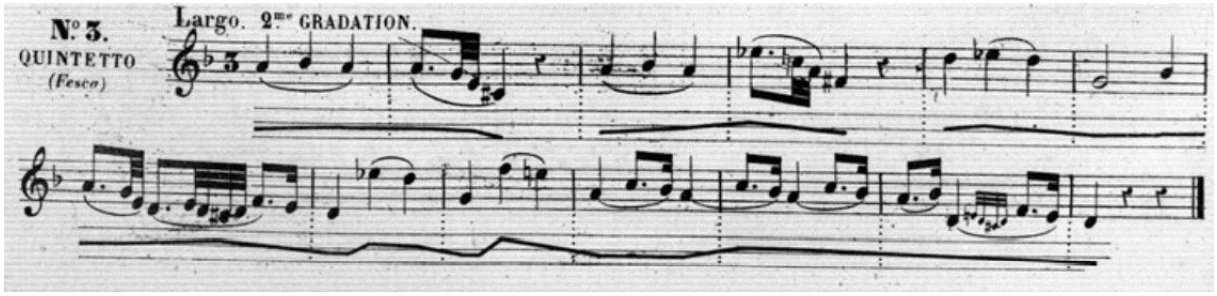
Figura 11 – 2ª gradação de nuance de dinâmica na música tranquila vocal

Fonte: Bériot (1857, p. 193)

Figura 12 – 2ª gradação de nuance de dinâmica na música tranquila instrumental

Fonte: Bériot (1857, p. 193)

Em seguida, Bériot apresenta "Exemplos progressivos de nuances na música movimentada", quatro gradações na música vocal e quatro na música instrumental. São mais contrastantes, de caráter dramático, apaixonado e marcado, mas sem a bula explicativa das três linhas paralelas. Nos trechos instrumentais, Bériot apresenta começos de concerto para violino. Seguem abaixo, como amostra, a 1ª gradação e a 4ª gradação:

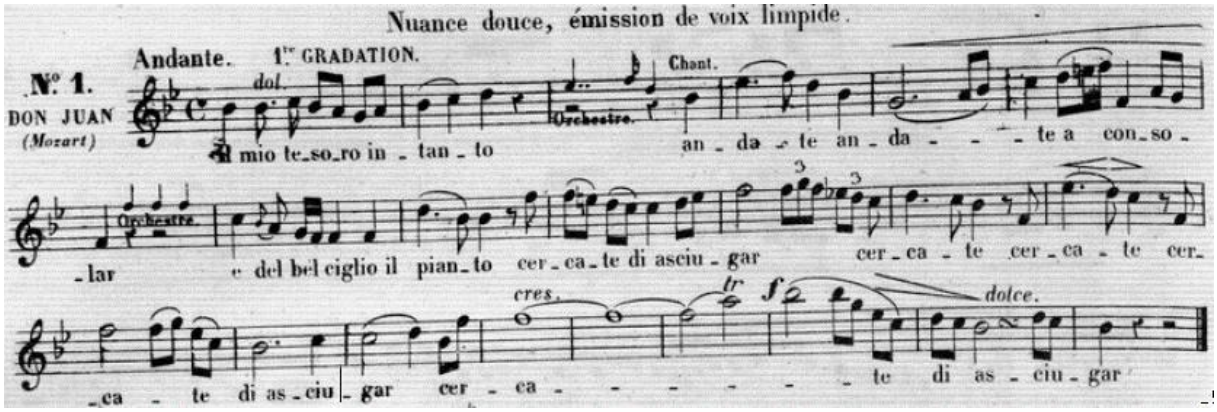
Figura 13 – 1ª gradação de nuance de dinâmica na música movimentada vocal

Fonte: Bériot (1857, p. 194)

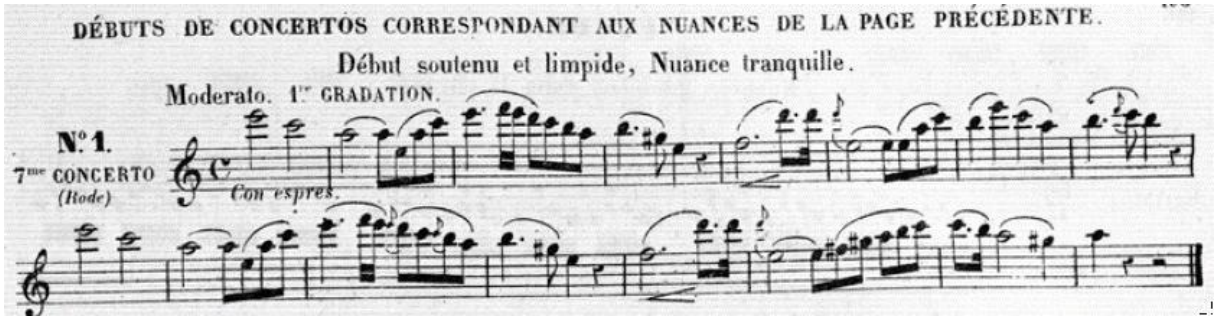
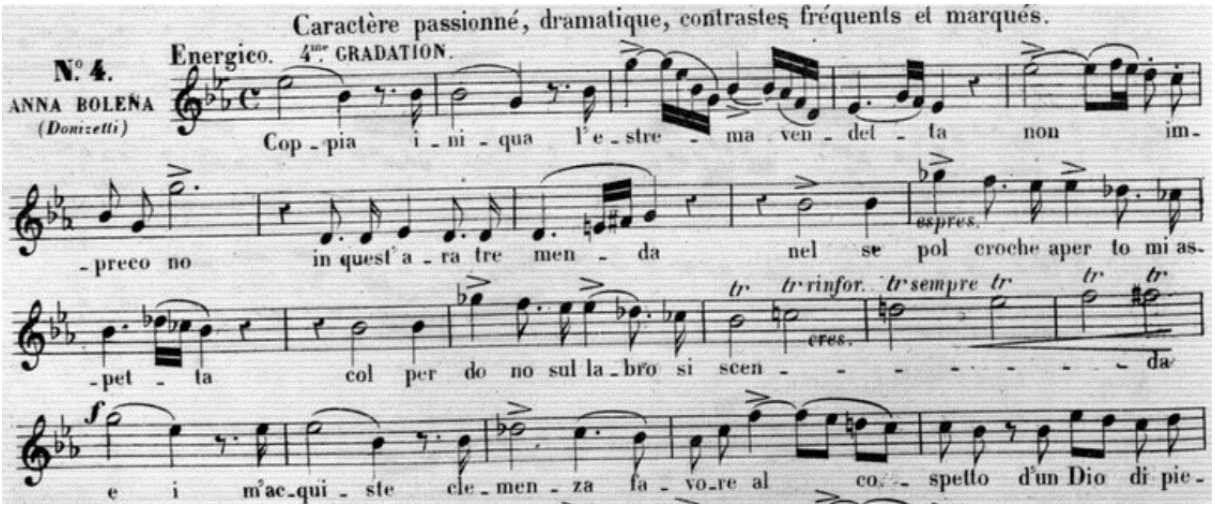
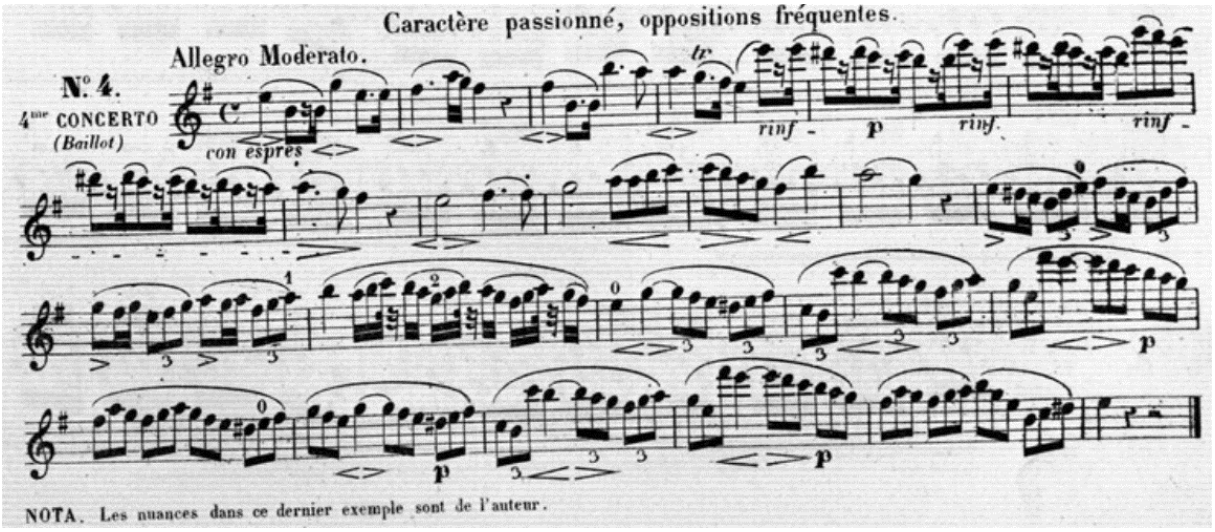
Figura 14 – 1ª gradação de nuance de dinâmica na música movimentada instrumental

Fonte: Bériot (1857, p. 195)

Figura 15 – 4ª gradação de nuance de dinâmica na música movimentada vocal



Fonte: Bériot (1857, p. 194)

Figura 16 – 4ª gradação de nuance de dinâmica na música movimentada instrumental

Fonte: Bériot (1857, p. 195)

Através desses exemplos dados por Bériot, pôde-se ver por comparação como o instrumentista de cordas pode aplicar e gerenciar as nuances de dinâmica não anotadas na partitura nos motivos, frases e períodos musicais da maneira que a voz faz. E para dominar técnica e musicalmente todos esses degraus de dinâmica, e a passagem de um para o outro, Hiller faz a seguinte afirmação para o cantor: "desde o início, deve-se familiarizar diligentemente com as dinâmicas e dominá-las através da prática, tanto quanto possível."[308] Dessa forma, o que o violista poderia fazer no seu instrumento, especialmente no seu estudo diário, para dominar toda a gama de dinâmica?

[308] […] from the start one should diligently become acquainted with dynamics and master them through practice as much as possible.

3.3.1 Sonoridade concentrada e controle do arco.

Um dos principais exercícios retirados da voz pelos instrumentistas na história é o estudo de *messa di voce*, mais conhecido nas cordas por *son filé*. Entretanto, abordaremos esse elemento logo à frente, pois foi e ainda é considerado por cantores e instrumentistas como um dos recursos técnico-expressivos que requerem mais controle, e por isso, um dos mais avançados. Seguiremos o caminho percorrido por Garcia (1878, p. 15), que recomenda que, em um primeiro momento, se comece buscando ganhar controle através do estudo de emissão da voz, ou seja, de emissão sonora, através do estudo de notas de força e valor igual para que seu domínio resulte na capacidade de executar nuances de dinâmica mais avançadas, como a *messa di voce*, ou *sons filés*:

> O estudo de cada dia começará com a emissão da voz. Não nos ocuparemos nesse momento com os *sons filés*, os quais acreditamos que devem ser tratados apenas em uma parte mais avançada do método. Ter a capacidade de executar *sons filés* deve ser de alguma forma o resultado de todos os outros estudos: saber executar bem o *son filé* é ser cantor. O estudo dos *sons filés*, se a ele se dedicasse no início, só resultaria em cansar o aluno sem instruí-lo. Todas as notas deverão conservar o mesmo timbre, assim como força e valor iguais.[309]

Dessa forma, assim como Garcia, abordaremos primeiramente o trabalho de emissão de sonoridade homogênea, que passa por um controle minucioso do arco. Uma das formas de adquiri-lo é através do estudo de escalas em um pulso lento. Naturalmente, também se ganha domínio de outros aspectos técnicos da mão esquerda, como afinação, mudança de posição e vibrato, quando aplicado. O violista Ori Kam, em seu blog[310], se baseia no ensino de seu professor, Chaim Taub, e diz[311] que "A ideia de estudar instrumento, em geral, é ganhar controle. Desenvolvemos controle reduzindo a velocidade dos nossos movimentos o máximo possível. Requer-se muito mais controle para se mover lentamente do que para se mover em velocidade regular. Pense no Tai Chi."[312]

---

[309] On commencera l'étude de chaque jour par l'émission de la voix. Nous ne nous occuperons pas d'abord des sons filés, dont nous croyons ne devoir traiter que dans un endroit plus avancé de la méthode. La faculté de filer les sons doit être en quelque sorte le résultat de toutes les autres études: bien filer les sons, c'est être chanteur. L'étude de sons filés, si on s'y livrait dans les commencements, n'aboutirait qu'à fatiguer l'élève sans l'instruire. On conservera rigoureusement à toutes les notes le même timbre, ainsi qu'une force et une valeur égales.

[310] https://www.orikam.com/index.php/blog Acesso em 03 de junho de 2022.

[311] https://www.orikam.com/index.php/blog/17-technique/39-let-s-get-started Acesso em 03 de junho de 2022.

[312] The idea of practicing in general is to gain control. We develop control by slowing our motions as much as possible. It requires much more control to move slowly than to move at regular speed. Think of Tai Chi.

Ori Kam sugere[313] que se estude as escalas do *Scale System* de Carl Flesh com o tempo do metrônomo de semicolcheia a 50, quatro tempos por arco para escalas e três tempos para os arpejos, acrescentando uma segunda oitava nos números 1 a 4 quando a escala começar nas notas dentro do primeiro intervalo de quarta da corda. Por exemplo, na corda Dó, executa-se as escalas começando em C, C#, D, Eb, E e F em 2 oitavas, acima do F#, em 1 oitava.[314] No nº 5, uma quarta oitava é adicionada nas escalas de C, C#, D, Eb, E e F. O arco não deve mudar o ponto de contato, que acaba sendo mais próximo do cavalete por conta do andamento, e a sonoridade deve ser concentrada e homogênea. Mas à medida que se chega nas posições mais altas e o comprimento de corda vibrante fica mais curto, o ponto de contato deve chegar mais próximo do cavalete e mais peso deve ser colocado para produzir uma sonoridade ressonante. As escalas em cordas duplas do método de Flesch em terças, sextas e oitavas, também possuem uma importância muito grande no ganho de sonoridade e de domínio da afinação e da fôrma da mão esquerda. Também podem ser trabalhadas com semicolcheia a 50 do metrônomo, e quatro tempos por arcada. Ori Kam[315] dá a seguinte orientação para trabalhar o controle na produção sonora nas escalas:

> O som que criamos muda através da manipulação de 3 variáveis: ponto de contato, peso e velocidade do arco. Ao tocar escalas, não alteramos o ponto de contato ou a velocidade do arco. Portanto, o peso que usamos deve ser ajustado para manter um som uniforme. Isso nos força a praticar as mudanças que precisamos fazer para compensar os vários elementos que tornam tocar com um som uniforme uma coisa fisicamente antinatural. Por exemplo, o peso que nossa mão aplica à corda é muito maior no talão do que na ponta. Devemos aprender quanto peso aplicar ao arco para contrabalançar essa diferença.[316]

Essa maneira de estudar torna o som mais concentrado, mais focado e com mais núcleo, aumentando o controle da sonoridade, e consequentemente a gama de dinâmica. Outros violistas também recomendam o estudo voltado para a concentração e controle do som, mas de outras maneiras. Irvine (2005, p. 102) recomenda o "Arco de um minuto", que consiste em tocar uma nota por 1 minuto em uma arcada só. Para chegar a esse tempo, com o

---

[313] https://www.orikam.com/index.php/blog/17-technique/41-my-scale-system Acesso em 03 de junho de 2022.

[314] https://www.orikam.com/index.php/blog/17-technique/45-c-major-no-2 Acesso em 03 de junho de 2022. Ori Kam disponibiliza links para os vídeos nos quais ele mesmo executa os números de 1 a 4 do método do Flesch na tonalidade de Dó Maior. Ele também apresenta a transcrição em partitura das escalas em uma corda só com dedilhados, em duas oitavas para os casos como explicados por ele, servindo de exemplo para as outras tonalidades. https://www.youtube.com/watch?v=A1gsjth9yz8 Acesso em 03 de junho de 2022.

[315] https://www.orikam.com/index.php/blog/17-technique/39-let-s-get-started Acesso em 03 de junho de 2022.

[316] The sound we create changes by manipulating 3 variables: point of contact, weight and bow-speed. When playing scales, we don't change the point-of-contact or the bow-speed. Therefore the weight we use must be adjusted to maintain an even sound. This forces us to practice the changes we need to make to compensate for the various elements that make playing with an even sound a physically unnatural thing. For example, the weight our hand applies to the string is much greater at the frog than at the tip. We must learn how much weight to apply to the bow to counter that difference.

metrônomo a 60, pode-se começar com 4 tempos por arco, depois aumentar para 8 tempos, depois 16, 32, e finalmente 60. O violinista e pedagogo Simon Fischer também recomenda o estudo do "arco de 1 minuto", mas o considera como sendo parte do estudo de *son filé*, e o inclui como um dos exercícios sugeridos em seu artigo "*Son filé*".[317]

Com o mesmo objetivo de ganho de controle e trabalho da sonoridade, Irvine (2005, pp. 102 e 103) recomenda também estudar peças usando apenas a metade do arco, especialmente a metade inferior:

> Este é o exercício complementar do "arco de um minuto", aplicado ao repertório. Alguns violistas de nível avançado acabam usando muito arco, constantemente indo até a ponta e o talão sem um bom motivo. Eles têm dificuldade na distribuição do arco por causa dessa preferência. Quando tenho alunos assim, faço com que toquem suas peças em apenas metade do arco, geralmente a metade inferior. Eles ainda devem fazer a dinâmica e o fraseado, e ainda devem variar a velocidade do arco, o peso do braço e o ponto de ressonância. Muitos não vão acreditar que isso é possível, então precisa ser demonstrado. Depois de estudar dessa maneira por uma semana, a maioria dos alunos terá muito mais núcleo em seu som, menos tensão no dedo indicador e terá uma melhor concepção de distribuição do arco. Em seguida, permita que usem 3/4 do arco quando necessário. Vai parecer um grande luxo para eles! Quando aprenderem a distribuir bem o arco com essa quantidade, então permita que usem o arco inteiro novamente, mas somente onde for apropriado.[318]

3.3.2 *Messa di voce* ou *Son filé*.

Messa di voce, termo em italiano que vem do verbo *mettere*, e que significa "colocar da voz", se refere a princípio ao gradual *crescendo* e *decrescendo* em uma única nota longa. Entretanto, ao longo do tempo, outras variações de dinâmica foram acrescentadas, podendo ser aplicada também a uma nota curta. De origem vocal, e de uso muito antigo, foi muito utilizada por diversos cantores e instrumentistas como ornamento e como um dos primeiros exercícios para o controle de emissão sonora e domínio das nuances de sonoridade, especialmente do século XVII até a atualidade.

---

[317] https://www.simonfischeronline.com/uploads/5/7/7/9/57796211/067slowb.pdf Acesso em 03 de junho de 2022.

[318] Playing repertoire with half a bow: This is the companion exercise for the one-minute bow, applied to repertoire. Some advanced violists end up using too much bow, constantly going to the tip and frog without good reason. They have a hard time distributing their bow because of this predilection. When I have students like this, I have them play their pieces in just half a bow, usually the lower half. They must still do the dynamics and phrasings, and they must still vary bow speed, arm weight, and sounding point. Many will not believe this is possible at first, so this needs to be demonstrated. After practicing this way for a week, most students will have much more core in their sound, less index finger tension, and have a better concept of bow distribution. Next, let them use 3/4 of their bow when needed. It will feel like a great luxury to them! When they have learned to distribute the bow well with this length, then allow them to use the whole bow again, but only where appropriate.

O primeiro a discutir esse efeito foi Giulio Caccini (1601, pp. 1-3), usando os termos *crescere e scemare della voce* (crescer e diminuir da voz), mas, segundo Baird (1995, p. 11), quem provavelmente registrou o termo *messa di voce* pela primeira vez foi o cantor Francesco Tosi (1723, p. 17): "a arte de colocar a voz, que consiste em deixá-la sair do mais suave piano, para que vá pouco a pouco até o mais sonoro forte, e dali com a mesma arte retornar do forte ao piano".[319] Mancini (1774, p. 99) define *messa di voce* da mesma forma, assim como Agricola (1995, pp. 84 e 85), que acrescenta que "praticar o crescendo e o decrescendo ao sustentar notas longas estende os benefícios ao canto em geral."[320]. Ele também menciona o uso do termo em francês, *son filé*, e esclarece quanto ao significado do termo e a possível origem de seu uso: "Os franceses chamam isso de *son filé* [som fiado], presumivelmente porque a nota é puxada uniformemente da garganta como o fio da roca de uma roda de fiar."[321]

Para Francesco Lamperti (1864, pp. 5 e 6), o estudo da emissão da voz é o mesmo que *messa* ou *tenuta della voce*, que consiste em "atacar a nota com a máxima limpidez, afinação firme e precisa, sustentando-a por toda a duração da respiração."[322] Ele a apresenta em quatro variações: sustentar a nota longa com a voz sonora numa mesma dinâmica; começar forte e diminuir até o piano; começar piano e crescer até o forte; e finalmente, a maneira que ele considera "a mais importante e difícil de praticar"[323], começar piano, crescer até o forte, e então diminuir até o piano.

Entre as cordas, diversos instrumentistas pela história até a atualidade utilizaram a *messa di voce* ou o *son filé* com fins pedagógicos para ganho de controle e de expressividade, tais como Geminiani, Leopold Mozart, Tartini, Baillot, Bériot, Flesch, Galamian, William Primrose, Simon Fischer, Jeffrey Irvine, dentre vários outros. Similarmente a Lamperti, Leopold Mozart (1985, pp. 96 a 102) apresenta quatro maneiras de produzir variadas nuances de dinâmica, o que ele nomeia de divisão do arco. Suas orientações permanecem válidas até a atualidade para violinistas e violistas. Para L. Mozart (1985, pp. 96 e 99), esses exercícios auxiliam a ganhar destreza no controle do arco, e consequentemente transformar uma

[319] L'arte di metter la voce, che consiste nel lasciarla uscir dolcemente dal minor piano, affinche vada a poco a poco al più gran forte, e che poscia ritorni col medesimo artificio dal forte al piano.
[320] Practicing the crescendo and decrescendo when sustaining longer notes extends the benefits to singing in general.
[321] The French call it *son filé* [spun-out tone], presumably because the note is evenly drawn forth from the throat like the thread from the distaff of a spinning wheel.
[322] attaccare il suono colla massima limpidezza, con ferma e precisa intonazione sostenendolo per tutta la durata del fiato.
[323] la più importante e difficile a praticarsi

sonoridade superficial e assobiada em uma sonoridade mais densa e concentrada, além de pura, mesmo em dinâmica forte.

Mozart (1985, p. 97) apresenta a primeira divisão de arco se baseando no modelo da voz, que consiste no crescer e diminuir da nota. Afirma que deve ser praticado tão lentamente quanto possível, para que este recurso possa ser utilizado em notas longas em *Adagio* de forma pura e delicada, "assim como é muito comovente quando um cantor sustenta belamente uma nota longa de variado vigor e suavidade sem tomar um fôlego sequer".[324] As outras divisões consistem em começar forte e diminuir até o piano, tanto no arco para baixo quanto para cima, começando e terminando nos extremos do arco; depois começar piano e crescer até o forte, para baixo e para cima; e finalmente em alternar entre forte e piano no mínimo duas vezes em uma arcada, podendo executar essa alternância quatro, cinco, seis, ou até mais em um golpe de arco. A essas quatro variações de nuances, ele acrescenta também a prática do exercício de sustentação da nota com sonoridade uniforme, numa dinâmica constante e sonora por todo o arco, o mais lentamente possível, apontando para o uso de notas sustentadas em meados do século XVIII (MOZART, 1985, p. 99).

Leopold Mozart (1985, p. 100) também recomenda que em todas essas variações de dinâmica de *messa di voce* ou *son filé*, a qualidade do som se mantenha uniforme, de forma que "do forte ao piano, sempre se ouça uma boa sonoridade, cantada, e, por assim dizer, redonda e gorda."[325] e sobre isso, conduz a mente do instrumentista para pensar como se faz na voz:

> Todo aquele que entende um pouco da arte de cantar sabe que uma sonoridade uniforme é indispensável. Pois a quem daria prazer se um cantor, quando cantando baixo ou alto, cantasse ora pela garganta, ora pelo nariz ou pelos dentes e assim por diante, ou mesmo às vezes cantasse em falsete? Da mesma forma, uma qualidade de som uniforme deve ser mantida no violino em forte e piano, não apenas em uma corda, mas em todas as cordas, e com tal controle que uma corda não sobrepuje a outra.[326] (MOZART, 1985, pp. 100 e 101)

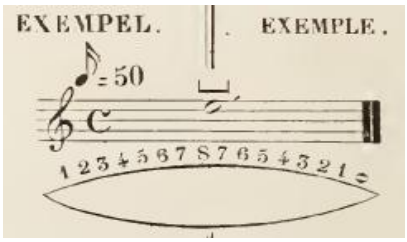
Tartini (1779, pp. 10 e 12), em uma carta para sua aluna Maddalena Lombardini, recomenda a *messa di voce* como exercício principal, a ser praticado todos os dias, durante

[324] Just as it is very touching when a singer sustains beautifully a long note of varying strength and softness without taking a fresh breath.
[325] bow from strong to weak that at all times a good, even, singing and, so to speak, round and fat tone can be heard.
[326] Everyone who understands even a little of the art of singing, knows that an even tone is indispensable. For to whom would it give pleasure if a singer when singing low or high, sang now from the throat, now from the nose or through the teeth and so on, or even at times sang falsetto? Similarly an even quality of tone must be maintained on the violin in strength and weakness not on one string only, but on all strings, and with such control that one string does not overpower the other.

uma hora dividida em partes menores pelo dia, com o objetivo de ganhar controle sobre o uso em trechos musicais tanto de andamento mais rápido (*sonabile*) quanto em *cantabile*. Ele recomenda que primeiramente se pratique a nota começando em piano e crescendo até o forte, para que, depois de dominada essa maneira, seja praticada a *messa di voce* que cresce até o forte e depois decresce.

Entre os franceses da tradição de violinistas e professores do conservatório de Paris do século XIX, Baillot (1835, p. 141) afirma que "fiar o som (*filer un son*), dar nuances ou sustentar uma semibreve é uma das maiores dificuldades do violino."[327] Ele (1835, pp. 124-126) trabalha cada uma das variações individualmente: notas longas sustentadas em forte e em piano, notas em crescendo, notas em diminuendo, e *sons filés*, que para ele consiste somente em crescer e diminuir uma nota longa. Baillot (1835, p. 141) utiliza esse estudo para buscar cantar no instrumento, afirmando que sustentar uma nota uniformemente numa só dinâmica ou passando por todas as diferenças do piano ao forte, é "recomendada como a melhor forma de obter uma boa qualidade de som, um tocar amplo e as faculdades mecânicas necessárias para cantar bem."[328] Ele indica a prática do *son filé* durante 16 tempos com o metrônomo a 50 para se tornar "mestre do arco":

Figura 17 – Prática do *Son filé*



Fonte: Baillot (1835, p. 70)

Charles de Bériot (1857, p. 70) também utiliza o *son filé* como recurso pedagógico, e aponta as mesmas variações de manipulação das nuances de dinâmica. Elas incluem a sustentação das notas na mesma dinâmica, e "*filer les sons*" (fiar os sons) de três maneiras, apresentados na figuras (18 e 19) abaixo:

[327] Filer un son, nuancer ou soutenir une ronde, est une des plus grandes difficultés du violon

[328] Que la tenue d'une ronde soit faite avec égalité et dune seule nuance, ou que cette note passe par toute les différences du Piano au Forte, l'étude en est, dans ces divers cas, recommandée comme le meilleur moyen d'obtenir une belle qualité de son, un jeu large, et les facultés de mécanisme nécessaires pour bien chanter.

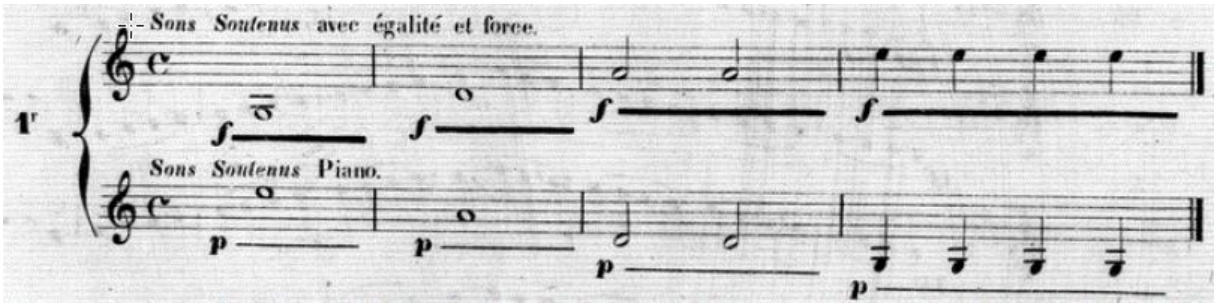
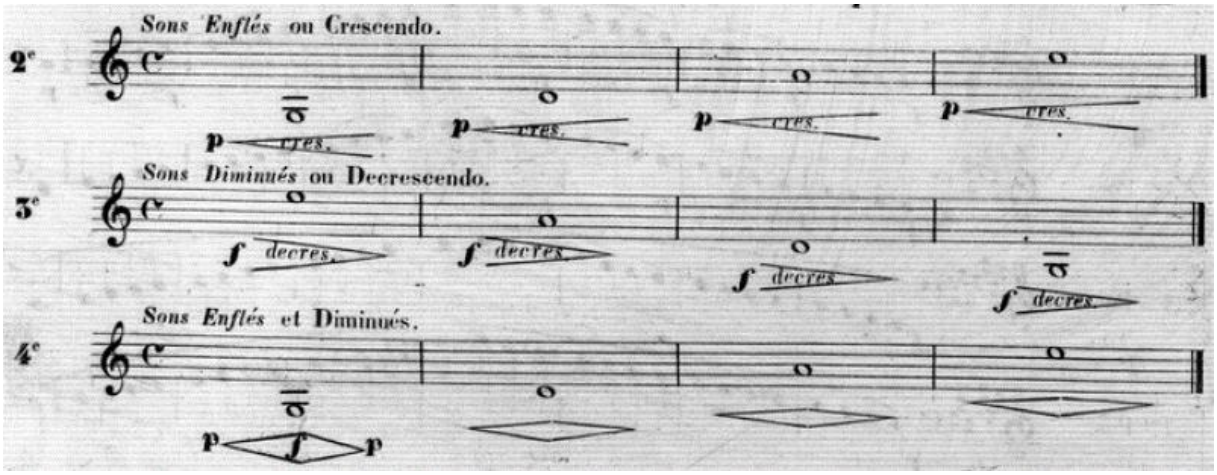
Figura 18 – Sons sustentados com igualdade de força

Fonte: Bériot (1857, p. 70)

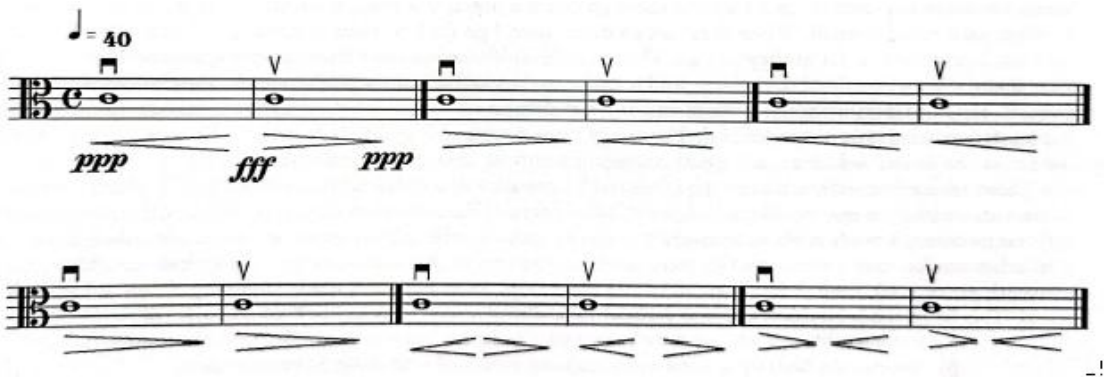
Figura 19 – Três maneiras de "*filer les sons*"

Fonte: Bériot (1857, p. 70)

O violista Irvine (2005, p. 119) afirma que copiou e modificou o exercício de *son filé* do método de Galamian (1962, p. 103), transformando-o em seis variações de dinâmica. Irvine orienta seus alunos a executarem uma variação por oitava numa escala de três oitavas de notas inteiras, com semínima a 40 no metrônomo. Ele prossegue:

> Peço-lhes que usem todos os meios à sua disposição para fazer os *crescendi* e os *dimuendi*: velocidade do arco, peso do braço, ponto de ressonância, velocidade do vibrato e amplitude do vibrato. Normalmente, eles não percebem quanto arco deve ser economizado para produzir uma grande extensão de dinâmica. Peço-lhes que economizem metade do arco para o último pulso do compasso todo em *crescendo*, e que aumentem os outros fatores enquanto estão economizando arco.[329]

[329] I ask them to use every means at their disposal to make the *crescendi* and *dimuendi*: bow speed, arm weight, sounding point, vibrato speed, and vibrato width. Usually they do not realize how much bow must be saved to produce a big dynamic range. I ask them to save half the bow for the last beat of the whole measure crescendi, and to crescendo with the other factors while they are saving bow.

Figura 20 – Jeffrey Irvine: *Son filé*



Fonte: Irvine (2005, p. 119)

3.4 A pronúncia do arco: dicção, acento (ataque) e a resposta sonora da viola - mão direita e esquerda.

Como visto no primeiro capítulo, vários instrumentistas fizeram paralelos entre a dicção na fala e no canto com a interpretação instrumental. Bériot (1857, p. 200) afirma que "o instrumentista não pode ser perfeito a não ser que reproduza os acentos do canto no que ele possui de mais delicado"[330], e faz transferência direta da dicção na voz para o violino (e por extensão, para a viola), dando o nome de pronúncia do arco. Ele destaca a importância das palavras no canto, e define esse como sendo música e poema unidos: "É da maior importância que o cantor articule bem as palavras que está encarregado de interpretar."[331]

Bériot afirma que, na voz, a clareza da pronúncia depende do grau de força que é dado às consoantes que começam cada sílaba, e é através de uma pequena percussão que a consoante expulsa a vogal, para que, mesmo em voz baixa, o cantor seja compreendido até pelo ouvinte que esteja mais distante em uma grande sala. Nesse sentido, a dicção, como é referida por Bériot, se trata do começo das notas, dos diferentes tipos de acentos que damos às notas, do ataque.

Sumarizando, podemos então dizer que, enquanto o *legato* ou *portamento di voce* diz respeito ao que fazemos *entre as notas*, especialmente no final da nota antes da passagem para a próxima, a dicção, ou pronúncia do arco, diz respeito ao começo das notas, ao ataque.

Bériot então toma "o canto como ponto de partida, guia e modelo", como afirma na introdução do seu *Méthode*, e traz exemplos do repertório vocal, trechos de ópera, para

[330] l'instrumentiste ne peut être parfait qu'autant qu'il reproduit les accents du chant dans ce qu'ils ont de plus délicat.
[331] Il est donc de la plus haute importance pour un chanteur de bien articuler les paroles qu'il est chargé d'interprêter.

demonstrar as variadas intensidades de percussão da consoante. No primeiro trecho abaixo (figura 21), Bériot aponta que a expressão é doce, portanto, a pronúncia das palavras deve ter apenas a intensidade suficiente para ser entendida de todos os pontos do auditório. No segundo exemplo (figura 22), a fala é mais rápida, portanto, deve-se dar mais força na acentuação. O terceiro exemplo (figura 23) é um trecho de Othelo de "grande expressão da paixão" (BÉRIOT, 1857, p. 200)[332], por isso não caberia ter muita intensidade nem energia na saída da consoante sobre a vogal. Nota-se que nos três trechos não existe indicação alguma de acentos ou articulações, cabe ao intérprete identificar qual tipo de dicção deve dar para as palavras a partir do caráter da música e do contexto dramático:

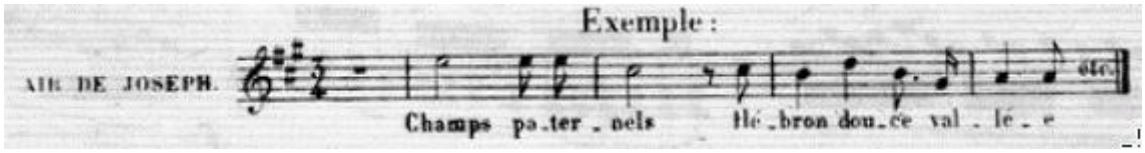
Figura 21 – Trecho vocal de expressão doce

Fonte: Bériot (1857, p. 200)

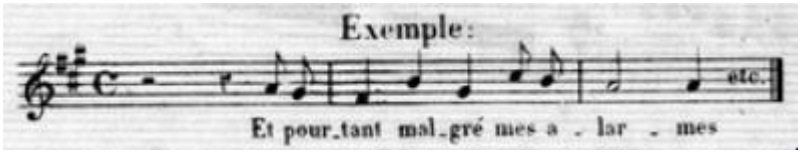
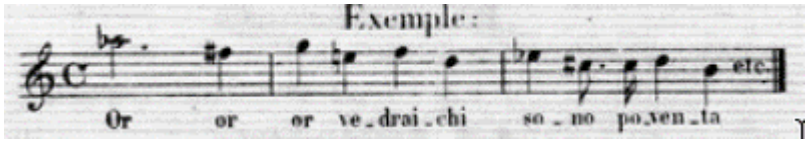
Figura 22 – Trecho vocal de fala mais animada

Fonte: Bériot (1857, p. 200)

Figura 23 – Trecho vocal de grande expressão da paixão

Fonte: Bériot (1857, p. 200)

De acordo com Bériot, o instrumentista de arco deve imitar essa percussão das consoantes com o seu arco, o que daria ao instrumento o prestígio da fala. Importante notar que Bériot, apesar de dar exemplos do canto, traz a ideia da pronúncia das consoantes na fala. Por sua vez, o violista, ou o violinista, deve imaginar que está pronunciando consoantes no

[332] le paroxisme de la passion

momento do ataque do seu arco. A variação da intensidade da percussão dependerá do caráter da obra ou do trecho:

> São essas várias nuances que o violinista deve apresentar dando ao seu arco uma pronúncia suave para música calma e serena, e atacando a melodia falante com uma força graduada. Essa acentuação confere ao instrumento o prestígio da fala: em uma palavra, o violino fala sob o dedos do mestre. Isso é o que chamamos de pronúncia do arco.[333]

Cerca de cem anos depois, o violinista e pedagogo Ivan Galamian (1962, p. 10) ecoa Bériot em relação aos elementos acentuados e percussivos no seu livro *Principles of Violin Playing and Teaching*: "A produção sonora nos instrumentos de cordas não consiste apenas em som contínuo, mas deve haver uma certa mistura de elementos percussivos ou acentuados, que lhe dão caráter e contorno."[334] Com essa afirmação, pode-se inferir que, em alguma medida, é possível aplicar elementos percussivos mesmo em *legato*, nesse caso sem interromper o fluxo sonoro com o acento, o que seria equivalente ao *détaché* acentuado, segundo as descrições de Galamian (1962, p. 67 e 68) sobre esse tópico. Ele prossegue fazendo uma analogia entre elementos instrumentais com elementos da dicção na fala:

> Na música instrumental, a relação dos elementos percussivos com aqueles do som puramente cantado é análoga à relação entre consoantes e vogais na fala e no canto. Que as consoantes são essenciais para a fala é demonstrado por sua onipresença em todas as línguas. Este mesmo princípio deve ser transferido para a música instrumental, onde sons percussivos de caráter consonantal são frequentemente necessários para dar definição e forma mais claras aos sons vocálicos do som contínuo.[335]

Antes de desenvolver sobre os diferentes níveis de intensidade da percussão inicial das notas tratados por Bériot, vejamos como a dicção foi e tem sido vista na voz, o modelo do instrumentista. No canto, possivelmente desde o final do século XVI, com o movimento da *seconda pratica* de expoentes como Cacini e Monteverdi[336], a boa pronúncia das palavras é um elemento de grande importância e frequentemente tratado por cantores. Nesse período,

---

[333] Ce sont ces diverses nuances que le violoniste doit rendre en donnant à son archet une prononciation douce à la musique calme et sereine et en attaquant avec une force graduée la mélodie parlante. Cette accentuation donne à l'instrument le prestige de la parole: en un mot le violon parle sous les doigts du maître. C'est ce que nous appelons la prononciation de l'archet.

[334] Tone production on the stringed instruments does not consist of continuous sound only, but it has to have a certain admixture of percussive or accentuated elements, which give it character and contour.

[335] In instrumental music, the relationship of the percussive elements to those of the purely singing sound is analogous to that of the consonants and vowels in speech and song. That consonants are essential for speech is shown by their omnipresence in every language. This same principle has to be transferred to instrumental music, where percussive sounds of a consonant character are often needed to give a clearer definition and form to the vowel sounds of the continuous tone.

[336] A *seconda prattica* desenvolveu a monodia de acompanhamento simples e uma linha vocal solo, e foi um movimento de reação à prática polifônica anterior, *prima prattica*, a qual obscurecia frequentemente o texto da música vocal.

Marin Mersenne (*apud* MCCLINTOCK, p. 173) afirmou: "Uma das grandes perfeições na canção consiste em boa pronúncia das palavras, executando-as tão distintamente que os ouvintes não percam uma única sílaba."[337]

Martha Elliott, no seu livro *Singing in Style* (2006, p. 49), ao tratar sobre o barroco francês, menciona Bénigne de Bacilly, no tratado de canto *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1668): "Bacilly ressalta a importância de uma dicção clara e precisa, mas adverte que não basta que as palavras sejam facilmente compreendidas como na fala familiar."[338] Trata-se aqui da fala em público, da fala do orador, tão mencionada como modelo para os instrumentistas, e que também é modelo para o cantor na dicção e em vários outros aspectos. Em seguida, Elliott dá o que parece ser uma orientação geral para a boa dicção no canto, independentemente da língua e do período histórico-musical:

> No canto, como no falar em público ou no teatro, a declamação adequada dá mais peso e gravidade às palavras, infundindo-as com força e energia apropriadas. Enunciar todas as sílabas necessárias, terminações de plural e artigos, enfatizar consoantes expressivas e destacar a diferença entre sílabas longas e curtas são todos elementos de declamação para o canto. No entanto, essas técnicas não devem ser confundidas com o canto expressivo em geral e devem ser usadas em combinação com a expressão dramática geral.[339]

Ao longo do tempo, cantores equilibraram em diferentes níveis de intensidade a dicção com a expressividade do canto, ora dando mais ênfase aos elementos mais próximos da fala, ora dando mais ênfase a questões mais concernentes à expressividade no canto. De um lado, alguns afirmaram como Caccini (*apud* ELLIOTT, 2006, p. 18), que disse que "Música não é nada mais que fala, o ritmo e a sonoridade vêm depois [...] pois não se pode mover a mente sem que as palavras sejam compreendidas."[340] Outros se posicionaram como Wagner, que queria que os cantores preservassem a sonoridade bela da abordagem italiana, mas com uma clara dicção e pronúncia alemã, para que palavras e música tivessem igual importância. A ideia era que cantores falassem no canto, e acima de tudo, cantassem e atuassem naturalmente (ELLIOTT, 2006, p. 168).

---

[337] One of the great perfections of song consists of good pronunciation of the words, and rendering them so distinctly that the auditors do not lose a single syllable.

[338] Bacilly stresses the importance of clear, precise diction, but he warns that it is not enough for the words to be easily understood as in familiar speech.

[339] In singing, as in public speaking or the theater, proper declamation gives more weight and gravity to the words by infusing them with appropriate force and energy. Enunciating all the necessary syllables, plural endings, and articles, emphasizing expressive consonants, and highlighting the difference between long and short syllables are all elements of declamation for singing. Yet these techniques must not be confused with expressive singing in general and must be used in combination with overall dramatic expression.

[340] Music is naught but speech, with rhythm and tone coming after […] since they could not move the mind without the words being understood.

Houve críticas a cantores favorecendo diferentes níveis de intensidade da dicção, de um lado reclamando que exageravam na dicção e declamação, e de outro reclamando que a dicção era muito pobre. (ELLIOTT, p. 168). A cantora alemã Wilhelmine Schröder-Devrient, que foi treinada inicialmente como atriz e conhecida pelo estilo dramático de canto, era admirada por Clara e Robert Schumann, Mendelssohn e Wagner, mas o crítico Henry Chorley, que tinha preferências para o estilo lírico do *bel canto*, criticava Schröder-Devrient por exagerar na dicção e deliberadamente sacrificar a beleza do som pelo efeito dramático. Já Hugo Wolf, discípulo de Wagner, criticou a famosa soprano Lilli Lehmann pela dicção pobre no papel de Isolda: "É uma pena que ela enuncie tão mal. Nenhuma palavra era compreensível. Uma deficiência séria!"[341] (WOLF *apud* ELLIOTT, p. 168). Lilli Lehmann, por sua vez, escreveu no seu método de canto *How to sing* que cantou Isolda com um belo *legato* no refinado estilo italiano. Hugo Wolf, ao mesmo tempo, não gostava de uma dicção exagerada, e criticou um cantor que interpretou Alberich em *O Ouro do Reino*, de Wagner: "O Senhor Horowitz parecia obviamente preocupado em combinar o cantor com o declamador. A intenção é admirável. Mas em seu entusiasmo excessivo, chegou ao ponto de não cantar, mas apenas declamar. Ele deveria tentar conseguir uma mistura de ambos, pois assim terá sucesso." (PLEASANTS, 1979, p. 95.) [342]

O que pode ser apreendido da voz em relação à dicção/pronúncia, dentro dessas diferentes opiniões, algumas divergentes entre si, é que deve haver clareza no texto para ser compreendido. Ao mesmo tempo, a dicção deve estar em equilíbrio com as questões de emissão sonora e expressividade musical, como fraseado. Da mesma forma, o nível de intensidade da dicção deve estar de acordo com o caráter da obra, ou do trecho em questão, e do texto. Miller (1999, p. 27) dá para o cantor uma orientação prática geral para a emissão das consoantes, nesse mesmo sentido de equilíbrio entre dicção e música:

> Como nota de rodapé conclusiva para esta breve discussão sobre dicção e técnica vocal, deve-se dizer que a dicção limpa não é produzida por consoantes exageradas e pesadas, mas por consoantes de ocorrência rápida (exceto para duplicação consonantal em línguas que o exigem) que não impedem o fluxo conectado de vogais bem definidas. Deve-se então adotar uma abordagem de "dicção" como base de uma boa pedagogia vocal? […] A dicção não existe como uma entidade separada do som.[343]

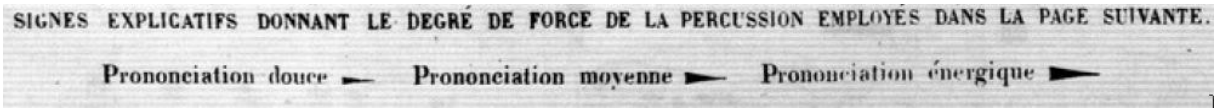
[341] A shame that she enunciates so badly. Not a single word was comprehensible. A serious deficiency!

[342] Herr Horowitz seemed obviously concerned to unite the singer with the declaimer. The intention is admirable. It is only that in his over enthusiasm he went so far as to not sing at all, but only to declaim. He should try to achieve a blend of both and he will succeed.

[343] As a concluding footnote to this brief discussion of diction and vocal technique, it should be said that clean diction is not produced by exaggerated, heavy consonants, but by quickly occurring consonants (except for consonantal doubling in languages that require it) that do not impede the connected flow of well-defined vowels.

Aplicando essa instrução de Miller aos instrumentos de arco, seria o equivalente a dar à nota um ataque curto, preciso e limpo, inclusive em *legato*, o que corrobora com a afirmação de Galamian um pouco acima. Bériot busca imitar a voz nesse equilíbrio e adequação da dicção à música ao dar diferentes gradações de intensidade da percussão sobre as notas de acordo com o caráter da obra. De uma forma muito interessante e elucidativa, ele utiliza símbolos que indicam níveis de gradação do acento ou percussão inicial que ele daria às notas. Esses símbolos e sua aplicação a trechos musicais nos auxiliam a ter uma noção um pouco mais próxima da sonoridade e de como eram executados certos elementos interpretativos nessa época, e até de forma pessoal por Bériot. Abaixo os símbolos em ordem crescente, indicados por ele na figura, que diz: "Sinais explicativos dando o grau de força da percussão empregados na página seguinte. Pronúncia doce – Pronúncia média – Pronúncia enérgica."

Figura 24 – Sinais dos graus de força da percussão



Fonte: Bériot (1857, p. 200)

Semelhantemente a Bériot, Galamian (1962, p. 84) dá três diferentes níveis de intensidade de ataque do arco no início das notas, usando o paralelo com a voz. São eles: "(a) muito suave, semelhante a vogais e não muito definido; (b) claramente definido e semelhante a consoante; ou (c) mais ou menos acentuado"[344]. É importante ressaltar que, dentro de cada um desses três níveis, infinitas outras gradações são possíveis. Brown também discute a respeito dessa ampla variedade, para o período a partir de meados do século XVIII, e orienta como interpretar a notação dos acentos, ou a sua ausência:

> O elemento percussivo na acentuação é infinitamente variável, desde um poderoso ataque explosivo até o menor indício de ênfase. Na música de meados do século XVIII, qualquer um desses graus de acentuação pode ser apropriado, mesmo quando o compositor não marcou um acento, embora na música posterior os acentos mais fortes raramente sejam apropriados, a menos que indicado.[345]

Should one then adopt a "diction" approach as the basis of good vocal pedagogy? […] Diction does not exist as a separate entity from tone.

[344] (a) very smooth, vowel-like, and not too definite, (b) clearly defined and consonant- like, or (c) more or less strongly accented.

[345] The percussive element in accentuation is infinitely variable, from a powerful explosive attack to the slightest hint of emphasis. In mid-eighteenth-century music any of these degrees of accentuation may be appropriate, even where the composer has not marked an accent, though in later music the more powerful accents will very seldom be appropriate unless indicated.

O violista e professor Ori Kam (2020) dá essa mesma orientação no vídeo *Thinking Vocally 203: speaking*[346] (Pensando Vocalmente 203: fala), na sua série de vídeos nos quais traz a contribuição e influência da voz para a prática violística, publicados na sua conta do *Instagram*, aplicando a trechos do primeiro movimento do *Arpeggione* de Schubert. Ele afirma que, instintivamente, muitas vezes adicionamos consonantes e vogais, ou sílabas, a melodias que vamos tocar, mas frequentemente, quando tocamos essas melodias no instrumento, a variedade das sílabas se torna limitada. Por isso, é importante pensar nesses vários tipos de consoantes e vogais e na sua emissão na voz, e em seguida aplicá-los ao instrumento, pronunciando sílabas mentalmente enquanto estiver tocando, buscando tocar como se estivesse falando. Fazendo a transferência direta para a viola, pode-se pensar que, por analogia, o contato da crina com as cordas são os nossos lábios, que pronunciam consoantes com diferentes intensidades, como letra "p", "t", "m" ou "h". Isso será mais desenvolvido logo à frente.

A violista Carol Rodland (2020, p.76) fala da necessidade dos cantores de ter uma dicção perfeita, e afirma que da mesma forma, "os violistas precisam de formas de articulação excelentes, muito variadas e muito específicas; às vezes cantamos em vogais longas ou *melismas*, e às vezes precisamos falar usando uma variedade de consoantes. Devemos começar e terminar 'palavras' de forma convincente."[347]

Como então poderíamos detalhar na viola a execução desses diferentes tipos de pronúncia do arco (percussão/acento/ataque) para falarmos ou cantarmos no instrumento com uma gama variada de consoantes e vogais?

Segundo Galamian (1962, p.10), as vogais e as consoantes podem ser emuladas no instrumento utilizando-se tanto da mão direita quanto da esquerda. Em linhas gerais, com a mão do arco, as vogais correspondem ao início e final suave da nota, e as consoantes a qualquer golpe de arco que não tenha início suave, como o *martelé*, o *détaché* acentuado, o *spiccato*, etc. "Com a mão esquerda, a consoante pode ser produzida pela queda enérgica e rápida dos dedos para passagens ascendentes. A contrapartida, nas passagens descendentes, é um levantamento lateral dos dedos que produz quase um leve efeito *pizzicato*" (GALAMIAN, 1962, p. 10).[348]

---

[346] https://www.instagram.com/p/CGBCLWUgmBC/ Acesso em 12 de maio de 2022.

[347] violists need excellent, highly varied, and very specific forms of articulation; sometimes we sing on long vowels or *melismas*, and sometimes we must speak, using a variety of consonants. We must start and finish "words" convincingly.

[348] With the left hand, the consonant can be produced by energetic and fast dropping of the fingers for ascending passages. The counterpart, in descending passages, is a sidewise lifting of the fingers that produces almost a slight pizzicato effect.

A recomendação para o violino de levantar os dedos lateralmente de forma enérgica se torna especialmente importante para o violista, e é detalhada por Barrett (1978, p. 60) da seguinte forma: "Os violistas precisam de dedos fortes e flexíveis ao invés de dedos pesados e musculosos. Em trechos rápidos, os dedos são lançados e levantados rapidamente com igual energia, produzindo um som de estalo"[349]. Esse quase *pizzicato* ajuda a superar os problemas de produção sonora, que provocam falhas nas notas, típicos da natureza recalcitrante da viola, como dito por Primrose (1976, p. 174 e 175), auxiliando o arco a entrar no núcleo sonoro da corda. Para isso, deve-se buscar desenvolver a musculatura responsável pela retirada dos dedos da corda, geralmente menos trabalhada, com exercícios como por exemplo o nº 1 do método de D. C. Dounis, "*The Dounis Violin Players' Daily Dozen*", transcrito também para viola[350], ou o nº 12, que trabalha *pizzicatos* de mão esquerda.

A maneira de executar as vogais e consoantes com diferentes tipos de intensidade de ataque do arco, tratados por Galamian (1962, p. 84), pode ser feita da seguinte forma: para a letra "(a) começo muito suave, semelhante a vogais", o arco deve ser trazido gentilmente para a corda a partir do ar quando se estiver tocando na metade inferior do arco. O arco não deve "cair" na corda, mas quanto mais brando o ataque, mais próximo da corda deve-se estar antes da crina entrar em contato com a corda para começar a nota. Em dinâmicas suaves, é recomendável começar o movimento a partir de um lugar bastante próximo da corda, e usar pouca crina do arco para o contato inicial. Como já dito, existem diversas nuances e intensidades possíveis dentro de um começo suave, ou semelhante a vogais. Ori Kam (2020)[351] recomenda que se pense nas diferentes vogais para buscar reproduzi-las com o arco. Existem diferentes tipos de tensão na boca para produzir cada vogal. A vogal "i", por exemplo, possui mais tensão na boca para ser produzida, dessa forma, na viola, haveria mais ênfase através de mais peso e tensão do arco, entrando mais na corda. A letra "a" possui menos tensão na boca, portanto teria menos tensão no arco.

O ataque "(b) semelhante a consoante" seria claramente definido, mas sem acento, produzido através do que Galamian (1962, p. 85) chama de "*départ*", que é executado da seguinte forma: "o arco é colocado na corda com a mesma pressão que será usada para o golpe em si, nem mais, nem menos. A nota é então atacada com o uso imediato da mesma

[349] Violists need strong, supple fingers rather than heavy, muscular ones. In passage work the fingers snap into place and are lifted quickly with equal energy, producing a popping sound.
[350] Dounis, D. C. *The Dounis Violin Players' Daily Dozen* op. 20 (Arr. Molly Carr & Christopher Zuar). New York: Harms, 1925.
[351] https://www.instagram.com/p/CGBCLWUgmBC/ Acesso em 12 de maio de 2022.

velocidade do golpe que será aplicado em toda a nota sustentada."[352] Isso dará uma articulação semelhante a consoantes de ataque mais brando, como as letras "m" (como em "mesa"), "n" (como em "nada"), "f", "r", "s", "v"; ou semelhante a consoantes de ataque médio, como "b", "d", "g" (como em "gato"). Naturalmente, cada uma dessas consoantes teria intensidades e nuances diferentes entre si. Para esse tipo de ataque, assim como para o tipo (c), é possível abordar a corda de duas maneiras, começando o movimento "de fora" da corda (partindo do ar), ou "de dentro da corda" (a partir do contato com a corda anterior ao movimento).

Já quanto para o terceiro tipo de ataque, "(c) mais ou menos acentuado", o *départ* pode ser gradualmente transformado em um acento mais forte usando-se maior velocidade no golpe de arco imediatamente depois do começo da nota, mas não no restante da arcada. Para esse tipo de velocidade/acento, com o arco na corda, deve-se adicionar maior pressão antes do ataque, o que resulta em um começo de nota do tipo *martélé*, podendo-se pensar nas consoantes mais intensas, como "c" (como em "casa") ou "k", "p" ou "t". Já quando maior pressão for usada imediatamente no começo ao invés de antes dele, coordenando com maior velocidade no golpe do arco, o efeito será similar ao do *détaché* acentuado. Além desses começos das notas que saem "de dentro da corda", acentos também podem ser produzidos de forma muito eficaz a partir do ar, seja por um ataque "chicoteado" ou pela colocação vertical do arco nas cordas com o "beliscar" simultâneo semelhante a um golpe *martélé*.

Por sua vez, o *martélé*, que tem seu início com o arco já colocado na corda, é um golpe de arco percussivo com um acento incisivo do tipo consoante no início de cada nota e sempre com uma pausa entre os golpes. É importantíssimo e basal para a formação de outros golpes de arco e para a consistência sonora do violista. Galamian (1962, p. 71) descreve sua execução de forma elucidativa:

> O acento neste golpe requer preparação na forma de pressão preliminar: o arco tem que "beliscar" a corda antes de começar a se mover. Este beliscar é uma pressão mais forte do que o próprio golpe exigirá, e tem que durar apenas o suficiente para produzir a acentuação necessária no início da nota. A pressão é então imediatamente diminuída para o grau necessário. Se essa pressão preparatória for liberada muito cedo, não haverá nenhum acento; se for lançado muito tarde, haverá um arranhão. A execução correta é, portanto, principalmente um problema de *timing* e coordenação. Dois tipos fundamentais de *martelé* podem ser distinguidos de acordo com o tamanho,

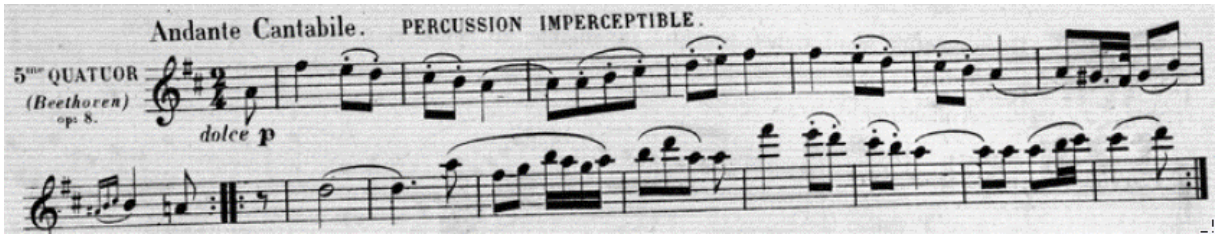
[352] the bow is placed on the string with the same pressure that will be used for the actual stroke, not more, not less. The note is then attacked with the immediate use of the same speed of stroke that is to be applied throughout the sounding of the tone.

> curto ou longo, da parte da nota depois do acento. A primeira pode ser chamada de *martelé* simples; o segundo, o *martelé* sustentado.[353]

Vejamos agora como Bériot aplicou os diferentes graus de força da percussão a trechos musicais. Como já dito, isso nos permite perceber, de acordo com a concepção de Bériot e de sua época, em quais notas e contexto musical seria apropriado utilizar ataques, desde os mais leves até os mais intensos, e como ele transferiu as ideias vocais, tratadas por ele logo antes, para a música instrumental.

Ele mescla os diferentes graus de força de percussão em cada trecho e inclui mais um tipo, a percussão imperceptível, que não é indicada por nenhum símbolo. Se o caráter do trecho musical for doce, os símbolos para pronúncia doce e média aparecem em maior quantidade. Se o caráter for enérgico, prevalece a pronúncia enérgica.

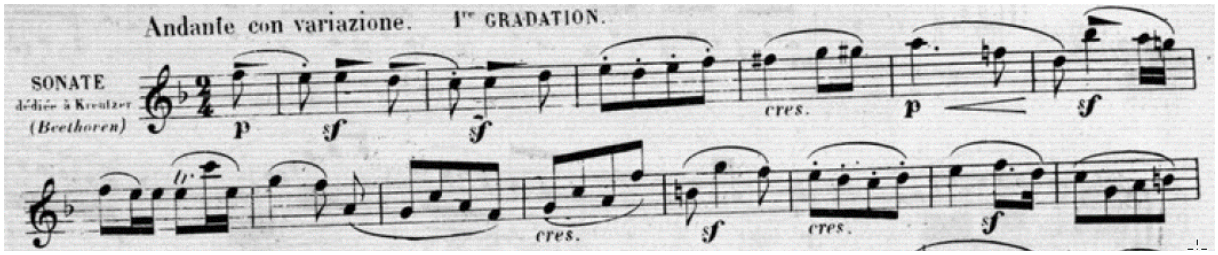
No primeiro exemplo musical que Bériot dá (figura 25), a indicação é para que a percussão seja imperceptível. Seria o equivalente à primeira gradação tratada por Galamian, de um ataque muito suave, semelhante a vogais. As notas com sinal de staccato poderiam ter ligeiramente um pouco mais de ataque do que as notas sem staccato:

Figura 25 - Percussão imperceptível

Fonte: Bériot (1857, p. 201)

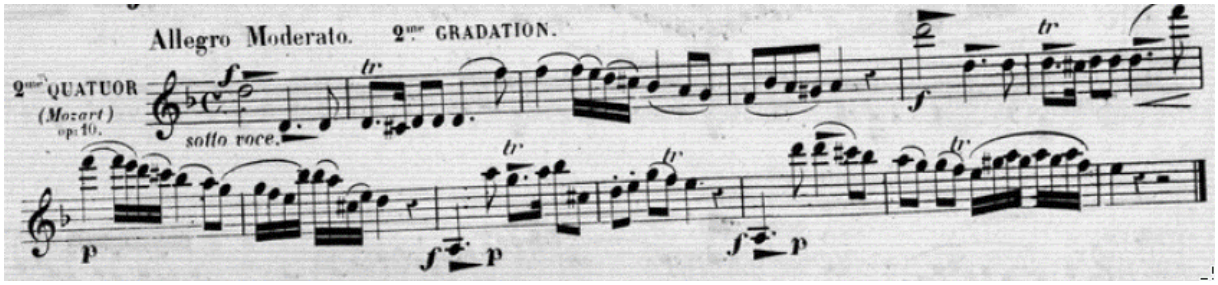
O segundo exemplo musical, Bériot denomina de “primeira gradação” (figura 26), e aplica os dois tipos de intensidade de percussão: doce e média. O trecho é do segundo andamento da Sonata n. 9 “*Kreutzer*” para violino e piano de Beethoven. O caráter é doce, o andamento não é rápido, *Andante con variazione*. Assim, podemos inferir que os dois tipos de percussão inicial das notas, mesmo no caso da média, sejam executados em adequação ao caráter, pois como discutido, cada grau de acentuação possui infinitas variações possíveis. Destaque para a primeira nota desse trecho, que se encontra no contratempo e possui a

[353] The accent in this stroke requires preparation in the form of preliminary pressure: the bow has to "pinch" the string before starting to move. This pinching is a pressure stronger than the stroke itself will require, and it has to last just long enough to produce the necessary accentuation at the beginning of the tone. The pressure is then immediately lessened to the degree required. If this preparatory pressure is released too soon, there will not be any accent; if it is released too late, there will be a scratch. The correct execution is therefore mainly a problem of timing and coordination. Two fundamental types of *martelé* can be distinguished according to whether the actual note following the accent is to be short or long. The first can be called the simple *martelé*; the second, the sustained *martelé*.

indicação de dinâmica em piano. O símbolo que Bériot usa é o de pronúncia doce, portanto, pode-se pensar nesse acento mais como uma ênfase, um apoio. Já na terceira nota do trecho, o símbolo parece ser de pronúncia média, portanto, pode ser dada uma ênfase maior, utilizando-se tanto de um leve acento quanto de um pouco mais de velocidade no começo da nota, para executar a indicação de *sforzando*, mas permanecendo dentro do caráter doce. No compasso 6, o si bemol também possui o que parece ser um sinal de pronúncia média, além de também possuir indicação de *sforzando*, mas o ataque poderia ser um pouco mais pronunciado que os anteriores, pois no compasso anterior existe um sinal de *crescendo*, além dessa nota ser o clímax da primeira frase de oito compassos. Isso seria feito utilizando-se tanto de uma "mordida" (ou "beliscão") mais presente, uma maior velocidade do arco no começo da nota, e um nível de dinâmica mais elevado:

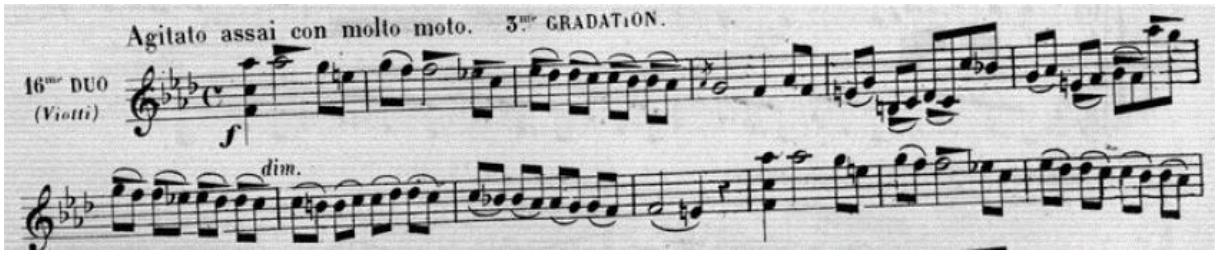
Figura 26 – Primeira Gradação de Percussão

Fonte: Bériot (1857, p. 201)

No trecho seguinte, chamado por Bériot de segunda gradação (figura 27), ele também utiliza a pronúncia enérgica, além da doce e da média. A obra utilizada é a parte do primeiro violino do Quarteto de cordas n. 2 de Mozart, o andamento é *Allegro Moderato*, já mais rápido que o trecho anterior, existe maior movimento de notas e prevalecem as dinâmicas em *forte*. Dessa forma, as pronúncias doce e média devem ser mais intensas que no trecho anterior, e a pronúncia enérgica pode se utilizar de uma "mordida" mais profunda no começo da nota, o equivalente a um *martelé* sustentado, executando uma pressão rápida da crina com a corda, mas intensa, realizando logo em seguida a soltura da pressão, para que ocorra uma explosão limpa no início da nota:

Figura 27 – Segunda Gradação de Percussão

Fonte: Bériot (1857, p. 201)

Para a terceira gradação (figura 28), Bériot utiliza um trecho do Duo n. 16 para dois violinos de Viotti. O andamento é bem mais rápido, *Agitato assai com molto moto*, existe bastante movimentação de notas. Ele escolhe então aplicar vários acentos seguidos, como por exemplo no compasso 3. Mesmo nas indicações de pronúncia doce desse compasso, pode-se pensar em um caráter mais percutido que nos outros trechos, com um pouco mais de "mordida'.

Figura 28 – Terceira Gradação de Percussão



Fonte: Bériot (1857, p. 201)

3.5 Pontuação: pausas, respirações, silêncios, repousos e a articulação.

Outro elemento relacionado à voz que frequentemente foi trazido por diversos instrumentistas para a prática instrumental é a pontuação, mais relacionada à linguagem e à fala, e consequentemente intrínseca ao canto. Brown (1999, p. 138 e 139) aponta que, nos períodos clássico e romântico, por exemplo, "a música foi predominantemente percebida ao longo do período como uma linguagem, embora uma linguagem que, como a poesia, apelava mais para os sentimentos do que para o intelecto"[354]. Nesse período, instrumentistas como Baillot, Türk, Habeneck, Bériot e Moser abordaram questões relacionadas à pontuação em seus métodos.

O objeto da pontuação, para Bériot (1857, p. 206), consiste em marcar os pontos de pausa obrigatórios, tanto na música como na literatura. Ele considera ainda que na música, esse elemento é mais importante do que na literatura, porque, em geral, seus silêncios são indicados de uma forma mais absoluta através do rigor do tempo e do compasso. Baillot (1834, p. 163) detalha um pouco mais sobre os elementos da fala:

> As notas são usadas na música como as palavras no discurso; elas servem para construir uma frase, para formar um sentido, deve-se, portanto, usar os

[354] Music was predominantly perceived throughout the period as a language, albeit a language which, like poetry, appealed more to the feelings than to the intellect.

> pontos e as vírgulas como se faz em um discurso escrito para distinguir os períodos e os membros, e facilitar a compreensão.[355]

A pontuação, portanto, lida com a questão das pausas, do silêncio, do repouso, da respiração e da espera para demarcar bem as partes constituintes da estrutura musical de uma obra, como os períodos, frases, membros de frase, motivos e células, e produzir determinado sentido musical. A pontuação tem o poder de alterar o sentido de um texto, seja ele musical ou escrito/falado, pois dependendo de onde as pausas, vírgulas e respirações são colocadas, o sentido pode ser alterado completamente. Da mesma forma, se as pausas não são corretamente executadas pelo intérprete, o efeito pode se perder, alterando o sentido, ou sua força.

Se dirigindo ao cantor, Hiller (2004, p. 66) trata sobre a função da pontuação, e considera que a regra mais fácil da boa declamação é provavelmente a da pontuação, "pois sem ela um texto não pode ter sentido e significado adequados, sem falar da ênfase e do impacto."[356] Ele prossegue tratando sobre os sinais de pontuação, como vírgula, ponto e vírgula, exclamação e interrogação, e o que devem provocar na voz do orador e do cantor:

> É fácil ver que uma vírgula ou ponto e vírgula não termina de fato um argumento na fala; em vez disso, algo deve prosseguir para formar o que chamamos de período, que geralmente é indicado por um ponto. A voz do orador geralmente diminui à medida que se aproxima de um período, e uma cadência na música indica a presença de um período. Um ponto de interrogação faz com que o orador levante a voz; da mesma forma na música, faz com que a voz do cantor se eleve. O ponto de exclamação exige um tom elevado e ao mesmo tempo reforçado do orador, bem como do cantor.[357]

O recurso técnico-musical que lida com a pontuação é a articulação. Brown (1999, p. 138) trata ambos como sinônimos, e afirma que a articulação pode ser indicada pelo compositor através de pausas ou de sinais de articulação (vírgulas), ou pode ser esperado que o intérprete a providencie com base na sua experiência e musicalidade. A articulação atua principalmente em dois níveis: o estrutural e o expressivo. No nível estrutural, se trata da articulação de frases e seções musicais. No nível expressivo, é utilizada em notas e figuras individuais para vivificar uma ideia musical, e é trazida da voz para a prática instrumental por Bériot através do canto silabado e da silabação, assuntos que serão discutidos mais à frente.

---

[355] Les notes sont employées dans la musique comme les mots dans le discours; elles servent, a construire une phrase, à former un sens, on doit par conséquent employer pour elles les points et les virgules ainsi qu'on le fait dans un discours écrit pour en distinguer les périodes et les membres, et le rendre plus aisé à comprendre.

[356] for without it a text cannot have proper sense and meaning, not to mention stress and impact.

[357] It is easy to see that a comma or semi-colon does not really end a proposition in speech; rather, something must follow in order to form what we call a period, which is generally indicated by a dot. The speaker's voice usually drops as it approaches a period, and a cadence in music indicates the presence of a period. A question mark causes the speaker to raise his voice; likewise in music, it causes the singer's voice to rise. The exclamation mark demands a raised and at the same time strengthened tone from the speaker as well as from the singer.

Trataremos primeiramente sobre pontuação/articulação anotadas pelo compositor através de pausas ou vírgulas de respiração.

Frequentemente negligenciada, a duração do silêncio é tão importante para a música quanto é a duração do som. “O silêncio é para a música o que a sombra é para a pintura: por sua negação, ele separa o pensamento, traz todas as nuances e, assim, aumenta a clareza do estilo [...] deixa o ouvinte respirar e assim lhe faz saborear as belezas da melodia.” (BÉRIOT, 1857, p. 206)[358]

Bériot relata que é comum que os executantes encurtem os tempos das pausas, pelo medo de sua interpretação acabar parecendo “fria”. Na verdade, o repouso ajuda a manter a atenção do público sem cansá-lo. Ele dá grande importância à questão da sustentação do tempo das pausas, recomendando que o aluno estude com metrônomo para adquirir uma pontuação perfeita, ou seja, que adquira a capacidade de esperar em silêncio durante todo o valor da pausa.

Nesse sentido, a sustentação das pausas seria equivalente ao conceito de “consumar a nota”, vista no tópico sobre *portamento di voce/legato*. “Consumar a nota” pode também ser aplicado às pausas se essas são tratadas como parte constituidora e indissociável do discurso sonoro, pois afinal, o som só existe em oposição ao silêncio. Dessa forma, a sustentação das pausas pode dar direção e conectar notas, motivos, frases e períodos que estejam antes e depois das pausas, como discutido pelo importante violista e professor Ricardo Kubala:

> Assim, pausas e fermatas são passíveis de se tornarem elemento de intensificação ou decréscimo de intensidade, que une a escrita visualmente fragmentada em uma linha em certo aspecto coesa, tornando possível imprimir sensação de direção mais extensa. A exploração dos limites de silêncio é um procedimento que ajuda na procura de uma execução em que as pausas não soem como eventos nos quais ocorre perda de intensidade. (KUBALA, 2009, pp. 130 e 131).

Pode-se então dar direção através da sustentação das pausas por todo o seu valor, mas também através da forma como as notas antes e depois delas são executadas. A postura do violista na execução das pausas deve ser, portanto, consciente do que veio antes e o que virá depois, como na fala. A depender do contexto musical, a nota que antecede a pausa pode ser finalizada de três maneiras: 1. em *diminuendo*; 2. sustentando a mesma intensidade, independente de qual for; ou 3. em *crescendo*. A nota pode ter ou não essa indicação de dinâmica anotada, portanto, cabe ao intérprete identificar elementos estruturais, melódicos e

[358] Le silence est à la musique ce que l'ombre est à la peinture: par sa négation, il détache la pensée, en fait ressortir toutes les nuances et ajoute ainsi à la clarté du style [...] laisse respirer l'auditeur et lui fait ainsi goûter les beautés de la mélodie.

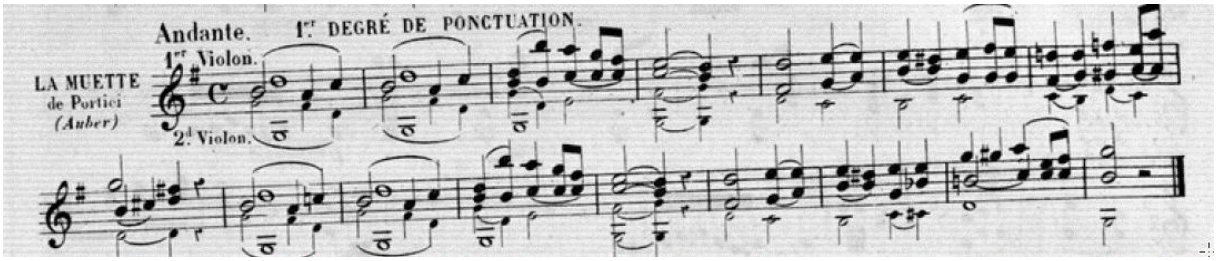
harmônicos que indiquem de que forma ela deve ser executada. Em qualquer um desses três casos, enquanto a obra não chegar ao fim, tanto a nota que antecede a pausa e a própria pausa devem provocar duas sensações simultaneamente: a sensação de que algo se finalizou, e a sensação de que algo ainda está por vir.

Um exemplo dessa conexão entre as partes da estrutura musical através do que é feito na finalização das notas e durante as pausas é o relato sobre a interpretação de Brahms feito por Fanny Davies (*apud* Stowell, 2004, p. 169), aluna de Clara Schumann. Fanny ouviu Brahms frequentemente entre 1884 e 1896, e afirmou que ele "pertencia àquela escola de interpretação que começa bem suas frases, as termina bem, deixa bastante espaço entre o fim de uma e o início de outra, e ainda as une sem nenhum hiato."[359]

Kubala (2009, p. 131) aponta que o gesto do violista também possui uma função importante para dar direção durante a pausa, e para que não ocorra perda de intensidade, quando esse for o caso:

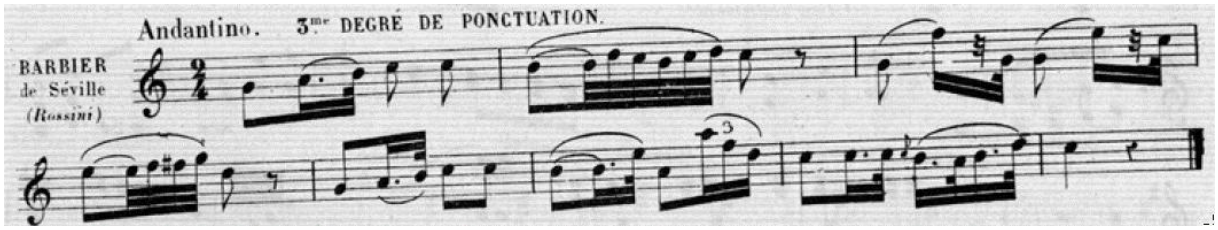
> Outra possibilidade, relacionada ao elemento visual da execução, está na realização de um gesto em que se mantém a mão direita elevada por toda a duração da pausa, transmitindo a sensação de que o silêncio em questão é a anacruse de um evento que ocorrerá em breve.

Bériot (1857, p. 207), dando grande importância à execução correta das pausas apresenta seis exemplos musicais de pontuação indicadas pelo compositor através de pausas. O primeiro, na verdade, não possui pontuação, ou seja, não possui pausas. Nesse caso, as notas devem ser sustentadas e unidas entre si "de maneira que que não se escute nunca a mudança de golpe de arco"[360], tratando-se, portanto, do *legato*. Os outros trechos seguem da 1ª até a 5ª gradação de pontuação. Como exemplo, seguem abaixo os trechos da 1ª, 3ª e 5ª gradação, nos quais nota-se uma quantidade crescente de pausas escritas pelo compositor:

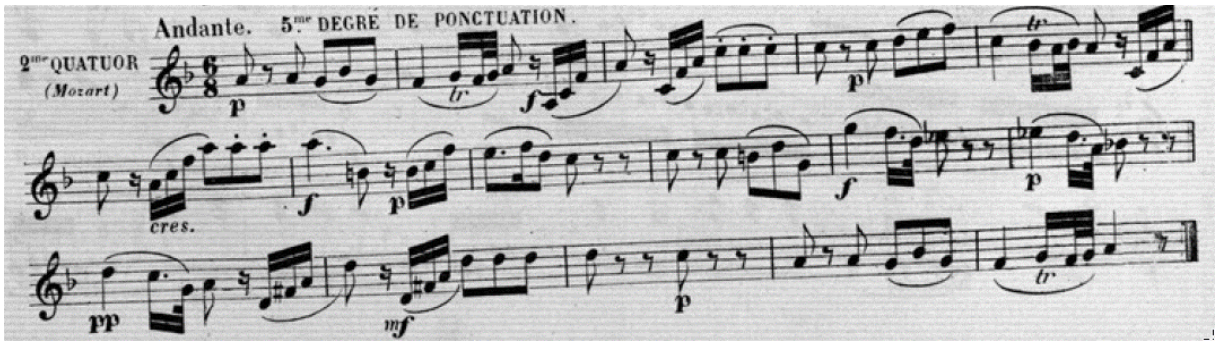
Figura 29 – Primeira Gradação de Pontuação

Fonte: Bériot (1857, p. 207)

[359] belonged to that racial [sic] school of playing which begins its phrases well, ends them well, leaves plenty of space between the end of one and the beginning of another, and yet joins them without any hiatus.
[360] de manière à ce qu'on n'entende jamais le changement du coup d'archet.

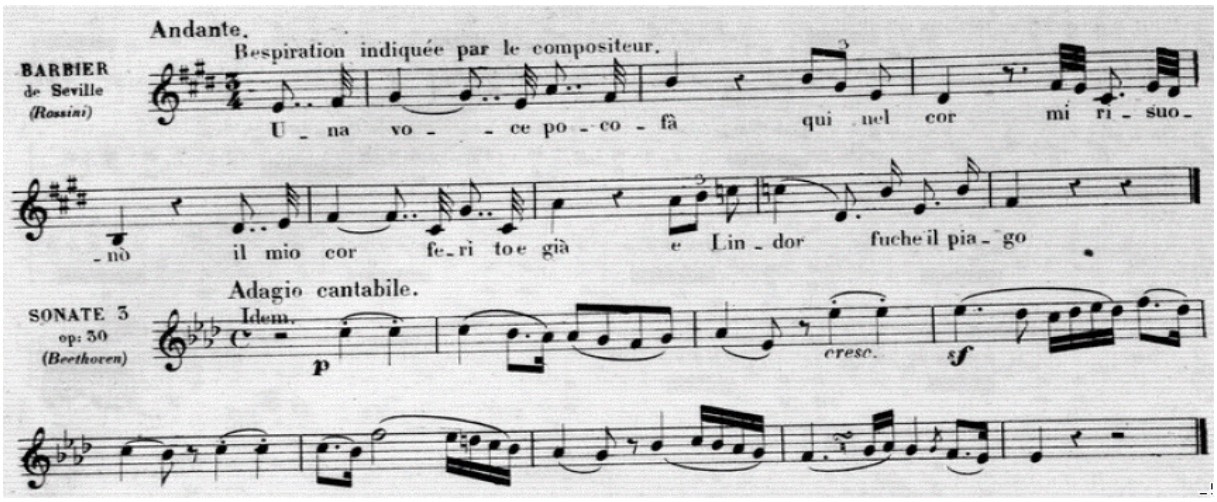
Figura 30 – Terceira Gradação de Pontuação



Fonte: Bériot (1857, p. 207)

Figura 31 – Quinta Gradação de Pontuação

Fonte: Bériot (1857, p. 207)

Um pouco mais à frente, Bériot dá outros exemplos musicais relacionando-os à necessidade de respiração na música, dividindo-os em dois tipos. O primeiro se trata da "respiração indicada pelo compositor", onde ele apresenta um trecho de música vocal, da famosa ária *Una voce poco fa*, da ópera "O Barbeiro de Sevilha", de Rossini, seguido de trecho de música instrumental, que deve se espelhar no exemplo vocal. Assim como no trecho vocal, a ênfase na execução da pausa escrita pelo compositor deve ser dada pelo instrumentista no aspecto da necessidade de respiração da frase como se houvesse letra e estivesse sendo cantada.

Figura 32 – Respiração indicada pelo compositor

Fonte: Bériot (1857, p. 210)

Além do tipo de pontuação anotado pelo compositor na partitura, como visto nesses exemplos de Bériot, existe um outro tipo que não é demonstrado através de símbolos de pausa. Trata-se dos repousos de curta duração, os quais se apresentam necessários pela demanda da respiração. Bériot e Baillot concordam também sobre esse assunto, e afirmam que é de responsabilidade do intérprete identificar e inserir esse tipo de pontuação: "Mas as pequenas separações, os silêncios de curtíssima duração, nem sempre são indicados pelo compositor; é necessário, portanto, que o intérprete as introduza, quando vê a necessidade" (BAILLOT, 1834, p. 163)[361].

A pontuação poderá ser inserida pelo intérprete de duas maneiras, segundo Baillot (1834, p. 163): através de um diminuendo na nota final da frase ou período, ou encurtando a nota um pouco antes do fim de seu valor. Nota-se que a pontuação/articulação também lida com o final das notas, assim como o *portamento di voce*/*legato*, mas no sentido oposto, tratando-se do encurtamento das notas, e não sua sustentação. Dessa forma, podemos pensar que "a mágica está entre as notas" também quando as notas não estão em legato. O que é feito com intenção musical entre as notas, mesmo que seja o silêncio, é fundamental para unir as ideias musicais.

Na fala e no canto, a respiração é obviamente necessária, por isso intrínseca e natural. Os pontos na música nos quais o cantor respira tornam-se modelo também para o instrumentista no aspecto da pontuação. A questão da pontuação no canto está diretamente relacionada com a respiração, pois essa é tanto uma necessidade intrínseca, como dito, quanto uma necessidade musical. E enquanto uma necessidade musical, a pontuação provavelmente surgiu a partir da necessidade de respiração humana no canto. Essa necessidade de respirar foi frequentemente relacionada na música com o que é natural, especialmente quando a correspondência com a prática vocal foi feita por instrumentistas. O tratado de canto de Manuel Garcia, um dos mais importantes pedagogos de canto da história, foi provavelmente modelo para o método de violino de Bériot, pois esse apresenta muitas correspondências com o tratado de Garcia, cuja primeira edição data de 1847. Garcia (1878, p. 59) trata a pontuação através das questões da respiração, e afirma que o cantor deve aproveitar as pausas escritas para respirar, mas também deve inserir pausas mesmo que o compositor não as tenha notado:

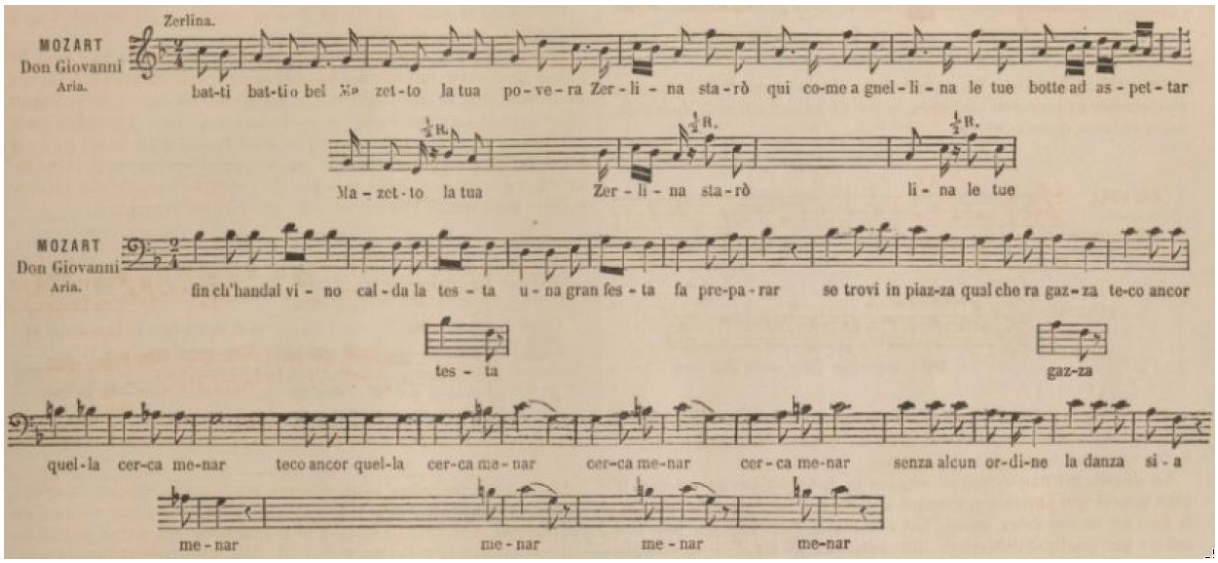
> É essencial que o cantor tome sua respiração adequadamente e a gerencie; pois a respiração é, por assim dizer, o regulador do canto. É durante as pausas que se deve respirar, mas apenas durante as pausas que se encontram tanto nas palavras quanto na melodia. Essas pausas devem ser introduzidas mesmo quando o compositor não as tenha notado; elas servirão para melhor

[361] Mais les légères séparations, les silences de très courte durée, ne sont pas toujours indiqués par le compositeur; il faut donc que l'exécutant les introduise, lorsqu'il envoi la nécessité.

> destacarem a distribuição de ideias ou para facilitar a execução. As respirações devem recair apenas nos tempos fracos ou na parte fraca dos tempos fortes, ou ainda no final da nota que encerra um desenho musical; o que torna possível atacar a próxima nota no início de seu valor e manter o acento do compasso intacto.[362]

Garcia (1978, p. 59) orienta ainda que as grandes respirações devem ser realizadas nas pausas mais longas, que acontecem entre as frases e os membros de frase. Já as pausas mais curtas, raramente anotadas pelo compositor, que separam os desenhos motívicos, permitem apenas inspirações muito curtas, as quais ele denomina de *mezzi respiri* (meio-respiros). Ele apresenta exemplos musicais (figura 17) mostrando os pontos de respiração mais adequados abaixo de cada trecho. No primeiro trecho, encontram-se as respirações mais curtas e rápidas, os *mezzi respiri* (notados com o símbolo "½ R."), e nos dois trechos seguintes, as respirações um pouco maiores, todas acrescentadas pelo cantor. O instrumentista pode observar em quais pontos na música o cantor escolhe respirar, como respira e como encurta as notas, para servir de modelo para a pontuação no repertório instrumental baseada na respiração vocal:

Figura 33 – Respirações inseridas pelo cantor



Fonte: Garcia (1878, p. 59)

Como dito acima por Garcia, a respiração é o regulador do canto. Na prática instrumental, a respiração enquanto inspiração e expiração é também da maior importância,

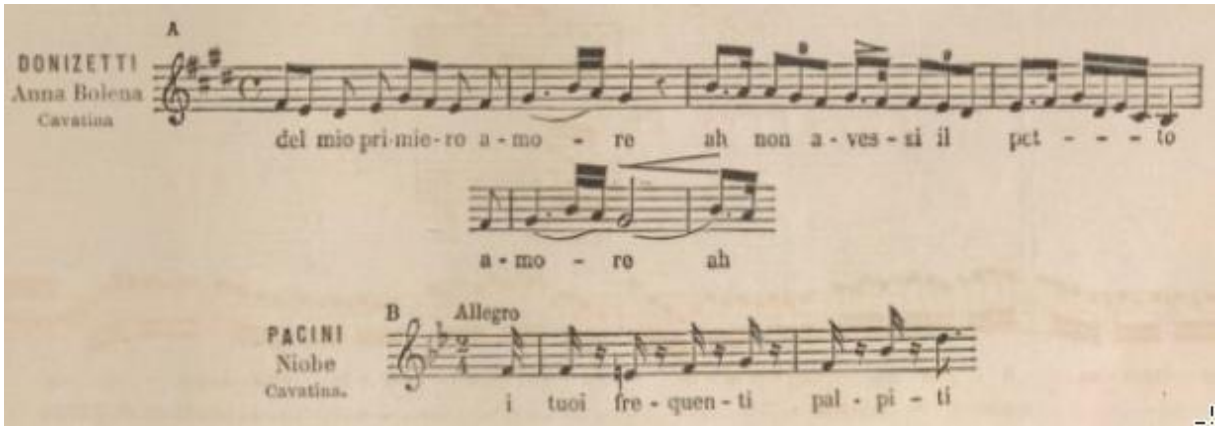
[362] Il est indispensable, pour le chanteur, de prendre à propos et de ménager sa respiration; car la respiration est, pour ainsi dire, le régulateur du chant. C'est pendant les repos qu'on doit respirer, mais seulement pendant les repos qui se rencontrent à la fois dans les paroles et dans la mélodie. Ces repos doivent être introduits lors même que le compositeur ne les aurait pas notés ; ils serviront, soit à mieux faire ressortir la distribution des idées, soit à faciliter l'exécution. Les respirations ne doivent tomber que sur les temps faibles ou sur la partie faible des temps forts, ou bien encore sur la fin de la note qui termine le dessin; ce qui permet d'attaquer la note suivante au commencement de sa valeur, et de conserver intact l'accent de la mesure.

tanto nos níveis musical quanto físico, para que haja direção e conexão mesmo durante as pausas, e para que haja um fluxo e um gerenciamento físico de tensão e relaxamento de acordo com as necessidades musicais, além da respiração servir também como uma anacruse imaginária que funciona como *levare* para si mesmo, ou para o conjunto com o qual se esteja tocando. Existem variadas formas de se inspirar e expirar, de acordo com o contexto musical, ou da função dentro do conjunto musical. Como sugestão, apresento uma das formas: a inspiração do violista nos momentos de pontuação na música deve acontecer na pausa (seja ela escrita pelo compositor ou inserida pelo intérprete), e a expiração deve acontecer no começo da nota. Se for o caso do começo de uma obra ou movimento, ou de um trecho onde o arco esteja fora da corda, quando a nota começar com o arco para baixo, o gesto do violista deve ser de inspirar e erguer o arco no começo da pausa, como um *levare*, e antes do começo da nota, o arco já deve se movimentar em direção à corda. A expiração acontece no começo da nota com o arco posicionado sobre a corda. Se for o caso de um trecho onde o arco começa para cima, especialmente na região da ponta, pode ser melhor que o arco já esteja sobre a corda no momento da pausa. A inspiração acontece como um *levare*, e o violista pode erguer a viola com um gesto para cima (pequeno ou grande, a depender do contexto) no momento da inspiração, com o arco repousado sobre a corda. O instrumento deverá ser abaixado um pouco antes do começo da nota, e a expiração ocorrerá no começo da nota.

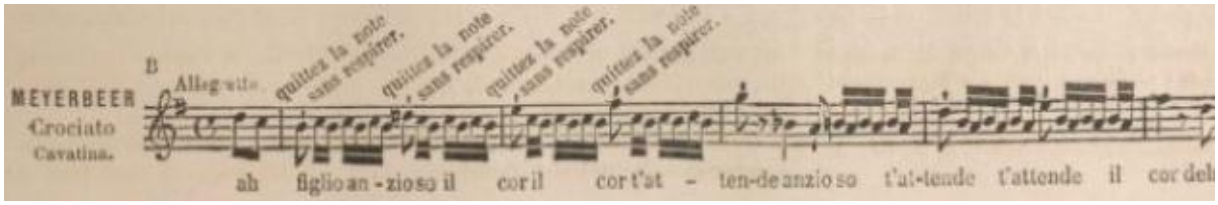
Depois que esse procedimento estiver internalizado, o violista poderá gerenciar sua respiração de uma forma mais avançada. Em pausas maiores, pelo menos de semínima em tempo *moderato*, a pausa poderá ser dividida em duas partes, sendo que a inspiração será realizada na primeira metade e a expiração na segunda metade. Nesse caso, o violista já estará expirando no começo da nota seguinte à pausa, e não começando a expirar. Assim, o começo da nota se dará com o relaxamento da expiração, o que previne tensão corporal e concede maior profundidade sonora, tanto em dinâmicas em piano quanto em forte, além de gerar um maior fluxo musical.

Para o caso do começo de uma obra, ou de movimento, onde a respiração funciona também como um *levare* para o próprio instrumentista, o violista poderá tomar mais tempo para esse procedimento, se desejado. Portanto, em uma obra com a semínima como unidade de tempo, por exemplo, todo o ciclo de respiração pode levar o equivalente a uma mínima. A inspiração acontecerá no primeiro tempo e a expiração no segundo tempo de *levare*. Nesse caso, a expiração também é o momento no qual o violista realiza o movimento de aproximação da corda.

A liberdade do cantor em alterar a partitura em alguns casos pode ser quase subversiva a ponto de suprimir uma pausa escrita pelo compositor para unir membros de frase através da intensificação da nota e da consequente exclusão da pontuação, como demonstrado por Garcia (1878, p. 59) no exemplo A:

Figura 34 – Pausa suprimida pelo cantor (A) e pausa depois de cada sílaba (B)

Fonte: Garcia (1878, p. 59)

Outra forma de inserir pontuação aos trechos musicais mais vivos e fluidos é através da respiração a cada nota que se encontra acompanhada com uma pausa, como no exemplo B do trecho acima (figura 34), ou articulando as notas sem respirar, como no exemplo abaixo (Figura 35). Garcia escreve a frase *quittez la note sans respirer* (sair da nota sem respirar) acima de cada nota que deve ser articulada:

Figura 35 – Articulação das notas sem respirar

Fonte: Garcia (1878, p. 59)

Bériot também apresenta exemplos musicais instrumentais nos quais as pausas de respiração devem ser inseridas pelo intérprete, e aponta esses lugares com uma vírgula. Ele escreve acima dos trechos: “Pausas comandadas pela respiração e indicadas por vírgulas.”

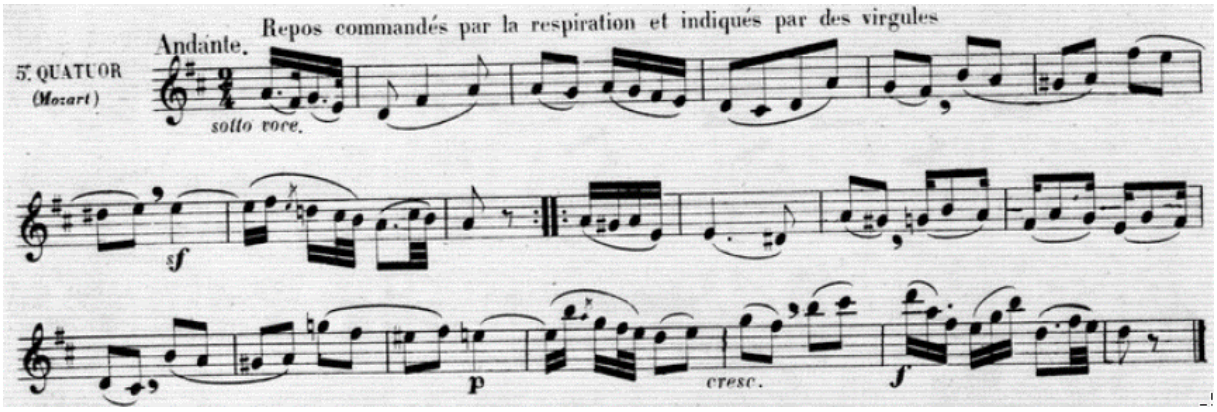
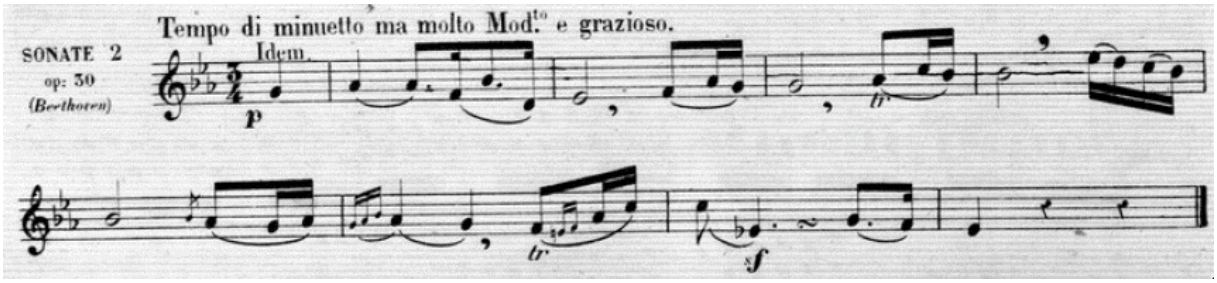
Figura 36 – Pausas inseridas pelo intérprete e indicadas por vírgulas

Fonte: Bériot (1857, p. 210)

Figura 37 – Pausas inseridas pelo intérprete e indicadas por vírgulas

Fonte: Bériot (1857, p. 210)

3.4.1 Silabação.

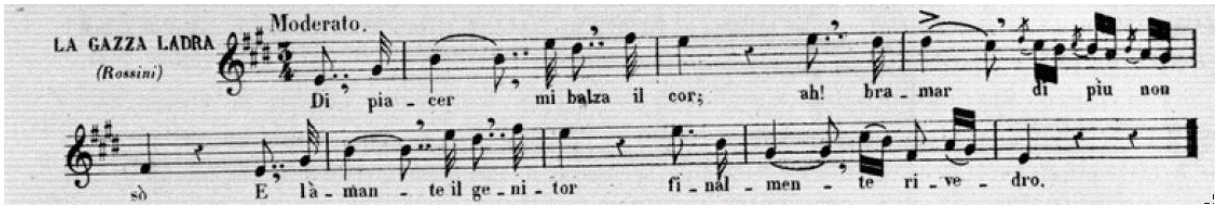
Como dito, a pontuação se utiliza do elemento técnico-musical da articulação, e ambas podem ser vistas como sinônimos. Acima, foi discutida a utilização da articulação no nível estrutural. Ela também pode ser utilizada no nível expressivo, quando aplicada em notas e figuras individuais para vivificar uma ideia musical, como é o caso da silabação. Pode ser inserida tanto pelo compositor como pelo intérprete, trataremos sobre a última, de responsabilidade do intérprete.

Mais um elemento retirado da voz por Bériot para servir de modelo de expressividade para o instrumentista, a silabação está presente em dois momentos no seu método: utilizando o termo canto silábico como oposição ao canto sustentado, e em um tópico exclusivo com o título de “silabação”, sobre a qual discutiremos primeiro.

Bériot (1857, p. 211) define silabação como “pausas ainda menores do que as que acabamos de explicar [na seção “pontuação”]. Silabar: entendemos por essa expressão a maneira de separar as palavras e as sílabas para dar-lhes mais impulso e acentuação na declamação lírica. Essas nuances que estão inteiramente no espírito da peça são tão delicadas

que não podem ser classificadas na pontuação."[363] Apesar de Bériot considerar que a silabação é um tópico à parte da pontuação, compreendemos que, enquanto pausas que separam palavras e notas, a silabação se encontra na categoria de pontuação do nível expressivo, aplicada em notas e figuras individuais para vivificar ideias musicais.

Esses pequenos tempos de silabação não podem ser escritos em forma de pausas, mas o intérprete deve sentir quando e onde inserir. Como exemplos musicais, Bériot (1857, p. 211) traz apenas trechos do repertório vocal (figura 22), com a intenção de demonstrar a relação dessa pequena pausa expressiva com as palavras e suas sílabas, para que o instrumentista possa sentir na sua voz como funciona, e então imitá-la no instrumento. Ele indica os pontos com uma pequena vírgula, e afirma que em princípio elas devem ser colocadas entre uma nota pontuada e uma curta:

Figura 38 – Silabação

Fonte: Bériot (1857, p. 211)

Bériot também aborda a silabação utilizando o termo "canto silábico". Para ele, o canto silábico é o oposto do canto sustentado, "uma melodia onde as notas, ou sílabas se separam ao invés de se ligar umas nas outras"[364], fazendo o instrumentista pensar numa fala que separa as sílabas. As notas são abreviadas de forma proporcional à energia ou leveza da melodia. Bériot associa seu uso a peças ou trechos de caráter decidido, enérgico, ritmado, vivo e brilhante. Entretanto, é natural que a abreviação das notas também pode ocorrer em trechos de obras de qualquer tipo de caráter, como *dolce*.

Assim sendo, a silabação, assim como o *portamento di voce/legato*, também lida com o final das notas, mas encurtando-as, ao invés de sustentá-las. O recurso técnico-musical que o instrumentista ou o cantor utilizam para a abreviação das notas é a articulação.

Uma observação se faz importante em relação a esse encurtamento das notas, ou à articulação das notas. À medida que esse procedimento consiste basicamente na substituição de parte da nota por uma pausa equivalente, essa pausa deve tornar-se automaticamente parte

[363] repos plus minimes encore que ceux que nous venons d'expliquer; ce sont ceux de la syllabation. Syllaber: Nous entendons par cette expression la manière de séparer les mots et les syllabes pour leur donner plus d'élan et d'accetuation dans la déclamation lyrique. Ces nuances qui sont tout entières dans l'esprit du morceau sont si délicates qu'elles ne peuvent être classées dans la ponctuation.

[364] Une melodie dont les notes ou syllabes se détachent au lieu de se lier entr'elles.

constituinte da nota. Especialmente em trechos de notas rápidas, é comum que instrumentistas não respeitem o valor dessa pausa entre as notas articuladas, precipitando para a próxima nota, e acelerando consequentemente o pulso. Em trechos em pizzicato, onde a pausa entre as notas acaba sendo ainda maior, esse hábito se torna mais comum e evidente. Para evitar esse tipo de problema, torna-se de extrema importância aplicar a orientação de Bériot de respeito ao tempo total da pausa também às pausas acrescentadas pelo intérprete na articulação, desenvolvendo as habilidades de esperar o tempo necessário e de ouvir atentamente o silêncio que está entre as notas. O conceito de "consumar a nota", tratado anteriormente, pode ser aplicado à pausa, transformando-se em "consumar a pausa". Relembramos que a ideia desse conceito consiste não só em sustentar as pausas individualmente, mas também em criar uma conexão entre as figuras musicais. Como discutido anteriormente, essa conexão também é possível de ser aplicada ao silêncio. Outra estratégia que auxilia a resolver o problema de não consumar as pausas da articulação é sugerida pelo violista Henry Barrett:

> Cada nota de um agrupamento de notas rápidas deve soar claramente. A maioria dos instrumentistas se apressam no início e no final dos agrupamentos, pontos cruciais em que cada nota deve ser audível. Uma pequena desaceleração no final de um agrupamento dá estabilidade e previne que haja precipitação na nota final.[365]

O termo silábico pode fazer maior referência à fala, mas com a junção dos termos canto e silábico para demonstrar trechos de notas encurtadas, Bériot deixa claro que o canto e a fala são modelo para o instrumentista também em notas rápidas e vivas, e não apenas em trechos líricos em legato, com notas mais longas e tempos mais lentos.

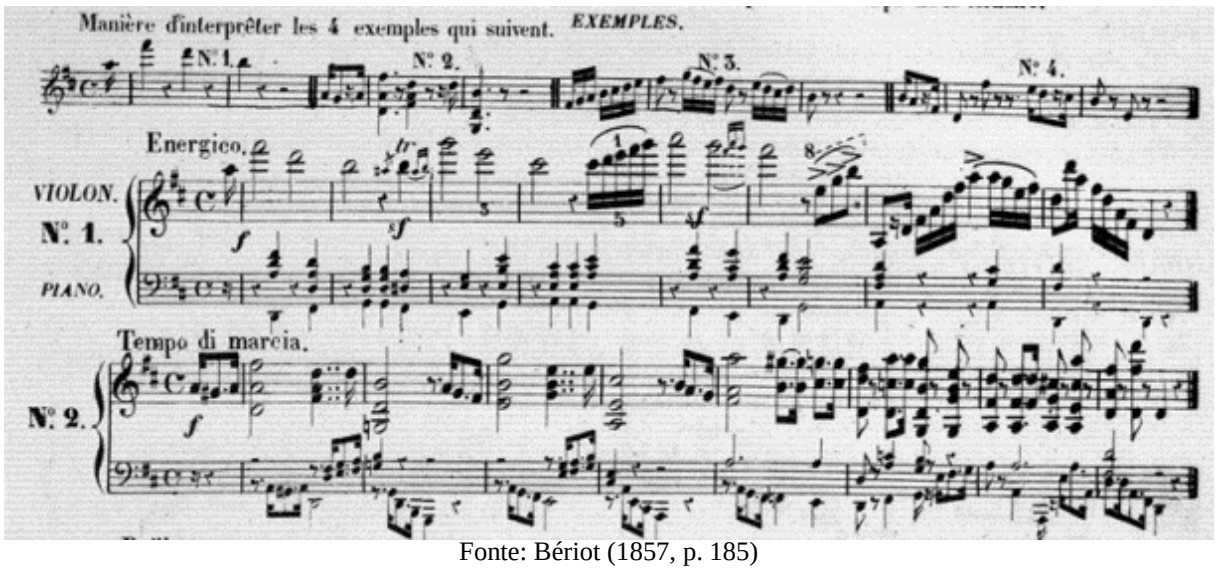
Como o violista poderia transferir a silabação ou o canto silabado para os meios da viola? O procedimento consiste basicamente em encurtar o valor da nota e acrescentar uma pausa equivalente ao valor que foi encurtado, lidando, portanto, com o final da nota. É de extrema importância ter cuidado na execução de todas as partes constituintes das notas, pois como colocado pela violista Kim Kashkashian (2020, p. 72), "Inícios, duração e finais das notas, todos têm um contorno."[366] Assim, com a atenção voltada para dar contorno ao final da nota, algumas variáveis podem ser trabalhadas. A questão da dinâmica pode ser trabalhada em três possibilidades, dependendo do contexto: em *diminuendo*; na sustentação da mesma dinâmica; ou em *crescendo*. Outro aspecto a ser manipulado é a continuação da vibração da nota durante a pausa. Se o arco sair da corda depois do final da nota, a vibração poderá ainda

[365] Every note of a run should sound clearly. Most players rush at the beginning and end of runs, crucial points at which each note must be audible. The slightest slowing up at the end of a run gives poise and prevents a falling into the final note.
[366] Beginnings, duration and endings of notes, all have a shape.

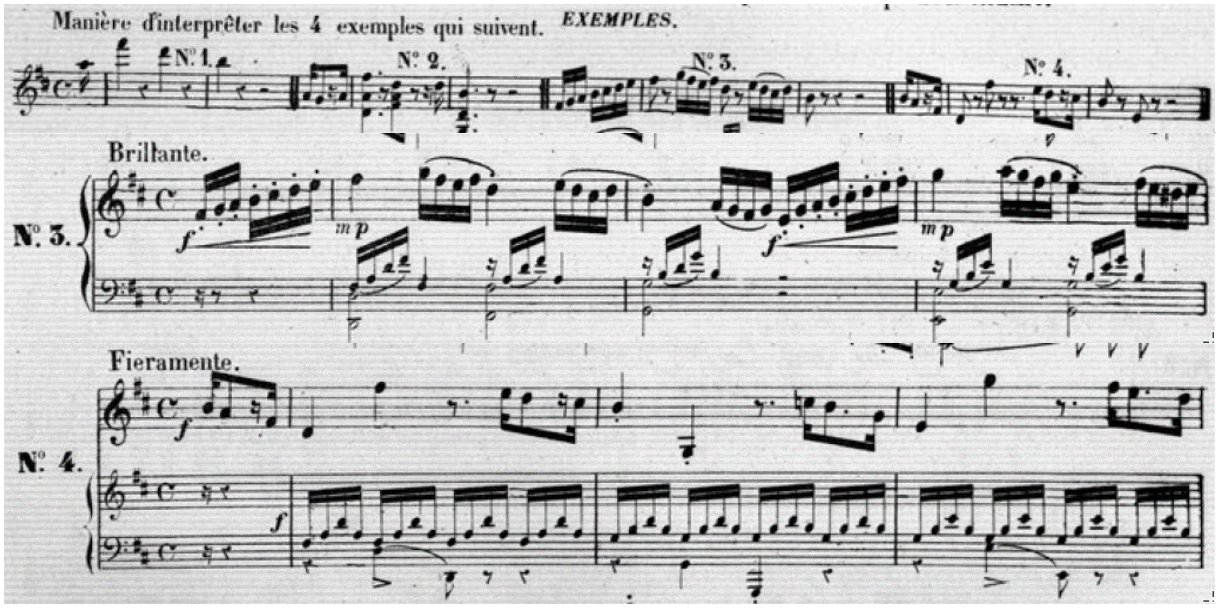
soar um pouco mais, e o oposto acontecerá se o arco permanecer na corda. Mesmo sendo encurtadas, as notas poderão variar de tamanho também, podendo ser longas ou curtas, o que será um dos definidores do golpe de arco a ser utilizado. Em notas mais longas, os golpes de arco poderiam ser o *detaché* articulado, o *portato*, ou o *martelé*, por exemplo. Já para notas mais curtas e rápidas, poderiam ser o *staccato*, o *spiccato*, o *collé* ou o *sautillé*, por exemplo.

Bériot (1857, p. 185) traz quatro exemplos musicais, todos de caráter enérgico, e apresenta no início dos trechos a transcrição da realização do que seria essa articulação, ou encurtamento das notas no canto silábico. É interessante notar que existem notas encurtadas que ainda permaneceram relativamente longas, como no trecho nº 1 e nº 2 (figura 39), onde as mínimas são encurtadas em semínimas ou semínimas pontuadas. Como possibilidades de modificação do contorno do final das notas, deve-se decidir qual golpe de arco usar, que no caso desses dois trechos, poderia ser o *martelé* sustentado, por exemplo. A dinâmica do final da nota poderá permanecer a mesma do momento logo após o ataque do *martélé*, e o arco poderia permanecer na corda para um caráter mais "seco", ou poderia sair da corda durante a pausa, para um maior prolongamento da vibração das notas.

Para dar o caráter decidido próprio ao gênero de música mais vivo, que é o caso dos exemplos abaixo (figuras 39 e 40), Bériot (1857, p. 185) afirma que se deve seguir a métrica e o pulso, mas sem se limitar a um movimento metronômico, dando um certo peso com confiança e firmeza a certos tempos do compasso que possuem maior energia. Trata-se do primeiro tempo dos compassos 1, 3 e 7 de cada trecho dos exemplos dados por Bériot.

Figura 39 – Canto silábico exemplos nº1 e nº2

Fonte: Bériot (1857, p. 185)

Nos exemplos nº 3 e nº 4 (figura 40), as semínimas são abreviadas em colcheias, um valor um pouco mais curto. No exemplo nº 3, as primeiras semicolcheias possuem sinal de staccato colocadas pelo compositor. Nesse caso, Bériot não transcreveu sua execução, mas o encurtamento das notas se faria, por exemplo, com o golpe de arco *spiccato*, na região do ponto de equilíbrio do arco, entre o talão e o meio. As semicolcheias poderiam ser transformadas em fusas e pausas de fusas, para uma articulação mais curta, ou em fusas pontuadas e pausas de semifusas, para uma articulação mais longa, com especial atenção para que o intervalo de silêncio depois de cada nota seja respeitado em seu valor total, ou seja, que a pausa seja consumada:

Figura 40 – Canto silábico exemplos nº 3 e nº 4

Fonte: Bériot (1857, p. 185)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, é contundente a presença da voz no pensamento de importantes instrumentistas em relação à sua prática, direcionando-os para a estruturação de uma interpretação, além da elaboração de metodologias pedagógicas. Considera-se abundante a riqueza de informações da prática e pedagogia instrumental que utiliza o viés vocal. Também, é repetido o relato ao longo dos séculos que o uso da voz de diversas formas na prática instrumental é muito bem-sucedido, e para alguns autores, essencial.

Os motivos são muitos: a voz está nas origens da música, sua presença está em quase todas as culturas, se não todas, através das eras, com sua dominância por muitos séculos e milênios e consequente influência sobre a construção composicional, inclusive da música instrumental, por todos os tempos e estilos. Mas talvez o motivo mais importante, que faça com que ela tenha esse domínio, é que a voz é inata. Nascemos com ela, nos expressamos com ela desde a mais tenra idade, e por isso é a forma de expressão mais natural. Por possuirmos um aparelho fonador, podemos entender a fisicalidade do som na emissão vocal, na sua variabilidade, na relação dos intervalos, etc.

Poder-se-ia pensar apenas em termos técnico-musicais da viola e em recursos musicais gerais para ganhar fluência técnica e musical. Mas o significativo número de outros importantes instrumentistas que buscaram na voz seu modelo e guia para um domínio musical superior nos indica que existe muita utilidade em mergulhar no mundo vocal para pensar vocalmente sua prática instrumental e a música em geral.

Através da aplicação dos recursos e princípios da voz para os meios técnico-musicais da viola para pensar vocalmente o *legato*, as nuances de dinâmica, o ataque das notas e os repousos musicais na viola, pôde-se perceber que é possível modificar o viés do pensamento unicamente instrumental, ou excessivamente mecanicista. Assim, a voz auxilia a pensar a prática instrumental de forma mais musical e ampla, mais completa e integrada, trazendo mais expressividade e clareza na comunicação sonora das ideias musicais.

Recomendamos também que o violista, como orientado insistentemente por diversos instrumentistas, de fato escute bons cantores e use a própria voz abundantemente nos seus estudos individuais, seja cantando trechos que vai tocar, ou cantando melodias que esteja escutando no dia a dia, usando a fala e uma dicção precisa para pronunciar bem o que vai tocar, imaginando quais as vogais e consoantes são mais adequadas para determinado trecho, e outras recomendações contidas no primeiro capítulo. Certamente essas práticas irão auxiliar no processo de compreensão da fisicalidade da musicalidade. E ainda, se o violista ou

qualquer outro instrumentista tiver o interesse de mergulhar mais ainda no universo vocal através de aulas de canto, isso certamente será muito salutar para sua prática instrumental. Dessa forma, poderá ganhar mais conhecimento tanto intelectual quanto sensorial sobre o mecanismo da expressividade da voz, que por sua vez auxilia na compreensão da própria experiência corporal e mental com seu instrumento, e na integração entre mente e corpo para gerar domínio e fluência na fisicalidade da musicalidade com a viola.

Quando a voz é trazida para perto da prática instrumental, é para criar encantamento no próprio instrumentista e em seguida no público, é para ter força enquanto veículo de expressão e comunicação de emoções, ou de expressão artística. É para ter força dramática, independentemente do caráter ou *affeto* que se pretenda transmitir, é para tornar a expressividade musical o mais próximo da expressão humana da vida cotidiana, por isso mais natural e menos mecânico. É para mudar o hábito de ver o veículo de produção sonora como um objeto, um artefato, que apesar de engenhoso, é externo, fora do seu próprio corpo, e integrar o instrumento com o próprio corpo para se integrar também com as intenções musicais.

REFERÊNCIAS

ADAM, Louis. **Méthode de piano du Conservatoire**. Paris: Conservatoire Impérial de Musique, 1804.

AGRÍCOLA, Johann Friedrich. **Introduction to the Art of Singing**. A translation [with additions] of Pier Francesco Tosi's *Opinioni de cantori antichi e moderni*. Trad. Julianne Baird Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

AGUILAR, Patricia Michelini. **Fala flauta**: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a interpretes brasileiros de flauta doce. 2008. 164 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284692>.

ALTENBURG, Johann. **Trumpeters' and kettledrummers' art.** Trad. e Ed. E. Tarr. Nashville: The Brass Press, 1974. (Original work published Halle, 1795).

ANDERSON, Emily. **The Letters of Beethoven**. 3 vols. Ed. e trad. London: Macmillan, 1961.

ARGONDIZZA, Peter. **The Order of Things**: A Reappraisal of Vincenzo Galilei's Two Dialogues *Fronimo 1568* and *1584*. https://www.academia.edu/6481433/_The_Order_of_Things_A_Reappraisal_of_Vincenzo_Galilei_s_Fronimo_Dialogues_1568_and_1584_ Acessado em 24/09/2020.

AUER, Leopold. **Violin Playing as I Teach It**. New York: Frederick A. Stokes Company, 1921.

BACH, Carl Philipp Emanuel. **Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments**. Trad. William J. Mitchell. New York: W. W. Norton and Company, 1949.

BAILLOT, François. **L'art du violon: nouvelle méthode**. Bruxelles : Mayance chez les fils de B. Schott, 1835.

_____. **Notice sur J.- B. Viotti**. Paris: Imprimerie de Hocquet, 1825.

BAIRD, Julianne. Introduction: Agricola's treatise. *In***. Introduction to the Art of Singing**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BARNES, Gregory (Ed.). **Playing and Teaching the Viola:** A Comprehensive Guide to the Central Clef Instrument and Its Music. Fairfax: American String Teachers Association, 2005.

BARRETT, Henry. **The Viola**: Complete Guide for Teachers and Students. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1978.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica:** Musical-Rhetorical Figures in German Baroque. London: University of Nebraska Press, 1997.

BASTANINEZHAD, Arya. Primal Sound and its Application in Tone Pedagogy of Western Classical Flute. **Malaysian Journal of Music**, v. 2, n. 1, p. 10-29, 2013.

BÉRIOT, Charles Auguste de, **Méthode de Violon.** Paris & Mainz: B. Schott's Söhne, 1857.

BERLIOZ, H. **Treatise on Instrumentation.** Ed. e anotado por R. Strauss**.** Trad. Theodore Front. New York: Dover, 1991.

BLUM, David. **Casals and the Art of Interpretation**. New York, Holmes & Meier Publishers, 1977.

BODIG, Richard D. Ganassi's Regola Rubertina. Transleted by Richard D. Bodig. **Journal of the Viola Da Gamba Society of America**, v. 18, 1981.

BODLEY, Lorraine Byrne. **Goethe and Zelter**: musical dialogues. New York: Routledge, 2017.

BOEHM, Theobald. **The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects**. Trad. D. C. Miller. New York: Dover Publications, 1871.

BOYDEN, David. D. (Ed.). **Francesco Geminiani: The art of playing on the violin, 1751**. London: Oxford University Press, 1952.

_____. **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.

BROWN, Clive. **Classical and Romantic performing practice 1750-1900**. Oxford University Press, New York, 1999.

_____. Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music. In: MUSGRAVE, Micheal; SHERMAN, Bernard D. (Ed.). **Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

_____. Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's Méthode de Violon. In: **Zwischen Schöpferischer Individualität Und Künstlerischer Selbstverleugnung. Zur Musikalischen Aufführungspraxis Im 19 Jahrhundert.** Ed. Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck
und Anselm Gerhard, p. 83-108. Argus, 2009.

BURGESS, Geoffrey, Haynes, Bruce. **The Pathetick Musician:** Moving an Audience in the Age of Eloquence. New York: Oxford University Press, 2016.

CACCINI, Giulio. **Le Nuove Musiche.** Florença: Apresso i Marescotti, 1601.

CALLEGARI, Paula Andrade. **As virtudes retóricas em "Le istitutioni harmoniche" (1558) de Gioseffo Zarlino.** (252 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2019.

CAMPAGNOLI, Bartolomeo. **Metodo della meccanica progressiva per violino**. Milan: 1797.

_____. **Nouvelle Méthode de la Mécanique Progressive du Jeu de Violon: divisée en 5 Parties et distribuée en 132 Leçons progressives pour deux Violons et 118 Etudes pour und Violon seul**. Breitkopf & Härtel, 1827.

CASTELLANI, Marcello. The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartolomeo Bismantova (1677). **The Galpin Society Journal**, v. 30, p. 76-85, 1977.

CHUA, Daniel K. L. Vincenzo Galilei, Modernity, and the Division of Nature. *In*: **Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century**, Ed. Suzannah Clark e Alexander Rehding, pp. 17-29. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

COOK, Nicholas. **Beyond the Score:** Music as Performance. New York: Oxford University Press, 2013.

COUPERIN, François. **Ouvres Complètes de François Couperin**. Editions de l'oiseau lyre chez L. B. M. Dyer, 1933.

_____. **L'Art de toucher le clavecin** ; **Die Kunst das Clavecin zu spielen; The Art of playing the Harpsichord**. Trad. Anna Linde e Mevanwy Roberts. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1961.

CYPESS, Rebecca. "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. **The Journal of Musicology**, v. 27, n. 2, p. 181-223, 2010.

_____. **Curious and Modern Inventions: Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy**. University of Chicago Press, 2016.

DALTON, David. **Playing the Viola**: Conversations with William Primrose. Oxford: Oxford University Press, 1988.

DANE, Matthew Anderson. **Coordinated effort: A study of Karen Tuttle's influence on modern viola teaching**. Rice University, 2002.

DEW, Robert. In Response to Instinct: Karen Tuttle's insights into the Coordinated Action – Its Mechanisms, Articulation, And Prerequisites. **Journal of the American Viola Society**, v. 18, n. 1, p. 51-54, 2002.

DEW, Robert. The Coordinated Action, Part 2: instinctive responses. **Journal of the American Viola Society**, v. 18, n. 2 & 3, p. 63-69, 2002.

DOMNICH, H. **Méthode de premier et de second cor**. Paris: Conservatoire Impérial de Musique, 1807.

DONI, Giovanni Battista. **Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica.** Rome: Andrea Fei, 1640.

ELENDERSEN, Atli. ***Imitare la voce humana***: aspectos expressivos do violino no século XVI e início do século XVII. 2019. 220 f. Tese (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

ELLIOTT, Martha. **Singing in Style:** A Guide to Vocal Performance Practices. New Haven, London: Yale University Press, 2007.

FARIA, Cindy Folly. **Relações entre Viola erudita e Canto lírico:** Aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento. 2012. 65 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2012.

FÉTIS, François-Joseph. **Antoine Stradivari Luthier Célèbre connu sous le nom de Stradivarius;** prédédé de Recherches Historiques et Critiques sur l´Origine et les Transformations des Instruments a Archet; et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements. Paris, Vuillaume, 1856.

FISCHER, Simon. **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin**. London: Edition Peters, 1997.

_____. **Practice: 250 step-by-step practice methods for the violin**. London: Edition Peters, 2004.

FLESCH, Carl. **The Art of Violin Playing.** 2 vols. New York: Carl Fischer, Inc., 1939.

FRESCOBALDI, Girolamo. **Toccate e partite d'intavolatura di cimablo, nuovamente da lui date in luce e con ogni diligenza corrette, libro primo**. Rome: Nicolò Borboni, 1616.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962.

GALILEI, Vincenzo. **Fronimo**. Trad. Carol MacClintock. American Institute of Musicology, Musicological Studies and Documents 39. Neuhausen-Stuttgart: Hanssler-Verlag, 1985.

GANASSI, Silvestro. **Lettione Seconda**. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 1978 [1543].

_____. **Opera Intitulata Fontegara**. Bologna [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 2002 [1535].

_____. **Regola Rubertina**. Bolonha [Venetia]: Arnaldo Forni Editore [ad instantia de l'autore], 1984 [1542].

GEARHEART, Sarah Kate. **Exploring the french flute school in North America:** an examination of the pedagogical materials of Georges Barrère, Marcel Moyse, and René Le Roy" (2011). LSU Doctoral Dissertations. 1082.

GEMINIANI, Francesco. **A Treatise of Good Taste in the Art of Musick.** London, 1749.

_____. **The Art of Playing on the Violin**. London, 1751.

GERLE, Robert. **The Art of Bowing Practice**. London: Steiner & Bell, 1991.

GLEZAROVA, Maya. Aspects of Yankelevich's Teaching Methods. In: LANKOVSKY, Masha (Ed.). **The Russian Violin School:** The Legacy of Yuri Yankelevich. Oxford University Press, 2016.

GRAF, Peter-Lukas. **The singing flute:** How to develop an expressive tone. Mainz, Germany: Schott Musik International, 2003.

GRIGORYEV, Vladimir. Yankelevich's Methodological System. In: LANKOVSKY, Masha (Ed.). **The Russian Violin School:** The Legacy of Yuri Yankelevich. Oxford University Press, 2016.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. Trad. Marcelo Fagerlande. **O Discurso dos Sons** – Caminhos para Uma Nova Compreensão Musical**.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

HAVAS, Kato. **A new approach to violin playing**. London: Bosworth & Company Limited, 1961.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**: a period performer's history of music for the twenty-first century. New York: Oxford University Press, 2007.

HEALY, Kristine Anne. **Imagined Vocalities:** Exploring Voice in the Practice of Instrumental Music Performance. 2018. Tese de Doutorado. University of Huddersfield.

HELD, Marcus. O Discurso Musical do Século XVIII: Emulações Retóricas na obra de Francesco Geminiani (1687-1762). **Revista Música**, v. 18, n. especial, p. 109-132, 2018.

HETTRICK, William E. et al. (Ed.). **The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. Martin Agricola's Poetic Discussion of the Recorder and Other Woodwind Instruments: Part 1 (1529). **American Recorder**, v. 21, p. 103-113, 1980.

_____. Martin Agricola's Poetic Discussion of the Recorder and Other Woodwind Instruments: Part 2a (1545). **American Recorder**, v. 23, p. 139-146, 1982.

_____. Martin Agricola's Poetic Discussion of the Recorder and Other Woodwind Instruments: Part 2b (1545). **American Recorder**, v. 24 p. 51-60, 1983.

HILLER, Johann A. **Treatise on Vocal Performance and Ornamentation**. Trad. Suzanne J. Beicken. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HOLLAWAY, William Wood. **Martin Agricola's Musica instrumentalis deudsch:** a translation. 1972, 264 f. Tese de Doutorado. North Texas State University, Denton, 1972.

HOPPENOT, Dominique. **Le Violon Intérieur**. Paris: Éditions Van de Velde, 1981.

HORSLEY, Imogene. The Renaissance Attitude Toward Interpretation in Instrumental Performance. **Renaissance News**, v. 10, n. 2, p. 79-85, 1957.

HOWLETT, Derq. **A translation of three treatises by Martin Agricola:** Musica Choralis Deudsch, Musica Figuralis Deudsch, and Von Den Proporcionibus, with introduction, transcriptions of the music, and commentary. 1979. 397 f. Tese de Doutorado. The Ohio State University.

HUMMEL, Johann. Nepomuk. **A complete theoretical and practical course of instructions on the art of playing the pianoforte**. London: T. Boosey, 1828.

IMAI, Nobuko. The viola should sound like a human voice. **The Strad**, 17 jun. 2015. Disponível em: http://www.thestrad.com/the-viola-should-sound-like-a-human-voice-says-nobuko-imai/. Acesso em 17 mar. de 2021.

IRVINE, Jeffrey. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. **The Karen Tuttle Legacy**: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 88-91.

JENKINS, JOHN S. Mozart and the Castrati. **The Musical Times**, vol. 151, no. 1913, 2010, pp. 55–68. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25759517. Accessed 9 Nov. 2020.

JOACHIM, Joseph; MOSER, Andreas. **Violin School**. Trad. Alfred Moffat. Berlin: N. Simrock, 1905.

KARYDIS, Dimitris. **Beethoven's annotations to Cramer's twenty-one piano studies:** context and analysis of performance. 2006. Tese de Doutorado. City University, London.

KASHKASHIAN, Kim. **Karen Tuttle Check Points for Viola-Playing**. Junho 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AU3Zh7vHhUQ&list=PL7Z8trSFsoCnsh8RE5TCKOtW-UUhym2R_&index=2. Acesso em: 26 abril 2022.

_____. Bow Strokes and Articulations. *In*: TEPLOFF, Alex. **The Karen Tuttle Legacy**: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 72-73.

_____. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. **The Karen Tuttle Legacy**: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 91-92.

KUBALA, Ricardo Lobo. **A escrita para viola nas Sonatas com piano op. 11 nº 4 e op. 25 nº 4 de Paul Hindemith**: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. 2004. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

LACOURSE, Michelle. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. **The Karen Tuttle Legacy**: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 93-95.

LAINÉ, Frédéric. **L'Alto.** Anne Fuzeau Productions: Bressuire, 2010.

LAMPERTI, Francesco. **Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto**. Milano: G. Ricordi, 1864.

_____. **The Art of Singing According to Ancient Tradition and Personal Experience**. Trad. W. Jekyll. London: G. Ricordi, 1884.

LANKOVSKY, Masha. **The Russian Violin School:** The Legacy of Yuri Yankelevich. Oxford University Press, 2016.

LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. **The Historical Performance of Music**: An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003.

LESSER, Lawrence. **Singing during practice can help improve sound and characterization.** The Strad, 09 ago. 2022. Disponível em: https://www.thestrad.com/playing-hub/singing-during-practice-can-help-improve-sound-and characterisation/5001.article. Acesso em maio de 2021.

LIEBECK, Jack. **Sing your way to string playing perfection.** The Strad, 09 ago. 2022. Disponível em: https://www.thestrad.com/sing-your-way-to-string-playing-perfection-violinist-jack-liebeck/4996.article

LITCHFIELD, Malcolm. **Giovanni Maria Artusi's L'artusi Overo Delle Imperfettioni Della Moderna Musica (1600)**: A Translation and Commentary. 498 f. Dissertação de Mestrado, Brigham Young University, 1987.

MACCLINTOCK Carol. (Ed.) **Readings in the History of Music in Performance.** Bloomington: Indiana University Press, 1979.

MCGILL, David. **Sound in Motion**. Bloomington: Indiana university press, 2007.

MANCINI, Giovanni Battista. **Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato**. Viena: Ghelen, 1774.

MARTENS, Frederick. **Violin Mastery: Talks with Master Violinists and Teachers**. New York: Frederick A. Stokes Company, 1919.

MATTHESON, Johann. **Der Vollkommene Capellmeister**. Trad. Ernest C. Harriss. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

MEISSNER, Henrique; TIMMERS, Renee. Teaching young musicians expressive performance: An experimental study. **Music Education Research**, v. 21, n. 1, p. 20-39, 2019.

MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William. **Violin and Viola.** New York: Schirmer Books, 1976.

MILLER, Richard. **On the art of singing**. New York: Oxford University Press, 1996.

MOSCHOS, Petros. **Performing Classical-period music on the modern piano**. 2006. Tese de Doutorado. City University, London.

MOYSE, M. **The flute and its problems**: Tone development through interpretation for the flute. Tokyo: Muramatsu, 1973.

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

MOZART, Wolfgang Amadeus. **The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart (1769-1791).** Translated from the collection of Ludwig Nohl by Lady Wallace. New York: Hurd and Houghton, 1865.

NEUMANN, Frederick. The vibrato controversy. **Performance Practice Review**, v. 4, n. 1, p. 3, 1991.

NEVES, Marcus Vinicius Sant'Anna Held. **Francesco Geminiani (1687-1762)**: comentários e tradução da obra teórica completa. 2017. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NEWMAN, William S. Beethoven's Pianos versus His Piano Ideals. **Journal of the American Musicological Society**, v. 23, n. 3, p. 484-504, 1970.

OWENS, Jessie Ann. **Composers at work: the craft of musical composition 1450-1600**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PAVAN, Beatriz Carneiro. **Aspectos da prosódia da língua francesa e sua influência nos quatro livros para cravo de François Couperin**. 2015. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas.

PENESCO, Anne. Une voix divinement humaine: le chant violonistique d'Albert de Rudolstadt. In: HECQUET, Michèle; PLANTÉ, Christin (Ed.). **Lectures de Consuelo - La Comtesse de Rudolstadt de George Sand**. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2004. (gerado em 21 de janeiro de 2021). Disponível na Internet: <http://books.openedition.org/pul/6741>. ISBN : 9782729710873. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pul.6741.

PIERMARTIRI, Leonardo; GERLING, Daphne Capparelli. Karen Tuttle´s Coordination applied to the performance and interpretation of Edino Krieger´s Brasiliana. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-18, 2021

_____. PIERMARTIRI, Leonardo; GERLING, Daphne Capparelli. A Survey on Karen Tuttle's Coordination: considerations of legacy, dissemination, and notation. **Revista Musica Hodie**, v. 21, 2021.

PIERMARTIRI, Leonardo; IUDICE, Henrique Tomás. Centenário de Karen Tuttle: a decodificação e o ensino de uma performance natural, unindo os elementos corpóreos, musicais e emocionais. **Opus**, v. 26 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2603

PLEASANTS, Henry. **The Music Criticism of Hugo Wolf**. New York: Holmes and Meier, 1979.

POLK, Keith. Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century. **Journal of the American Musicological Society**, vol. 42, no. 3, 1989, pp. 504–546. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/831504. Accessed 19 May 2020.

PORTO JUNIOR, Delphim Rezende. **Girolamo Diruta: il Transilvano-diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **Preceptivas humanistas e musicais na tratadística quinhentista: um estudo das representações retóricas do exercício musical no renascimento italiano**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.

POUGIN, Arthur. **Viotti et l'école moderne de violon**. Paris : Schott, 1888.

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

_____. **Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen**. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.

QUINTILIANO. **Institutio Oratoria.** Trad. H. E. Butler. London: Harvard University Press, 1936 (Loeb Classical Library).

REZENDE, Renan Felipe Santos. **A boa expressão ao cantar ou tocar: tradução comentada do Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen de Quantz (extratos).** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. Dissertação (Mestrado em Música), 2015.

RIPIN, Edwin M. A Reevaluation of Virdung's "Musica getutscht". **Journal of the American Musicological Society**, v. 29, n. 2, p. 189-223, 1976.

RITSCHER, Karen. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. **The Karen Tuttle Legacy**: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. p. 95.

RODLAND, CAROL. Coordination. *In*: TEPLOFF, Alex. **The Karen Tuttle Legacy**: a resource and guide for viola students, teachers, and performers. Nova York: Carl Fischer, 2020. pp. 96-99.

ROGNONI, Francesco. **Selva di Varii passaggi**. Milão: Filippo Lomazzo, 1620.

ROMBERG, Bernard. **A complete theoretical and practical school for the violoncello**. Boston: Oliver Ditson & Co, 1880.

SANDER, Amber. **Performer's Guide to the Execution and Application of Karen Tuttle's Coordination, as Applied to Ernest Bloch's *Suite Hébraïque***. 62 f. Doctor of Musical Arts (Performance), December 2013.

SCHENKER, Heinrich. **The art of performance**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SMITH, Anne. **The performance of 16th-century music:** Learning from the theorists. New York: Oxford University Press, 2011.

SPOHR, Louis. **Violin School.** Trad. John Bishop. London: R, Cocks & Cº., 1843.

STARK, James. **Bel canto: a history of vocal pedagogy**. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

TARTINI, Giuseppe. Treatise on Ornamentation. Trad. Sol Babitz. **Journal of Research in Music Education,** *4*(2), 75-102, 1956. Retrieved June 1, 2020, from www.jstor.org/stable/3343580

TARTINI, Giuseppe. **A Letter from the Late Signor Tartini to Signora Maddalena Lombardini (now Signora Sirmen):** Published as an Important Lesson to Performers on the Violin. Londres: W. Reeves, 1779.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. **Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do Século XVI**. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Dissertação (Mestrado em Música), 2010.

_____. Pronuntiatio na obra de Silvestro Ganassi (1492-c.1557). **Revista Música**, v. 16, n. 1, p. 205-216, 25 dez. 2016.

THALBERG, Sigismond. **L'Art du chant appliqué au piano**. Paris: Heugel, 1853.

TOSI, Pierfrancesco. **Opinioni de'cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato**. Dalla Volpe, 1723.

TROMLITZ, J. G. **The virtuoso flute-player** (Ardal Powell Trans. & Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1991. (Original work published Leipzig, 1791).

TÜRK, D. G. **School of clavier playing, or, instructions in playing the clavier for teachers & students** (Raymond H. Haggh Trans. & Ed.). Lincoln and London University of Nebraska Press, 1982. (Original work published Berlin, 1789).