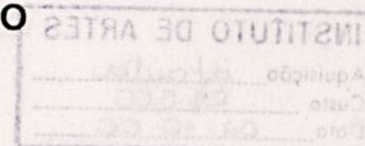


SANDRA MARIA COSENTINO ABRÃO



TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE
DE MATHIS LUSSY: UMA LEITURA CRÍTICA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de Concentração: Música).

Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes
Sekeff Zampronha.



T/UNESP
780.15
A161t

São Paulo
2000



SANDRA MARIA COSENTINO ABRÃO

DADOS CURRICULARES

SANDRA MARIA COSENTINO ABRÃO

TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE
DE MATHIS LUSSY: UMA LEITURA CRÍTICA

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Banca Examinadora

.....
.....
.....

São Paulo, de de 2000.

DADOS CURRICULARES

SANDRA MARIA COSENTINO ABRÃO

- 1960/1962 Curso de Graduação:
Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
Piano (Superior).
- 1963/1964 Curso de Virtuosidade
Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
Piano.
- 1977/1979 Curso de Graduação:
Faculdade Paulista de Arte da Academia Paulista de Música
Educação Artística (Licenciatura Plena com Habilitação em
Música).
- 1971/1999 Professora de Piano
Fundação Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
Curso Superior.
- 1975 Professora de Piano
Faculdade de Música Marcelo Tupinambá, São Paulo.
- 1975/1976 Professora de Piano
Faculdade de Música da Academia Mozarteum, São Paulo.

Agradecimentos

Dedicatórias

À Professora Dra. Maria de Lourdes Sekeff Zampronha pela orientação, dedicação e incentivo.

Ao Professor Eduardo Escalante por toda a ajuda prestada à viabilização deste trabalho.

Agradecimentos

Nossa gratidão àqueles que colaboraram para a realização desta pesquisa:

Pianista Achille Picchi

Ana Paula Rimoli de Oliveira

Prof. Dr. Atílio Mastrogiovanni

Prof. Dr. Cláudio Richerme

Prof. Dr. Fernando Antonio Casarini

Profa. Dra. Glória Machado

Profa. Lina Maria Ribeiro de Noronha

Profa. Dra. Maria Helena Gios

Prof Valter Brasolin

In memoriam: à Profa. Sofia Melo Oliveira, cujos ensinamentos constituíram o elo de identidade com os preceitos traçados na obra-base desta Dissertação.

SUMÁRIO

Tema de aprovação	2
Dados curriculares do autor	3
Dedicação	4
Agradecimentos	5
SUMÁRIO	7
INTRODUÇÃO	8
Capítulo 1 – A EXPRESSÃO MUSICAL	
1.1 – Trajetória da expressão musical nos instrumentos de teclado do século XVI ao século XIX	13
1.2 – Características técnico-estéticas dos instrumentos de teclado e seu legado ao piano	25
1.3 – Intervenção Musical: definição histórica	35
Capítulo 2 – MATTHIS LUSKY E O SÉCULO XIX	
2.1 – O século XIX, seus aspectos gerais e filosóficos	53
2.2 – Matthis Lusky – o pedagogo	55
2.3 – O Traité de l'expression musicale: sua fundamentação teórica	58
2.4 – O Traité, seus princípios e listas de	62
Exemplos	73
Capítulo 3 – ABORDAGEM REFLEXIVA DOS FENÔMENOS DA EXPRESSÃO MUSICAL	
Exemplos	75
Capítulo 4 – APLICAÇÃO DAS LEIS DO ENUNCIADO MUSICAL DE LUSKY, TOMANDO-SE COMO EXO DE ESTUDO COMPARATIVO A MAZURCA OP. 63 Nº 4 DE CHOPIN	
Edições de Mazurca op. 63 nº 4 de Chopin	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
BIBLIOGRAFIA	167
ANEXOS	174
RESUMO	183
ABSTRACT	184

*Évidemment, il y a une manière d'exécuter que, si elle
était connue des musiciens exclurait toute autre exécution.*

(Reicha, 1814)

SUMÁRIO

Termo de aprovação.....	2
Dados curriculares do autor.....	3
Dedicatória.....	4
Agradecimentos.....	5
SUMÁRIO.....	7
INTRODUÇÃO.....	9
Capítulo 1 - A EXPRESSÃO MUSICAL	
1.1 – Trajetória da expressão musical nos instrumentos de teclado: do século XVI ao século XIX.....	13
1.2 – Características técnico-estéticas dos instrumentos de teclado e seu legado ao piano.....	25
1.3 – Interpretação Musical: diretrizes didáticas.....	35
Capítulo 2 – MATHIS LUSSY E O SÉCULO XIX	
2.1 – O século XIX: seus aspectos gerais e filosóficos.....	50
2.2 – Mathis Lussy – o pedagogo.....	55
2.3 – O <i>Traité de l'expression musicale</i> : sua fundamentação teórica.....	58
2.4 – O <i>Traité</i> : seus princípios e suas leis.....	62
Exemplos.....	73
Capítulo 3 – ABORDAGEM REFLEXIVA DOS FENÔMENOS DA EXPRESSÃO MUSICAL.....	80
Exemplos.....	123
Capítulo 4 – APLICABILIDADE DAS LEIS DE EXPRESSÃO MUSICAL DE LUSSY, TOMANDO-SE COMO EIXO DE ESTUDO COMPARATIVO A MAZURCA OP. 68 Nº 4 DE CHOPIN.....	142
Edições da <i>Mazurca op. 68 nº 4</i> de Chopin	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
BIBLIOGRAFIA.....	167
ANEXOS.....	174
RESUMO.....	193
ABSTRACT.....	194



INTRODUÇÃO

Ao longo desses anos em que trabalhamos como pianista e professora de piano, grande parte do nosso interesse esteve voltado para a questão da Interpretação Musical.

Graças à *Escola Pianística de Luigi Chiaffarelli* - cuja tônica se fundamenta na reflexão - e, particularmente, com os conhecimentos adquiridos com a leitura do Tratado de Mathis Lussy, tudo somado à nossa própria posição analítica, pudemos chegar a uma melhor compreensão da linguagem musical.

Sabemos o quanto o ensino musical exige em termos de contínua atualização e quão pertinente deve ser o seu direcionamento. O executante, na maioria dos casos não reflete ou não é consciente do fato de que a *expressão musical* resulta da observância sistemática ao texto musical. Então, a seu "bel-prazer", ora se limita a reproduzir mecanicamente o que está escrito, ora, a despeito das idéias do compositor, expressa-as falsamente, baseando-se no "eu-sinto-assim". O mesmo fica desse modo à deriva, limitado a caprichos, por faltar-lhe conhecimento para ajuizar tal ou qual interpretação. Disso resulta uma leitura falsa daquilo que está expresso graficamente na partitura. O intérprete pode até pressentir, através do que se costuma denominar "intuição musical", que determinado trecho ou determinadas notas importam em determinada inflexão, mas ignorará as razões que o levaram a essa forma de conclusão.

Tanto quanto o trabalho dos dedos, é necessário o desenvolvimento do sentimento estético-musical do intérprete - muitas vezes em estado latente ou inadequadamente dirigido em razão da falta de conhecimento - para que essa aquisição resulte num todo orgânico em que a unidade, a coerência e a perfeição estética possam conduzir à verdade estilística.

Dessa questão surgiu o *tema-hipótese* do nosso trabalho: pode-se subordinar a interpretação musical à racionalidade das leis de *expressão*? O *Traité de l'expression musicale* de Mathis Lussy - eixo de nossa pesquisa



– surge como resposta a essa problemática, dada a importância de seus ensinamentos, a atualidade e a lógica de seus preceitos.

Como base do presente trabalho procedemos, num primeiro momento, a um estudo sobre a evolução dos instrumentos de teclado (órgão, clavicórdio, cravo) e de seu mecanismo que acabou por inspirar os primeiros pianofortes até chegar aos pianos modernos, considerando-se que seu aprimoramento técnico contribuiu para o desenvolvimento do toque e dos recursos expressivos, por sua vez, repertoriado na cultura de técnicas e de estilos.

As diretrizes didáticas organizaram-se aqui em função dos objetivos pedagógicos que norteiam a pesquisa. Tendo como ponto de partida os antigos métodos de ensino, verificamos que estes, em termos interpretativos, seguiram uma trajetória evolutiva em que o aprendizado, no caso pianístico, teve também a técnica como veículo da *expressão*.

Aspectos filosóficos e musicais do século XIX, em cujo contexto situou-se Mathis Lussy como pedagogo e como teórico, foram objeto do estudo que se segue. E o *Traité*, como resultado desses ideais novecentistas, estruturado sob o veio da análise de seus conceitos, alicerçou-se nas opiniões abalizadas dos eminentes mestres da época, por ocasião de sua publicação, em 1874.

A parte expositiva, que contém seus princípios e suas leis, serve para introduzir o que na realidade é o cerne do *Traité: as leis de expressão musical*, numa abordagem reflexiva de seus fenômenos.

Buscamos o denominador comum através do estudo comparativo com outros autores que, tratando da mesma matéria, comungaram com Lussy as mesmas idéias, emitiram conceitos análogos ou formularam leis igualmente,. Parte desses autores, como veremos, embasaram seus próprios escritos nas teorias do *Traité*, ora fazendo citação direta ao autor, ora ampliando seus conceitos na direção de uma ótica mais pessoal e abrangente.

Recortamos nesta pesquisa aspectos essenciais que se vinculam mais diretamente ao conhecimento e à experiência do músico-intérprete, do professor, do compositor.

Numa direção teórico-prática, passamos à aplicação das leis de Lussy, tomando como eixo a execução de uma obra de Chopin – no caso a



Mazurca op 68 nº 4, previamente analisada segundo normas do *Traité*, buscando-se concretizar a exeqüibilidade das leis de *expressão musical* face ao tema-hipótese.

Capítulo 1

A EXPRESSÃO MUSICAL



1.1 TRAJETÓRIA DA EXPRESSÃO MUSICAL NOS INSTRUMENTOS DE TECLADO: DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XIX

O presente trabalho tem como objetivo principal investigar a trajetória da expressão musical nos instrumentos de teclado, desde o século XVI até o século XIX. Para isso, serão analisados os aspectos históricos, técnicos e estéticos que influenciaram a evolução desses instrumentos e a consequente mudança na forma de expressão musical. A pesquisa será baseada em fontes primárias e secundárias, incluindo tratados de música, obras de autores contemporâneos e estudos acadêmicos recentes.

Capítulo 1 A EXPRESSÃO MUSICAL

A expressão musical é um conceito amplo que se refere à forma como a música é criada e comunicada. No contexto dos instrumentos de teclado, isso envolve a escolha dos sons, a organização da melodia e da harmonia, e a maneira como o compositor ou intérprete utiliza as possibilidades técnicas do instrumento para transmitir uma mensagem ou emoção. Durante o Renascimento e o Barroco, a expressão musical nos instrumentos de teclado foi marcada por uma busca pela clareza e pela ornamentação, refletindo as mudanças sociais e culturais da época.

Em contraste com o período anterior, o século XVIII trouxe uma nova abordagem para a expressão musical. A música tornou-se mais subjetiva e emocional, com uma ênfase na melodia e na harmonia. Isso foi refletido na construção dos instrumentos de teclado, que passaram a incorporar recursos técnicos que permitissem uma maior variedade de sons e efeitos.

A evolução da expressão musical nos instrumentos de teclado continuou ao longo do século XIX, com a introdução de novos instrumentos e técnicas de composição. A música romântica, em particular, destacou-se por sua ênfase na expressão emocional e na liberdade criativa, o que levou a uma reavaliação da forma de expressão musical nos instrumentos de teclado.

1.1 TRAJETÓRIA DA EXPRESSÃO MUSICAL NOS INSTRUMENTOS DE TECLADO: DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XIX

O panorama que ora traçamos servirá de embasamento a uma efetiva compreensão dos fenômenos expressivo-musicais que, seguindo uma trajetória evolutiva, fizeram-se presentes na literatura pianística (objeto de nossa pesquisa), manifestados em toda a magnitude. Sob esse aspecto, o piano foi marcado pela herança de seus antecessores: órgão, clavicórdio, cravo, pianoforte. É produto final do século XIX e se estruturou sob dois sustentáculos da linguagem moderna: o canto e a orquestra, cujos postulados o século XVI já iniciara a impor.

A evolução e ampliação de estruturas livres como as *intonazioni* e os *ricercari* - a partir de seu grande núcleo, a Escola Veneziana de órgão do século XVI – contribuiu para o fomento da *expressão* na música. A libertação do polifonismo vocal efetuada por Giovanni Gabrielli (1552-1612) (já iniciada por Andrea Gabrielli [1520-1586]), rumo a uma modalidade caracterizadamente instrumental, de ordem tanto polifônica quanto alicerçada no acorde, contribuiu consideravelmente, nesse particular, para o desenvolvimento da música de teclado. Sua *Sonata pian'e forte* (ca. 1600), inovadora no sentido de introduzir contrastes dinâmicos, alargou as possibilidades no campo expressivo.

Em fins do século XVI o madrigal italiano propõe ao órgão a função de instrumento participante da *monodia acompanhada*, onde o *baixo-contínuo* ou *baixo cifrado* vai permitir que a linha melódica e o acompanhamento explorem para além os limites da tessitura da voz humana, em busca de novos resultados, através de regiões sonoramente não perscrutadas.

A elaboração no sentido da textura musical, que gerou um *estilo* de música de teclado, acabou por definir novas formulações de escrita. Fraseologicamente estruturadas, as idéias musicais acham-se estabelecidas sob conceito de verdadeiro discurso.



O império de *Dó* como escala-modelo e a instituição dos modos maior e menor definiram-se como base de nossa tonalidade. “Procedimento que se instaura no ocidente, do Renascimento à contemporaneidade (...) que, do século XVII ao XX, configurou-se no chamado Sistema Tonal...” (Sekeff, 1995, p.6), pôs fim aos modos antigos.

O trítono, outrora rejeitado, eixo que contém em si o movimento de atração da sensível tonal para a tônica e da sensível modal para a medianta (*si_do – fa_mi*), fez gerar a cadência perfeita, em que tônica, dominante e subdominante são funções principais que se relacionam com todos os acordes da estrutura harmônica. A fórmula: 2 tons - $\frac{1}{2}$ tom - 3 tons - $\frac{1}{2}$ tom, proveniente de uma escala natural maior, estabeleceu novo padrão de ordem tonal, favorecendo no âmbito do processo criativo o enriquecimento da sintaxe musical, e em consequência, da *expressão*. Para tanto foi relevante o estabelecimento do sistema harmônico de Rameau - base da Harmonia clássica.

As obras *Méthode d'accompagnement*, *Traité de la musique harmonique et poétique*, *Démonstration du principe de l'harmonie*, de Rameau (1683-1764), traçaram preceitos modernos da linguagem musical.

A teoria dos acordes, produto da ressonância de um som fundamental em relação numérica com seus harmônicos (sons resultantes), engendra acordes fundamentais, de cuja construção por superposição de terças superiores e inferiores decorrem as combinações e as inversões. Engendram também o ciclo das quintas, os tons maiores e menores, as cadências, as modulações.

Rameau aborda a estreita relação da dominante e da subdominante com a tônica e o aspecto psicológico das tonalidades (*Génération harmonique* - 1737), e o poder expressivo dos baixos e da melodia que deriva do sistema harmônico (inversamente ao conceito de Rousseau [1712-1778] que enaltece a supremacia da melodia sobre a harmonia).

O *Cravo bem temperado* de J. S. Bach (1685-1750) em sua primeira parte, surgido em 1722, juntamente com o *Tratado de Harmonia* de Rameau, foi marco decisivo na sistematização do temperamento: “Fijar un temperamento igual, una unificación de los tonos de la escala, gravitando sobre una nota fundamental – tônica - y su quinta – dominante, – es como el

principio básico de la obra, integrada por veinticuatro preludios y fugas, doce en modo mayor y doce en menor, en cada una de las tonalidades del nuevo sistema. (...) Representa una exposición clara, admirable, de las reglas en que se sustenta el nuevo concepto de la armonía, vertical, sobre acordes que se enlazan en lógico discurso, base de una melodía que concentra en sí todo el poder expresivo..." (Salas Viu, 1950, p.128) ¹

Anton Reicha (1770-1836) reitera essa força melódica: "la mélodie, véritable langage du sentiment, appartient tout entière à l'imagination (...); c'est la première idée, c'est l'idée principale que vient au musicien, c'est celle que l'inspire" ². Essa idéia corresponderia ao primeiro sopro de inspiração que brota diretamente da alma.

A expressão na música seguiu os ditames de princípios estilísticos estabelecidos em nome de uma estética que teve na voz o seu núcleo (da expressão).

Em decorrência da simplificação do contraponto e do realce ao texto cantado, surgiu uma melodia no *tenor* que se destacou das outras vozes, as quais assumiram quase o papel de acompanhantes.

É na *ária* que se concentra a expressão lírico-dramática que o *bel-canto* vai cultivar. Esse melodismo que se enriquece de elementos ornamentais, tem sua representatividade na ópera e sua ação faz-se exercer sobre o virtuosismo da música solística instrumental – essa mesma música instrumental, por sua vez, surgida por imitação das partes vocais.

A *ária*, de cujo poder expressivo a música instrumental é tributária, com ressalte aos recitativos, oferece o aspecto dramático que diz respeito às emoções, aos sentimentos – característica humana que o Barroco vai

¹ "Fixar um temperamento igual, uma unificação dos tons da escala, gravitando sobre uma nota fundamental – tônica – e sua *quinta* – dominante, - é o princípio básico da obra, integrada por vinte e quatro prelúdios e fugas, doze em modo maior e doze em menor, em cada uma das tonalidades do novo sistema. (...) Representa uma exposição clara, admirável, das regras em que se sustenta o novo conceito de harmonia vertical, sobre acordes que se encadeiam em lógico discurso, base de uma melodia que concentra em si todo o poder expressivo..."

² "A melodia, verdadeira linguagem do sentimento, pertence inteiramente à imaginação. (...); é a primeira idéia, é a idéia principal que sobrevém ao músico, aquela que o inspira." *Traité de mélodie abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, p.8. In: Favre, G.1953, p. 154.

estimular através da representação em música das paixões e estados de alma (*Teoria dos afetos*).

Assim, “pour la joie, on utilise le majeur, les consonances, le registre aigü, le *tempo* rapide (*allegro*); pour la tristesse le mineur, la dissonance, le registre grave, le *tempo* lent (*mesto*) (Michels, 1990, p.305) ³.

Outros elementos como a notação (cujos valores das notas, a partir de 1600 passam a ser binários), foram “expressão de uma evolução interna”, segundo Michels (1990, p.307).

O sistema métrico moderno, que nessa mesma data estabelece a barra de compasso e cria os inícios anacrúsicos, extrapola o acento métrico: estabelece “uma unidade métrica regular, porém com nova concepção de tempo – livre e expressiva (*il tempo dell'affetto, de l'anima*, de Monteverdi) (Michels, 1990, p.307), da qual o *tempo rubato* é representativo.

Para Vuillermoz os fenômenos expressivos da linguagem musical agem ao nível subconsciente; assim, “mots nouveaux engendrent des idées nouvelles (...) [et] libèrent des sensations secrètes...” ⁴

A arte lírica monteverdiana, como *expressão* musical subordinada à linguagem poética, e a abordagem já moderna da harmonia que conceitua esta última como decorrente da melodia, abriram caminho para a música instrumental, no sentido de uma nova estética.

Monteverdi (1567-1643) dá-nos a descobrir o poder expressivo dos acordes de sétima e de nona de dominante sem preparação, dos cromatismos, das modulações inesperadas, das dissonâncias. Igualmente, bruscas modulações a tons afastados, silêncios, cromatismos, traduzem efeitos imagéticos em Carlo Gesualdo (ca. 1560-ca. 1614). Desse modo, o madrigalismo fazendo apelo ao cromatismo, às dissonâncias, às enarmonias, cumpre seu fim expressivo. Por outro lado, trêmulos e *pizzicati* são recursos que dizem respeito ao aspecto dramático e que o estilo concertante vai legar à música de teclado.

O virtuosismo é também um meio pelo qual se processa a *expressão*. O século XVIII, época da ópera napolitana, coincide com a da virtuosidade vocal

³ “para [expressar] alegria, utilizamos o [modo] maior, as consonâncias, o registro agudo, o andamento rápido (*allegro*); para [expressar] tristeza, o [modo] menor, a dissonância, o tempo grave, o andamento lento (*mesto*).”

e violinística ⁵ (esta já iniciada no século precedente) e vai repercutir nos instrumentos de teclado.

Audaciosos recursos que envolvem inusitados efeitos foram trazidos para o cravo por Domenico Scarlatti (1685-1757): passagens divididas entre as mãos e seqüências melódicas em terças (também em *staccato* à maneira de Rameau); arpejos por saltos, repetições rápidas de mesma nota, baixos cantantes que se alternam no agudo também por saltos e cruzamento de mãos, acordes arpejados, figurações brilhantes, de real conotação expressiva. Intensificou-se a expressão através da introdução do elemento dramático – atributo da escola napolitana do cravo que imprimiu à mesma conteúdo emocional. “Il a crée des formes exquises de composition absolument nouvelles pour son époque”, afirma Vuillermoz (1973, p.87) ⁶.

A linguagem de J. S. Bach, ao mesmo tempo contrapontística e harmônica, “a fait de tour de tous les vocabulaires, de toutes les grammaires et des toutes les syntaxes” (Vuillermoz, 1973, p.140) ⁷. Segundo During e Hardouin ⁸, “na música de J. S. Bach as indicações de dinâmica são ainda extremamente raras e reduzem-se a alguns *fff* e *pp*.” De fato, na música antiga as nuances não eram tão contrastantes, e seguiam as inflexões da linha melódica. Os sinais designativos para *p* e *f* eram correntes na música concertante, no início do século XVII, onde o contraste de intensidade fazia-se sob a forma de eco. ⁹ “En la música antigua (siglos XVII y XVIII), la gradación en la indicación de los tiempos no era tan minuciosa como hoy día,

⁴ “Palavras novas engendram idéias novas (...) [e] liberam sensações secretas...” *Histoire de la musique*, 1973, p. 83.

⁵ “Foi o *bel-canto* que inspirou os *vibratos* e os *portamentos*, imitados pelo instrumento.” Moreira, P. L. *A ciência do canto*, 1945, p. 209.

⁶ “Ele criou formas distintas de composição absolutamente novas para a sua época.”

⁷ “Foi o ponto de partida de todos os vocabulários, de todas as gramáticas e de todas as syntaxes.”

⁸ In: Honegger, M. *Science de la musique*, 1976, p.364.

⁹ Para During e Hardouin as letras *f* e *p* e os sinais *V* para indicar *<* e *C* significando *>* empregados por D. Mazzocchi (1592-1663), foram seguidos do uso das sílabas *lo* (loud) e *so* (soft) por Thomas Mare (1613-1703). Já os sinais modernos *<* e *>* para *crescendo* e *diminuendo* aparecem em F. Geminiani (1687-1762). Id., ib.

es decir, que había menos diferencia entre *presto*, *allegro* y *andante*, que la que actualmente existe" (Riemann, 1928, p.50) ^{10 11}.

Não obstante o sistema métrico haver estabelecido o valor absoluto para figuras através da unidade de tempo, perdurava a indecisão dos andamentos. No início do século XVIII, a sistemática na indicação dos mesmos ¹², por parte dos compositores italianos, visou não só pôr fim à inexatidão dos referidos andamentos, como objetivou, por meio do uso de palavras, "despertar um sentimento" segundo Riemann, isto é, remeter diretamente ao caráter da obra. "Novas formas expressivas induzem novas forças expressivas", afirma Dorian (1902, p.179).

Por influência da ópera italiana, as formas musicais foram tomando feição de verdadeira linguagem, da qual a sonata é exemplo. O próprio esquema bitemático tripartido, fundamento da sonata clássica, estruturado por Carl Ph. Em. Bach (1714-1788), com sentido de início – meio – fim, plano harmônico definido e relação entre as partes, adveio de uma exigência expressiva. As sonatas de Carl Ph. Em. Bach, concebidas para clavicórdio ou pianoforte, já vinculam espírito romântico à expressão de verdadeiro idioma pianístico.

De acordo com Candé, "de façon général, on peut considérer que l'ère du piano ne commence que vers 1765-1770 (époque des premières sonates de Haydn)" ¹³.

O pianoforte estava mais apto a traduzir as idéias expressivas dos compositores, cujo conteúdo poético exprimia-se através de variações de intensidade, acentuações e harmonias prolongadas.

¹⁰ "Na música antiga (séculos XVII e XVIII), a gradação na indicação dos tempos não era tão minuciosa como hoje em dia, ou seja, havia menos diferença entre *presto*, *allegro* e *andante* do que atualmente existe."

¹¹ Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919), teórico, musicólogo e pedagogo alemão. Seus importantes escritos compreendem os diversos ramos do conhecimento musical.

¹² Segundo afirmativa de During e Hardouin, as primeiras indicações de andamento aparecem nas obras para alaúde de Luis Milán (1500-?), onde encontramos os termos *vite*, *lent*. A. Banchieri utilizou nomenclatura moderna: *allegro*, *adagio*, *presto*. G. Caccini (1545-1618) extraiu expressões do canto: *senza misura*, *esclamazione spirituosa*. François Couperin (1668-1733) adota denominações referentes ao caráter da peça: *légèrément*, *gaiement*. Id., ib.

¹³ "De modo geral pode-se considerar que a era do piano não começa senão por volta de 1765-1770 [época das primeiras sonatas de Haydn]." *La musique: histoire, dictionnaire, discographie*, 1969, p.468.

O aspecto patético, originário do teatro musical, é recurso expressivo traduzido para a música de piano através de sonoridades orquestrais, assim como o caráter cantante das grandes curvas melódicas, cuja frase toma contornos à maneira da voz. O canto, por influência da ópera italiana, exerceu papel preponderante no que tange à voz instrumental ¹⁴.

O folclore estimulou o uso de novas formas rítmicas e melódicas, inspirando temas de sonata, a exemplo de Haydn (1732-1809). “Nadie como él tiene un dominio tan seguro de toda expresión musical, afirmou Mozart”. ¹⁵

A cor orquestral dimensionou o campo da expressão pianística, surgindo em Mozart (1756-1791) como evocativa de estados de alma. Das fórmulas mozartianas, o *baixo d’Alberti* foi recurso que somou intensidade e vigor, como valores expressivos. Por outro lado, na sua música pianística (em especial os concertos), a virtuosidade se alarga e o conteúdo se adensa, levando a um aprofundamento da expressão.

Consequência do meio social e fruto da galanteria setecentista, o *estilo galante* emprestou refinamento à construção harmônica e melódica. Ao mesmo tempo, os andantes de Mozart já respondem à sensibilidade pré-romântica do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) e são verdadeiras *árias* que trouxeram a melopéia italiana e a dramaticidade gluckiana para o plano do piano. O tratamento vocal que imprimiu às linhas melódicas, contribuiu para o enriquecimento e valorização dos meios de expressão.

Vários elementos vieram concorrer para maior expressividade da linguagem musical. Um deles, de ordem harmônica, foi o emprego do acorde de sétima diminuída. Muito utilizado desde Rameau, “... cette harmonie commence a faire son apparition dans la musique instrumentale, et son emploi se généralisera – parfoit même à l’excès – dans les dernières années du siècle” (Favre, 1953, p.26) ¹⁶.

O cromatismo, recurso explorado nas modulações abruptas, incita estados psicológicos característicos. Traço romântico, é fator de alta expressividade. Elemento expressivo é também o que provém de indicações

¹⁴ De fato, “...o violino e o violoncelo podem dar a exata idéia do que seja canto ligado e sustentado.” Faure, J. In: Moreira, P. L. op. cit., p.209.

¹⁵ “Ninguém como ele teve o domínio tão seguro da expressão musical”. Apud Wolf, J. *Historia de la música*, p.255.

¹⁶ “... essa harmonia começa a fazer sua aparição na música instrumental, e seu emprego se generalizará - por vezes excessivamente - nos últimos anos do século.”

como: *con fuoco*, *avec vivacité*; ou que deriva do andamento e do caráter da obra: *allegretto affetuoso*, *andante cantabile*, ou ainda, que insere títulos como: *les adieux*, que sugere atmosfera programática.

A criação de uma técnica própria a um instrumento, não só impôs uma linguagem como uma escrita já moderna. Rítmica incisiva e rigorosa, modulações imprevisíveis, grande lirismo, variedade de dinâmica e de timbre, são proposições presentes nas obras de então e vêm contribuir para dinamizar a *expressão* no piano, já pertencente ao espírito do século XIX.

O cultivo do virtuosismo que daí derivou, favorecendo o gênero *concerto*, permitiu ao solista (em especial nas cadências) assumir o papel de orador, onde, segundo Vuillermoz, "... sa personnalité peut s'affirmer dans les nuances de son interprétation" ¹⁷.

O valor expressivo e psicológico dos acordes, frisado por Rameau, despertou o interesse dos músicos e disseminou-se na música de teclado através das dissonâncias, antecipações, retardos, notas-pedal, bordaduras, notas de passagem, apojaturas – elementos intensificadores da *expressão* – assim como a própria escrita contrapontística, através da qual o piano adquiriu sonoridade quase organística.

Beethoven (1770-1827) foi o arauto desse ideário que propiciou as bases de uma nova ordem interpretativa no plano da execução musical. A concentrada *expressão* dramática e musical levada a seu ponto culminante através dos temas de sonata, veio garantir ao piano plenitude sonora ímpar, conferindo-lhe tratamento já sinfônico.

Os *recitativos* demandaram liberdade de agógica. Procurando traduzir a cantabilidade da voz humana, liberaram grande carga emotiva.

A linguagem de Beethoven obedece a uma retórica que se estruturou numa nova amplitude melódica e harmônica. Modulações ousadas e resoluções excepcionais suscitam estados psicológicos. A polifonia com seus cromatismos, como nova música arquitetural, veio dimensionar o campo da interpretação musical na direção de novos procedimentos.

¹⁷ "... sua personalidade pode se afirmar nas nuances de sua interpretação." op. cit., p.101.

A oposição da dinâmica, gerando contrastes (*fortissimi*, súbitos *pianissimi* e repentinos *sforzandi*), acha-se configurada na técnica barroca do respiradouro (claro/escuro na pintura), em que a sonoridade assume variadas gradações de força e de timbre, e a cor vai definitivamente constituir-se no elemento renovador e articulador da expressão, contribuindo para o surgimento de novos matizes.

Afirmam-se as tendências românticas e abrem-se novas fontes de inspiração sugerindo, conseqüentemente, estruturas mais livres, através das quais "... l'artiste nous confie plus directement ses impressions personnelles (...) [et] il nous décrit ses états d'âme et ses émotions en contact direct de la nature. (...) Le piano, dont le mécanisme se perfectionne sans cesse, apporte aux compositeurs des ressources techniques d'une variété et d'une richesse presque illimitées" (Favre, 1953, p.123 e p.112) ¹⁸.

A integração da música com a literatura ¹⁹, que se verificou através dos títulos de obras como a sonata *Les adieux* (com subtítulos: *L'Adieu*, *L'Absence*, *Le Retour*) de Beethoven ou o *Carnaval* e *Papillons* de Schumann (1810-1856) (com descrição de cena) ou ainda os *Funerais* e *Murmúrios na Floresta* de Liszt (1811-1886) (encerrando intenção programática), sugere ação, e age como elemento exacerbador da expressão.

A partir dos diversos estilos alargaram-se as dimensões para a execução pianística. Weber (1786-1826) trouxe para o instrumento as características da sonoridade vocal, contribuindo para o brilhantismo do toque através dos efeitos de salto e passagens de *bravura* em terças, sextas e oitavas. Contribuiu com o processo de conceder ao intérprete um desempenho romântico, no sentido de comunicar seus sentimentos.

Em Schubert (1797-1828), descobertas harmônicas, alterações enarmônicas, modulações inesperadas e o antagonismo maior-menor, típico de seu estilo, ampliam o universo da expressão. As harmonias e as figurações do piano já não são as de um mero instrumento acompanhador (que antes se valia do baixo-contínuo), mas a de um comentador psicológico,

¹⁸ "... o artista nos confia diretamente suas impressões pessoais (...) [e] descreve-nos seus estados de alma e suas emoções em contato direto com a natureza. (...) O piano, cuja mecânica aperfeiçoa-se sem cessar, traz aos compositores recursos técnicos de uma variedade e de uma riqueza quase ilimitadas."

¹⁹ É uma atitude romântica que pretendia a integração de todas as artes: o *Gesamt Kunstwerck*, da qual Wagner seria posteriormente a figura mais representativa.

de importância análoga à do cantor. “La fusion totale de sa musique avec le principe du lied” ²⁰, segundo Honegger, isto é, a transferência da idéia poética da música vocal para a música instrumental (em especial as sonatas para piano) é um dado inovador para a *expressão*: fruto da inspiração na ideologia romântica da liberdade humana.

Sob esse aspecto há de se acrescentar “o individualismo”, a “interpretação subjetiva”, e a “fidelidade à partitura” como “base da preservação da formalística clássica”, em que “o intérprete não mais executa, mas reproduz a obra de arte”, falando “mais à imaginação do ouvinte e a seu subconsciente” (Dorian, 1902, p.178-9) ²¹.

A música, buscando formas novas, foi ampliando as antigas, alicerçando-as em inexplorada instrumentação, inusitados timbres e contrastes de dinâmica, ousando pela liberdade das grandes linhas melódicas, pela riqueza rítmica e profusão de dissonâncias (cada vez mais independentes das consonâncias).

Em Schumann a polifonia surge como ponto alto da criação e do universo interpretativo, onde o piano, instrumento romântico por excelência, com possibilidades tanto harmônicas quanto polifônicas, adequa-se a essa atmosfera poética, cumprindo efetivamente seu papel de verdadeira orquestra em dimensão sonora e timbrística.

Chopin (1810-1949) caracterizou a liberdade de expressão, fruto de atmosfera eminentemente romântica que vai se traduzir nos *rubatos* ²², nas amplas linhas melódicas, nos expressivos saltos e no aproveitamento máximo da extensão do instrumento, nas sutilezas de dinâmica, nos contrastes rítmicos, nas pausas (como representação simbólica de sentimentos). Dinamiza a *expressão* em termos de intensidade e de agógica.

A cor harmônica criada por Chopin, nos seus pedais, é de importância histórica. Perscrutando-lhe os segredos, explorou seus recursos sobremaneira, acrescentando novos valores tímbricos à *expressão* pianística.

²⁰ “A fusão total de sua música com o princípio do lied...” *Dictionnaire de la musique*, 1986, p.1014.

²¹ Fazendo uso da terminologia do autor.

²² O *rubato*, certamente nascido do Canto Gregoriano, teria conservado a tradição da declamação cantada dos rapsodos gregos. O *recitativo*, introduzido na Itália no século XVI, não é senão o *estilo rubato* que passa para a música instrumental, já presente em Bach e Beethoven.

Fraseologicamente contribuiu com o discurso, ao apoiar-se nas regras do canto e da linguagem falada.

Formas musicais, como as *mazurcas* e os *noturnos*, foram por ele individualizadas. A propósito de *mazurcas* e *polonaises*, já representam a assimilação de valores autóctones que se configuraram no nacionalismo, o qual deixou traços expressivos à interpretação.

O uso exacerbado de passagens cromáticas alia-se ao emprego de dissonâncias executadas em *piano* com o objetivo de aguçar os sentidos (também recurso muito utilizado por Schumann). Os cromatismos e enarmonias, permitindo modulações bruscas a tons afastados (especialidade de Chopin), assim como a mudança de tom maior para menor, e de menor para maior, pretendem induzir a inconstâncias de estados psicológicos – característica romântica. Assim também, a. “A harmonia moderna é, pode dizer-se, criação sua, pela libertação que opera no encadeamento e relações dos acordes, (...) pelo aumento do poder expressivo, da dissonância, enfim, pelo incremento que nele tomou o cromatismo, o qual não só enriquece a estrutura melódica, como provoca uma funda transformação no sentido das funções tonais (reforçada pelo freqüente emprego de escalas modais), de capitais conseqüências na evolução da linguagem musical” (Tomás Borba, 1956, p.319).

Com Chopin fixam-se os fundamentos da moderna técnica do piano, reafirmando-se o lirismo da linha melódica acrescido de matizes rítmicos e de novas gradações sonoras. Amplia-se o universo intervalar através do uso de escalas exóticas, de tons inteiros e, por meio de cromatismos e dissonâncias, expande-se o campo harmônico que já aponta para o *impressionismo*. A volubilidade harmônica (herança chopiniana), com novas soluções modulatórias, já é prenúncio de atonalidade, ao mesmo tempo em que “retoma o Renascimento com a livre declamação de frases sem compassos” (Dorian, 1902, p.209).

Essa liberdade, essa independência, reflete-se no espírito do intérprete romântico, personificado em Liszt, o qual, por sua vez, se permite um tratamento mais livre à partitura: “elimina repetições clássicas, isto é, relaxa a forma em vez de ressaltar a simetria” (Dorian, 1902, p.214), conduzindo a arte pianística a limites técnicos e expressivos. Ao mesmo tempo dimensiona a



execução pianística no sentido da criação de um estilo grandiloqüente e orquestral, em que fórmulas de técnica básicas revestem-se de virtuosismo transcendente.

A despeito de doutrinas estéticas que ocorrem em defesa da música pura ²³, de formalismo clássico, da qual Brahms (1833-1897) foi o proclamador, delineiam-se os caminhos da música em geral e da pianística em particular, rumo a uma linguagem que se alicerça no *cromatismo*: fio condutor do que poderíamos denominar *música do futuro*, elemento partícipe do processo técnico-criativo que move a *expressão*.

²³ Da música pela música, da música como valor em si mesma. O esteta austríaco Eduard Hanslick (1825-1904) ratifica essas idéias na polêmica obra: *Do belo musical* (1854), onde afirma que o conteúdo da música reside nas formas sonoras em movimento. Partidário de Brahms, foi defensor de uma estética formal que se opõe à concepção romântica como expressão dos sentimentos.



1.2 - CARACTERÍSTICAS TÉCNICO-ESTÉTICAS DOS INSTRUMENTOS DE TECLADO E SEU LEGADO AO PIANO

O aprimoramento dos instrumentos de teclado envolveu novos recursos sonoros que se traduziram, por sua vez, em novos valores expressivos. O estudo retrospectivo sob o aspecto de seu mecanismo objetivou focalizar as características técnico-estéticas que, através do fator estilo, foram transmitidas de um instrumento a outro até chegar ao piano, em cujo apogeu no século XIX, as possibilidades sonoro-expressivas foram exploradas em toda a sua plenitude.

A partir do final do século XVI e início do século XVII, entre os alemães, inicialmente, foi-se definindo um estilo específico do órgão, refletido também na técnica e na escrita: valores longos foram sendo substituídos por passagens figuradas, emprego de ornamentos brilhantes, repertório de cunho polifônico (primeiramente compreendendo transcrições de obras vocais) com vistas a um estilo também melódico, estrito *legato*, sonoridade plena, riqueza harmônica, virtuosismo e uso de formas livres.

Por longo período, desempenhando o papel de instrumento acompanhante de orquestras concertantes, o órgão teria sido o grande gerador da harmonia que impulsionou os instrumentos de teclado. A cada registro corresponde uma qualidade timbrística, em correspondência com os diversos *jogos* musicais, por sua vez responsáveis pelas sonoridades ora luminosas, fortes, ora misteriosas, penetrantes ou de caráter religioso, qualidades essas transferíveis ao piano. O estrito *legato*, base da execução organística é também, próprio ao toque pianístico. O teclado de pedais, apoio do edifício acordal, corresponde à estrutura básica que fez do piano um instrumento harmônico por excelência.

O percurso da música para órgão deu-se paralelamente ao da música de teclado em geral, podendo tocar-se primitivamente neste último tudo o que se escrevia para o primeiro, e vice-versa. Contudo o órgão, histórica e

musicalmente, expressão verdadeira do pensamento religioso, perpetuou um estilo severo, rigorosamente polifônico – “descendent légitime de l’ancien contrepoint vocal des Flamands du XV^e siècle” (Gevaert, 1885, p.308) ¹, que o piano assimilaria também por herança direta daquele. O teclado, adaptando-se mais à execução de canções e músicas de dança, segue a evolução da canção profana da segunda metade do século XVI – melodia com acompanhamento de acordes à maneira da música para alaúde – e desenvolve um estilo essencialmente harmônico, específico de teclado.

Já no século XIV os contrastes de sonoridade, *forte* e *piano*, seriam obtidos através de *jogos* de timbres em que, por exemplo, um *cantus firmus* executado em timbre *forte*, serviria de base a uma melodia em timbre suave. A intensidade sonora, variável por graus, segundo gradual adjunção ou subtração de alguns jogos, ou ainda, implementada pela passagem de um teclado a outro, “[with] Erard instruments known under the name *expressive organ*, has the possibility of really swelling and diminishing the tone” (Berlioz/Strauss, 1948, p.246) ². Foram essas “nuanças intermediárias” que coube ao piano caracterizar em seu jogo expressivo.

A propósito das concepções polifônicas, grande parte das obras concebidas dentro do espírito organístico, também seriam traduzidas mais tarde pelo piano, através de ricas sonoridades e recursos de colorido.

A influência romântica fez do órgão, assim como do piano, uma verdadeira orquestra ³. Sobre isso Berlioz/Strauss assim se pronunciaram: “The organ – like the pianoforte – may be considered from two different viewpoints in reference to its position within the family of instruments: first, as an orchestral instrument joining the rest of the orchestra; secondly, as an independent and complete orchestra in itself” ⁴.

¹ “... descendente legítimo do antigo contraponto vocal dos Flamengos do século XV.”

² “... com os instrumentos Érard conhecidos sob o nome *órgão expressivo*, tinha-se a possibilidade de um real crescendo e diminuindo de sonoridade.”

³ “No órgão deu-se o aproveitamento dos *fundos flautados* dos registros de *gambas* que imitam o violino, e de um teclado de recitativo convertido em *expressivo*. A pedaleira, por sua vez, foi enriquecida com *jogos* graves. Foi desenvolvida quantitativamente a variedade de cor e de força, controle de altura de afinação e capacidade de passar instantaneamente pelo *crescendo pedal*, de aumentar ou diminuir o volume sonoro.” Dufourcq, N. In: *La música*, 1969, p.19.

⁴ “O órgão – como o pianoforte – pode ser considerado sob dois diferentes pontos de vista com referência às suas posições na família dos instrumentos: primeiramente

"Thus, with the complete scale, a science of harmony, the developement of plural melody (or conterpoint), the simplification of the playing and the blowing mechanisms, the invention of the new tone-colours of different pitches and of varieties of dynamics from soft to loud, and the appearance of the pedal organ in its majestic grandeur, the organ was now ready for composers" (Russell, 1943, p.1316) ⁵.

A prática da desenvoltura do toque efetuou-se através do clavicórdio (já na Alemanha do século XVII), transferindo-se a outros instrumentos, particularmente ao órgão.

Carl Ph. Em. Bach em seu *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753) (*Tratado sobre a verdadeira arte de tocar teclado*) reafirmou seus atributos de instrumento acompanhador, que permitiu ao intérprete, pela simplicidade da sua mecânica, um contato direto com a corda, melhor expressão ligada ao toque e execução, e até mesmo um certo *vibrato* (efeito denominado *balancement*). As características sonoras comprovam a sua proximidade com o pianoforte (do qual é autêntico ancestral, dado o mecanismo de cordas percutidas), não só pela intimidade de sua sonoridade, como pela delicadeza de seus timbres que se somam à capacidade de sustentar o som à simples pressão dos dedos. Conforme atesta Gerig, "... the dynamic intensity of the tone may be controlled by the fingers from the softest degree of *pianissimo* to a moderate *mezzo forte*" ⁶.

O clavicórdio de pedal e o *cembal d'amour*, surgidos nas últimas décadas do século XVIII, trouxeram recursos que redundaram em novas possibilidades quanto à dinâmica. Isso os tornou identificáveis com as do recém-surgido pianoforte, permitindo que obras específicas para clavicórdio fossem executadas ao pianoforte.

como um instrumento orquestral juntando-se ao restante da orquestra; segundo, como uma independente e completa orquestra em si mesma." (Berlioz/Strauss, *Treatise on instrumentation*, 1948, p.244).

⁵ "Então, com a escala completa, a ciência da harmonia, o desenvolvimento da pluralidade melódica (ou contraponto), a simplificação do mecanismo dos teclados e dos tubos, a invenção das novas cores sonoras de diferentes alturas e de variedades de dinâmica, desde o *piano* até o *forte*, e o aparecimento da pedaleira em sua majestosa grandeza, o órgão estava [agora] pronto para os compositores."

⁶ "... a intensidade sonora da dinâmica pode ser controlada pelos dedos desde a mais suave gradação em *pianissimo* até o moderado *mezzo forte*." *Famous pianists and their technique*, 1975, p.10.

Como se depreende do levantado, a busca do *poder expressivo* domina a execução, caminhando na razão direta do aprimoramento dos recursos técnicos dos instrumentos.

O clavicórdio parece ter inspirado a técnica do cravo, instrumento que não apresentava as sutilezas colorísticas do primeiro ⁷. Embora a técnica do clavicórdio não pudesse ser, na verdade, transferida ao cravo, advogou-se a prática desse instrumento por parte dos cravistas para aguçar a sensibilidade ao colorido ⁸. Sob esse aspecto, Carl Ph. Em. Bach, mais uma vez faz importante colocação: "Le clavicorde est donc l'instrument avec lequel on peut mieux juger des aptitudes et capacités d'un claveciniste" ⁹.

O cravo difundiu um estilo condizente com a sua natureza – livre, em substituição ao severo. A sonoridade clara, porém sem ressonância, resultou no *style orné* (ou ornamentado), que se estabeleceu a partir de um padrão formal: as árias de dança. A propósito, as danças e peças descritivas, muito ao gosto dos clavecinistas franceses, certamente trouxeram contribuições à estética pianística no sentido da leveza e da elegância.

Sempre com o objetivo de aumentar as possibilidades sonoras, a exemplo do clavicórdio, acrescentaram-se ao cravo inúmeros aperfeiçoamentos. O *clavecin a double clavier* de Hans Ruckers (1550-1623) já conferia ao instrumento maior sonoridade com o desdobramento de cada som à oitava superior. Por meio de pedais (que não só abafavam como ampliavam o som) e por analogia aos *jogos* do órgão, estabeleceram-se os *registros*. Também no século XVII, à maneira do órgão, adotou-se o uso de dois teclados para efeitos de dinâmica, na forma de *ecos* ou acompanhamento *suave* em teclado superior e toque *forte* em teclado inferior ¹⁰.

Embora com capacidade para a produção de *legato* e *staccato*, sons breves e secos e ausências de nuances são próprios à natureza do cravo.

⁷ Do clavicórdio, o cravo aproveitou a mecânica, substituindo a "tangente" (própria dos instrumentos de cordas percutidas) pela "lamela" ou "*saltarello*", componente de cordas pinçadas, que detém as vibrações das mesmas.

⁸ Do século XVIII, sua época áurea (que a história da música testemunhou através de sua vasta literatura e de seus célebres virtuosos), mantém sua voga até princípios do século XIX, juntamente com o cravo.

⁹ "O clavicórdio é pois o instrumento através do qual pode-se melhor julgar as aptidões e capacidades de um cravista." In: Rapin, E. *Histoire du piano et des pianistes*, 1904, p.106.

Comparativamente ao clavicórdio, "...leurs qualités sont absolument différents comme leurs destinations," afirma Candé (1969, p.20) ¹¹. "Pianists today should likewise perfect and discipline their touch as well as sharpen their listening-powers, by working at both: the harpsichord and the clavicord," observa Gerig (1975, p.10) ¹². A propósito, Carl Ph. Em. Bach classificava o cravo como sendo adequado às músicas "fortes" e o clavicórdio aos solos.

No século XVIII, constituído em sua forma clássica, atingiu em termos de brilho, sustentação dos sons e número de registros, alto grau de equilíbrio técnico e precisão timbrística ¹³. A incessante busca de volume sonoro, de novos timbres e de variação de intensidade, fez surgir dispositivos e mecanismos os mais diversos junto ao cravo.

Ao cravo de *pedais expressivos* (Venetian Swell) de John Broadwood (1732-1812) ¹⁴ seguiu-se o *clavecin a jeu de buffle* (Paris, 1768) de Pascal Taskin (1723-1793), que conferiu ao instrumento sonoridade doce e aveludada, e o *clavecin royal* (Dresden, 1775) com quatro pedais, que produzia sons fortes e fracos.

O cultivo da *expressão* fez surgir entre os cravos franceses recursos de registros que contavam com a concorrência de pés e de joelhos para efeitos de crescendo (registros soando simultaneamente) e decrescendo.

As sonoridades brilhantes do cravo e de seus congêneres, a espineta e o virginal, contrastavam com os sons longos, vibrados, do clavicórdio. As possibilidades de execução matizada com cambiantes de *forte* e *piano* deste último, constituíram-se no interesse principal.

O emprego de pequenos martelos para fazer vibrar as cordas e reforçar-lhes a sonoridade já se fizera notar por volta de 1460 no *clavicymbalum* de Arnault Henri Zwolle (?-1466). Igualmente, o *Pantalon* (ou

¹⁰ Inglaterra, Países Baixos e França, na segunda metade do século.

¹¹ "Suas qualidades são absolutamente diversas, assim como sua destinação."

¹² "Os pianistas, atualmente, deveriam da mesma forma aperfeiçoar e disciplinar seu toque, tanto quanto aguçar suas faculdades auditivas, trabalhando ambos: cravo e clavicórdio."

¹³ Isto concerne à ampliação da tábua de ressonância, à extensão do teclado (61 notas ou 5 oitavas), à disposição das cordas (várias cordas para cada som) e à região de ataque às mesmas, à substituição de cordas de tripa por cordas metálicas como garantia de melhor afinação, e à espécie de plectro (a exemplo das *lamelas* dotadas de pontas de couro e outrora terminadas em pena de ave).

¹⁴ Fabricante francês de instrumentos de teclado ao qual atribuiu-se a invenção das tangentes de couro do clavicórdio.

Pantaleon) (1705) de Habenstreit (1667-1750) foi criado a partir do aperfeiçoamento de um tipo de *dulcimer*.

O *gravicembalo col piano e forte* ¹⁵ de Bartolomeo Christofori (1655-1731), cuja primazia do invento por vezes é dividida com o francês Jean Marius (?-?) e com os alemães G. Silbermann (1683-1753) e G. Schröter (1699-1782), reuniu as características do cravo e do clavicórdio, e é produto da criação do mecanismo a martelos, que propiciou sensível aumento da potência sonora, segundo maior ou menor pressão da tecla, permitindo graus de intensidade diversos.

Da produção do *piano* e do *forte*, portanto, resultou o *pianoforte* ou *fortepiano*.

O cravo abriu caminho para o pianoforte no sentido da execução clara e precisa, da *finesse* do toque, da agilidade, pois respondia com facilidade aos andamentos rápidos. Por essa identificação, as obras escritas para o cravo serviram também ao pianoforte, sendo ambos os instrumentos tratados, então, como verdadeiros solistas nas obras concertantes para pequena orquestra, onde a cadência de virtuosidade começava a valorizar a individualidade do intérprete. A apropriação do estilo *fugado* (procedente do órgão), favorecendo o domínio técnico no sentido da igualdade, juntou-se a característica de uma *expressão* equilibrada. A ele se deve a herança dos ornamentos que, suprimindo a falta de sons sustentados nos andamentos lentos, ligava e dava brilho à sonoridade.

De som mais velado, menos claro que o cravo, porém mais ou menos vibrado, sua mecânica correspondia, em essência, à dos pianos modernos e já continha: martelos feltrados colocados sobre baquetas de madeira, e *escape*, que consistia na volta livre do martelo, assim que a corda fosse percutida e antes que o dedo deixasse a nota. O *abafador* ¹⁶, em correspondência com cada tecla, permitia a extinção do som assim que o mesmo, juntamente com o martelo, retomasse a posição de repouso, isto é, de contato com as cordas.

¹⁵ Surgido em 1710, como querem alguns autores, ou 1711 como é datado pela maioria.

¹⁶ Os abafadores, colocados junto às lamelas, exerceram semelhante função no cravo e mesmo na espineta e no virginal.

O chamado *mecanismo de Prell* que solucionou o problema da repetição rápida do som, adoção de G. Silbermann, foi melhorado por Andreas Stein (1728-1792) que, por volta de 1773, acrescentou-lhe um *escape*, colocando os martelos em contato direto com as cordas (mecanismo vienense), o que permitiu aos mesmos caírem no preciso momento em que se golpeassem as cordas, significando o cessar das vibrações sonoras após pressão das teclas.

Os primeiros pianofortes tinham geralmente a forma do cravo, forma essa herdada pelo *grand piano* (de cauda, de concerto). O modelo quadrado (English Square) de Johannes Zumpe (1735-1783) provindo do clavicórdio é lançado na Inglaterra. Cordas comumente simples nos graves e duplas nos agudos, alguns instrumentos já eram providos de dois pedais de acoplamento (de joelhos) com funções específicas para o *forte* e *piano*. Em meados do século XIX seria substituído pelo piano vertical, cujas cordas eram dispostas de cima a baixo sobre uma tábua de ressonância.

A firma Broadwood teria patenteado o invento do pedal direito e projetado o mecanismo do pedal esquerdo nos pianos “quadrados”, que consistia na colocação de tecido entre martelos e cordas. Contudo, atribui-se à firma Stein o invento do pedal esquerdo (*una corda*) nos pianos de concerto, em 1789.

Por volta de 1795 houve ampliação da extensão do pianoforte: de cinco oitavas (do fa^1 ao fa^5), passando a seis, aproximadamente na primeira década do século XIX – época das últimas composições pianísticas de Beethoven. Em 1802, com a associação Stein/Streicher, em Viena, surgem inovações (como o processo em que o martelo fere a corda por cima em vez de feri-la por baixo) que irão garantir maior riqueza do som.

Os primeiros pianofortes (em torno de 1770) proporcionavam um toque duro. As sonoridades cheias exigiram do mecanismo maior aprofundamento das teclas, não permitindo portanto execução rápida de uma nota à outra. Essa característica perdurou no sistema inglês, em oposição ao alemão e vienense, cujos pianos ofereciam mais facilidade e clareza de toque. Os melhoramentos desse mecanismo deram ensejo ao aparecimento do *estilo brilhante* (cerca de 1814), propiciado pela leveza, toque fácil e distinto do instrumento.



Em contrapartida ao “mecanismo vienense”, de sonoridade brilhante, os pianos Zumpe e Broadwood ¹⁷ (aperfeiçoados a partir do processo de G. Silbermann), modelos do que se denominou “grande mecanismo inglês”, trouxeram contribuições no sentido de maior potência sonora ¹⁸. Assim também na segunda metade do século XIX, fabricantes parisienses voltaram seus interesses à disposição oblíqua das cordas (outrora dispostas verticalmente).

Johann H. Pape (1789-1875) idealiza, em 1826, martelos guarnecidos com feltro e, dois anos depois, o acordoamento cruzado (cordas graves cruzadas sobre as agudas), procedimento que viria revolucionar toda a técnica tradicional, possibilitando maior sonoridade e maior sustentação dos acordes.

A manufatura de pianos Pleyel, de propriedade de Ignaz Pleyel (1757-1831), fundada na primeira década do século XIX, empreendeu significativos melhoramentos ao piano, introduzindo novo mecanismo de *escape*. Juntamente com o teclado transpositor, teria lançado o pedal tonal ¹⁹.

Por sua vez, a firma Érard aliou os atributos do mecanismo alemão, de sonoridade mais leve, aos do mecanismo inglês, de sonoridade pujante. Sébastien Érard (1752-1831), em 1821, na Inglaterra, dá a conhecer a invenção do *duplo escape*, sob cujo princípio são construídos os pianos modernos, tornando possíveis repetições rápidas nas quais o martelo, em constante relação com a tecla, permanece a meio caminho, sem voltar à posição de repouso. “Esta fábrica, já em 1824, lançava ótimos instrumentos de 85 teclas, e Liszt fez uso deles. A partir daí até os dias de hoje, chegou-se à extensão de 88 teclas,” informa Beatriz Balzi (1991, p.3).

O notável grau de aperfeiçoamento conferido ao mecanismo trouxe alta qualidade sonora ao instrumento, através do qual grandes marcas consagraram-se universalmente ²⁰. Aos pianos Blüthner, em especial, se lhes

¹⁷ Broadwood & Sons, fábrica inglesa de cravos e depois de pianofortes, fundada em Londres em 1728, é existente até hoje.

¹⁸ A firma Clementi & Co., de propriedade de Muzio Clementi (1752-1832), foi uma das responsáveis pelos melhoramentos dos pianos ingleses.

¹⁹ “Consta que o *pedal do meio*, o chamado *pedal sostenuto*, nos modernos pianos de cauda, teria sido inventado por fabricante francês de nome Montal (?...) pelos idos de 1872”. *Thompson Cyclopedia*, 1943, p.1398.

²⁰ Dentre elas a Bösendorf, fabrica vienense fundada em 1828, a Gaveau, fundada em Paris em 1847, a Grötrian-Steinweg e sua co-irmã Stenway & Sons, firma



acresceram melhoramentos em seu mecanismo de *duplo escape* e no sistema de alíquotas, o qual consiste numa quarta corda vibrante em oitava, não percutida, que enriquece os sons agudos.

Modernamente a extensão do teclado é de 7 oitavas e $\frac{1}{4}$, e os pianos de concerto costumam apresentar três pedais. O pedal direito, impropriamente denominado *pedal do forte*, quando acionado, afasta os abafadores. As cordas percutidas vibram intensamente por simpatia com várias outras, resultando em maior volume sonoro e favorecendo a execução do *legato*. O pedal esquerdo – *segundo pedal ou surdina* – é chamado convencionalmente de *pedal do piano*, por atenuar e adocicar o som. Seu efeito nos pianos quadrados e verticais é produzido por um dispositivo que posiciona um feltro entre os martelos e as cordas, impedindo a vibração livre das mesmas. Aparece sob a indicação *una corda*²¹, que significa leve deslocamento da mecânica para a direita nos pianos de cauda, de modo a permitir que cada martelo percuta duas cordas do grupo de três (região média e aguda) ou golpeie uma corda do grupo de dois, ou ainda, fira com sua extremidade a corda única que corresponde a notas da região mais grave.

Excepcionalmente usa-se a denominação *due corde* quando se trata de acionar a corda à metade. A expressão *tre corde*, por sua vez, refere-se ao cessar do uso do mencionado pedal.

Um terceiro pedal, o *pedal tonal* ou *pedal de prolongamento* nos modernos pianos de cauda, é atribuição da Casa Steinway & Sons que o aperfeiçoa por volta de 1874. Permite, quando acionado (nas três oitavas graves), que os abafadores se distanciem somente das cordas relacionadas às notas a serem prolongadas, de modo que um som ou um agregado sonoro possa manter-se vibrando, enquanto uma série de outros sons (fora de sua ação) seja abordada de forma independente.

O aperfeiçoamento dos pedais trouxe ampliação da sonoridade das linhas melódicas. Harmonicamente, possibilitou acordes cheios, portanto maior ressonância e efeitos de execução.

germano-americana, ambas criadas em 1853, colocam-se ao lado das marcas Bechstein (Berlim) e Blüthner (Leipzig), igualmente surgidas na mesma data.

²¹ No final do século XVIII e início do século XIX os pianofortes possuíam duas cordas para cada nota. Ao ser acionado o pedal esquerdo, o martelo tocava apenas uma corda; daí a referida denominação.

O reforço da mecânica (outrora limitada pela cordas finas, curtas e facilmente postas em vibração ao leve ataque, nos primeiros *pianofortes*) veio corresponder a um aumento da potência vibratória das cordas, permitindo progressiva variedade de dinâmica. O mecanismo de percussão, pela precisão de ação, nos pianos modernos, exigiu sutilezas de dedilhado e um *legato* perfeito que, na realidade, "... est plus approximatif de l'orgue que de celui tout approximatif du clavier", segundo Selva (1923, p.8) ²². De fato, tendo o teclado aumentado o seu peso, demandou ação do pulso e do antebraço para a obtenção da máxima intensidade sonora. Por sua vez, exigiu também maior peso às teclas, redundando em eficazes resultados expressivos, não só em termos de sonoridade em si (toque por meio de pressão), que possibilitou o *legato cantabile*, como no que se refere às nuances.

Isso leva a concluir que "... le toucher s'est modifié proportionnellement à l'instrument," (Selva, 1919, p.123) ²³. E a partir do momento em que as nuances foram se tornando cada vez mais realizáveis no teclado, "... a ciência do toque tornou-se essencialmente a grande arte do pianista" ²⁴.

²² "É mais próximo do *legato* do órgão, do que daquele do teclado".

²³ "... o toque modificou-se proporcionalmente ao instrumento."

²⁴ Selva, B. *L'enseignement musical de la technique du piano*, 1919, v.2, p. 122.

1.3- INTERPRETAÇÃO MUSICAL: DIRETRIZES DIDÁTICAS

Antes de abordar as diretrizes didáticas que alicerçam a Interpretação Musical, reportemo-nos a fatores de ordem teórico-interpretativa que obedeceram a um processo evolutivo e que estão em correspondência com novas necessidades expressivo-musicais.

Procedendo a uma revisão histórico-analítica desse aprendizado nos instrumentos de teclado (em especial o órgão, o clavicórdio e o cravo, aos quais os primeiros pianofortes já se achavam diretamente relacionados) observamos através da visão de vários teóricos, que um dos aspectos abordados é o da técnica vinculada à interpretação que, por sua vez, derivou nos chamados *estilos de tocar*. E a técnica pianística, compreendida como moderna, surge como resultante desse processo que opera concomitante na esfera estética.

A preocupação didática de se estabelecer uma metodologia de ensino adequada foi sempre uma constante por parte dos pedagogos. Estabeleceram-se assim normas de execução ao teclado que envolvem o aprendizado técnico e interpretativo do instrumento. Métodos de técnica e interpretação dão destaque à perfeição do toque, com regras de dedilhado estabelecidas como condição de produzir acentuações adequadas as quais, por sua vez, permitem ritmo e fraseados corretos.

Como exemplo citamos: *El arte tripharia* (1550), de Juan Bermudo (1510-1565), o *Libro llamado declaración de instrumentos* (1549-1555) e *Arte de tañer fantasía, assí para tecla como para vihuela y todo instrumento en que se pudiere tañer a 3 y 4 voces y a más* (1565) de Tomás de Santa María (1510[15]-1570).

Girolamo Diruta (1550[54]-1611), teórico e compositor, foi o autor do primeiro tratado de teclado *Il transilvano – dialogo sopra il vero modo de sonar organi & istrumenti da penna* (I parte – 1593 ? 1597 e II parte – 1609). Escrito na forma de diálogo, esse método de ensino, além de conter a técnica básica, dá uma idéia aproximada da música de teclado da época,

estabelecendo a separação entre o estilo organístico e dos demais instrumentos de tecla.

O *Sintagma musicum* (1614) de Michael Paetorius (1571-1621), importante método surgido no século XVII, discorre sobre a prática de execução da época.

No decurso dos tempos, foram se estratificando os estilos. No século XVII, a escola romana do cravo propõe ao instrumento andamento moderado, toque ligado e expressão natural, isto é, sem maneirismos em relação a efeitos de sonoridade.

A escola clássica francesa do cravo, no século XVII, vinculou interpretação a domínio técnico e impôs ao toque, sobriedade, elegância e nitidez melódica. François Couperin (*Le Grand*) (1668-1773) é quem dá novo sentido à ornamentação, tornando-a parte do tecido melódico. Suas *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, exige uniformidade de toque e independência de dedos. Para ele, o sentido da obra musical subordinado ao fraseado correto, dependia de uma digitação também adequada (com o uso freqüente do polegar). Em *L'art de jouer le clavecin*, fala da delicadeza da sonoridade ligada ao toque colado às teclas, da destreza e flexibilidade dos dedos em função da liberdade motora, e não da força – princípio básico da execução pianística moderna que preconiza o relaxamento. Essa importante obra teórica teria aberto novos horizontes à arte da interpretação musical.

O virtuosismo foi trazido para o cravo por Domenico Scarlatti através de suas sonatas (*Exercizii per il gravicembalo*), resultado da reedição londrina (1738) dos *Capricci per cembalo*. “Précurseur de Clementi, il pratique un style instrumental que annonce déjà la technique du piano”, afirma Vuillermoz (1973, p.87)¹.

Partindo da escola italiana que primou pelo cultivo das qualidades sonoras, herança do canto dramático, Haendel (1685-1759) estabeleceu valores expressivos e estéticos que serviram de diretriz à execução organística. A. Méreaux traça essas características: “... la modération dans le

¹ “Precursor de Clementi, pratica um estilo instrumental que já anuncia a técnica do piano”.



mouvement, la mesure pleine et soutenue, la diction large, la sonorité puissante, la correction de nuances, bien tranchées, sans afféterie..."²

Há de se constatar a importância das obras musicais dos grandes mestres, que, pelo alto teor pedagógico, constituem autênticas diretrizes, verdadeiros tratados de execução e interpretação instrumental.

J. S. Bach, tendo em vista a diferença de execução de cada dedo, e a própria diferença de execução de cada mãos, criou peças didáticas adequadas que solicitavam dedilhado apropriado (que, portanto, renunciavam ao antigo, o qual negligenciava o polegar e o 5º dedo³): as *Invenções* a duas e três vozes (*Sinfonias*), em que a ciência contrapontística alia-se à emoção da linha melódica, modelos que J. S. Bach enfatiza como forma de desenvolver o estilo *cantabile*⁴. A propósito, afirma Lopes Moreira: "No ligado e sustentado está o segredo mais valioso do canto"⁵.

J. S. Bach, em seu *Cravo bem temperado*, favoreceu o desenvolvimento da qualidade do toque; exigindo o mesmo grau de intensidade entre as notas, conferiu clareza e igualdade à sonoridade. Como forma de composição, o *Cravo bem temperado* encerra concepção das mais elevadas, pois contém os princípios do contraponto, de importância capital para a formação técnica e intelectual do intérprete.

O estudo das obras de J. S. Bach constitui verdadeira "escola" em que, segundo Marie Jaëll "... l'exécutant apprend à se dominer, a être à la fois impassible et vivant, à assimiler cette force d'arrêt contre la sensibilité inutile"⁶. E continua: "En cultivant la musique de Bach on s'arme contre les écarts du

² "... moderação no andamento, pulsação ampla e sustentada, dicção pronunciada, sonoridade pujante, correção de nuances, bem definidas, sem afetação..." In: Rapin, E. op. cit., p. 74.

³ Antes de J. S. Bach, o uso do polegar foi parcimonioso, particularmente entre os clavecinistas alemães. Juntamente com Carl Ph. Em. Bach sistematizou a sua função – função essa estabelecida modernamente em nossas escalas e arpejos.

⁴ E o clavicórdio, instrumento de sua preferência, teria essa capacidade pela natureza cantante e possibilidades de gradação sonora.

⁵ Op. cit., p. 209.

⁶ "... o executante aprende a se dominar, a ser, às vezes, impassível e vivo, colocando-se em defesa contra a sensibilidade inútil." *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*, 1904, p.106.



sentimentalisme (...) et on acquiert ce mélange de force et de grâce qui est une condition fondamentale de l'exécution pianistique" ⁷.

Para Carl Ph. Em. Bach, o aspecto vocal no plano instrumental é de suma importância, sendo por ele abordado na forma de conselho aos intérpretes: "The whole approach to performance will greatly aided and simplified by the supplementary study of voice wherever possible and by listening closely to good singers" ⁸. Para tanto, Carl Ph. Em. Bach fala da necessidade de se imprimir pressão às teclas para se obter efeitos de *vibrato* e *portato*, qualidades expressivas da voz, juntamente com as variações de cor e fraseado. Essa identificação da cor vocal com a cor instrumental é quase que unânime entre os teóricos e músicos em geral. E, já dizia Tartini (1692-1770): "per ben suonare bisogna ben cantare" ⁹.

Em seu *Ensaio sobre a verdadeira arte de execução ao teclado*, Carl Ph. Em. Bach estabelece condições para o bom desempenho interpretativo, o qual envolve boa performance técnica. Assim, aos contrastes de toque (*legato*, *staccato*, *vibrato*), devem integrar-se aqueles de dinâmica e agógica.

Seu *Ensaio* foi uma das mais importantes obras didáticas do gênero, na época, sendo ponte de ligação entre o ensino da execução do cravo e o dos primeiros pianofortes. De fato, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, publicado em duas partes (1753 e 1762), "... was the foundation of the pedagogical work of Clementi, Cramer, Hummel and many others", afirma L. Hodgson (1969, p.1339) ¹⁰.

Die wahre Art das Pianoforte zu spielen (A verdadeira arte de tocar pianoforte) (Dresden, 1787), publicado por Johann Peter Milchmayer (1750-1803), teria sido o primeiro método especificamente escrito para o instrumento e o primeiro a usar a palavra *pianoforte* como título. Provável construtor de pianofortes de intensa atividade pedagógica, não só na

⁷ "Cultivando-se a música de J. S. Bach, ama-se contra os desvios do sentimentalismo (...) e adquire-se esse misto de força e de graça que é condição fundamental para a execução pianística. In: Rapin, E. id., ib.

⁸ "O efetivo desempenho na execução será grandemente auxiliado e facilitado pelo estudo suplementar da voz, sempre que possível, através da audição acurada a bons cantores." *Essay on the true art of playing keyboard instrument*. In: Gerig, op. cit. p.33, nota 41.

⁹ "Para tocar bem é preciso cantar bem." In: Moreira, P. L. op. cit., p.209.

¹⁰ "... foi o fundamento do trabalho pedagógico de Clementi, Cramer, Hummel e de tantos outros." *Piano playing and piano literature*. In: *La Música*.

Alemanha como na França, teria importado os modernos conceitos de ensino, os quais acham-se contidos na “*Verdadeira arte de tocar pianoforte*”.

Em outra obra – *Escola do pianoforte ou coleção das melhores peças compostas para este instrumento selecionadas de obras dos mais famosos compositores* (provavelmente publicada em fascículos a partir de 1798) -, segue rumo a uma metodologia da interpretação com observância aos sinais de expressão.

Os estilos também apontam para um aprendizado.

Mozart representa a autêntica *escola* do piano e do canto, e as bases de sua execução transitam entre o cravo e o pianoforte. Próprio ao estilo mozartiano é o toque entre *non legato* ou *leggero*, herdado da era cravística, característico das passagens rápidas, e o toque cantabile das passagens expressivas.

Priorizando a interpretação em termos de andamento e dinâmica, em relação ao fraseado buscou essencialmente a elegância, que derivou naturalmente do cuidado com as articulações. O equilíbrio no *tempo rubato* é fundamental, em especial nos seus *adagios*, onde a mão esquerda deve se manter no preciso andamento – princípio esse que seria mais tarde critério de Chopin.

Brilho, solidez, clareza, flexibilidade e correção fraseológica, são características da escola pianística de Clementi que, com suas célebres *sonatas*, é tido oficialmente como o primeiro teórico a estudar as possibilidades do piano no sentido do “brilhantismo”. Foi um dos cultivadores do estilo *cantabile*¹¹, à maneira de Mozart. À obra *Introductions to the art of playing pianoforte* (1803) seguiu-se *Gradus ad parnassum* (1817-27), de grande importância didática. Do uso do toque *legato* inferiu: “when the composer leaves the *staccato* and *legato* to the performer’s, the best rule is to adhere chiefly to the *legato*, reserving the *staccato* to give spirit occasionally to certain passages, and to set off the higher beauty of the *legato*”¹².

¹¹ Os grandes avanços da mecânica dos pianos ingleses da época teriam permitido o aprimoramento da qualidade do toque, o que deu como resultado o *estilo cantado*.

¹² “quando o compositor deixa o *staccato* e o *legato* ao arbítrio do intérprete, a melhor regra é aderir principalmente ao *legato* realçando a suprema beleza do mesmo, reservando o *staccato* para dar vida a certas passagens, ocasionalmente.” Gerig, R. op. cit., p.60.

“Clementi ocupa um lugar de relevo na história da música, por haver estabelecido definitivamente a diferença entre o estilo e a técnica, do piano e do cravo” (Tomás Borba, 1956, p.336).

Na França, Charpentier (1752-1832) aparece como precursor dos pianistas românticos, pelo fato de imprimir às suas interpretações uma *expressão* verdadeiramente pianística. Da mesma forma, em 1783 Méhul (1763-1817), com suas *sonatas*, teria inaugurado uma nova fase no sentido da formação de um estilo essencialmente pianístico.

O *Klavierschule*, publicado em 1789 é uma das mais importantes obras sobre interpretação para cravistas e pianistas, de Daniel Gottlob Türk (1756-1813). Enfatizava a *expressão* como sendo o ponto alto do intérprete, o qual deveria inspirar-se na voz e utilizá-la para a manifestação dessa mesma *expressão*.

Dussek (1760-1812), continuador do novo estilo *cantante* de Clementi, publicou em 1796, em Londres, *Instructions on the art of playing the piano-forte or harpsichord*, no qual expõe preceitos sobre fraseado.

O pianista alemão Daniel Steibelt (1765-1823) representa o alto virtuosismo da época romântica, cujos *morceaux de bravure* exibiam-se como moda por volta de 1800. Do ponto de vista da interpretação, *La méthode pour piano-forte* constitui uma das primeiras obras a tratar da utilização do pedal.

O ensino de Beethoven partiu basicamente de Carl Ph. Em. Bach. A *expressão* era para ele de suma importância, e exigia de seus alunos apurada atenção ao caráter da peça e à sua dinâmica. “Não há regra que o compositor não possa abandonar em favor da *expressão*”, dizia ele. A observância ao toque *cantado* (herdado de Clementi e igualmente apreendido da arte vocal) e ao estilo *legato*, era fundamental, mesmo na ausência de ligaduras. O uso do pedal ia além do indicado na partitura, com sonoridades cheias, tanto em Haendel e Glück como nas fugas de J. S. Bach, dando às suas composições uma nova roupagem em termos interpretativos.

Preconizava o toque sustentado das notas à maneira organística e enfatizava os acentos rítmicos de acordo com a necessidade interna (não expressa). Dava destaque ao *ritardando*, especialmente em se tratando da dissonância de segunda diminuída nos trechos em *cantabile*. A execução do *crescendo* com *ritardando* é criação especial em suas composições. Para ele,

os efeitos expressivos deveriam transcender em significado os próprios efeitos da execução técnica, a qual deveria ser livre e natural. Recomendava aplicar palavras aos trechos instrumentais mais difíceis e em seguida cantá-los para lhes compreender o sentido.

Beethoven traz para o pianoforte o estilo legato dos acordes, como parte de processos melódicos: o uso singular dos pedais, a execução enérgica e ao mesmo tempo profunda, que já não é puro brilhantismo mas essencialmente expressiva. A sua arte pianística que, por volta de 1790 trouxera inusitadas soluções ao instrumento e que se propagou de Czerny a Liszt, veio exigir nova forma interpretativa e, conseqüentemente, nova forma de leitura por parte do executante.

Adotada no Conservatório de Paris como base do ensino do instrumento, *Lessons progressives de la méthode de piano* (1802) de Jean Louis Adam (1758-1848), "... fondateur de l'enseignement du piano en France, celui qui suivit et dirigea souvent les révolutions de l'art du piano" ¹³, reúne conselhos sobre andamento e observações sobre estilo. Na obra *Aesthetics of pianoforte playing* ele menciona a importância do toque e as várias maneiras de abordar a tecla para se obter uma dada sonoridade; fala do relevo do toque em função da pressão dos dedos e do poder da expressão dos mesmos.

Hummel (1778-1837), para Gerig, representa a consumação da escola vienense da execução do pianoforte. De fato, clareza, brilho, graça e naturalidade nele perduram como herança de Mozart e de Clementi. Suas contribuições ao ensino pianístico voltam-se para o plano interpretativo que atenta para: execução dos ornamentos com início na nota principal, uso parcimonioso dos mesmos nos *adagios* para não lhes perturbar o caráter das obras e uso do pedal, mais precisamente nos andamentos lentos. Considera a expressão ligada aos sentimentos, em relação direta entre compositor e intérprete, não podendo ser ensinada e nem adquirida, mas apenas despertada.

¹³ "... fundador do ensino do piano na França, seguiu e dirigiu freqüentemente as revoluções da arte do piano." *Journal de Paris*, 5 Pluviôse an.XIII (25 janvier 1805). In: Favre, G. op. cit., p.116.

Para Hummel, o estudo do estilo e do caráter da obra é fundamental como diretriz para um perfeito desempenho. Quanto à dinâmica, ele propõe a execução do *ritardando* com equilíbrio no *allegro*. A gradação sonora determinada por maior ou menor pressão das teclas seria resultado de uma solicitação de ordem interior.

Assim como para Clementi, a observância ao canto é relevante para a execução instrumental, pois concentra grande poder de expressão. A *complete theoretical and practical course of instruction on the art of playing the pianoforte commencing with the simplest elementary principle and including every information requisite to the most finished style of performance* ("Um curso completo teórico e prático de instrução sobre a arte de tocar pianoforte, iniciando com princípios elementares mais simples e incluindo toda a informação necessária ao mais acabado estilo de execução") (...) "... was indoubtly one of the most important works on technique and piano playing of the entire nineteenth century" (Gerig, 1975, p.70) ¹⁴.

Kalkbrenner (1785-1849) ¹⁵ imprimiu significativos progressos, não só à técnica do piano, como também ao estudo do pedal, fato que o faz ser considerado um dos fundadores da moderna escola pianística. Em seu *Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-main* (Paris, 1830) discorre sobre os meios de ataque às teclas que variam segundo as emoções e sentimentos, cujo estilo *carezzando* deve figurar com particularidade. Para Kalkbrenner, a predominância da linha melódica e a variedade de expressão devem ser o alvo da execução, e estar à frente do virtuosismo.

Czerny (1791-1857), um dos grandes pedagogos do piano, situa-se numa época de significativas mudanças na literatura do instrumento, as quais se acham fundamentadas concomitantemente em bases técnico-estéticas.

Discípulo de Beethoven e professor de Liszt, seu ensino se resumiu em despertar o senso rítmico, desenvolver o toque, a sonoridade, o fraseado, familiarizando o aluno com o espírito e o caráter da obra. *The complete theoretical and practical pianoforte school op. 500*, em três volumes, dividido em quatro partes, fala, em linha gerais, da naturalidade na execução. Com base no toque *legato*, apropriado ao pianoforte, trata do *mezzo staccato* e de

¹⁴ "... foi, indubitavelmente, um dos mais importantes trabalhos sobre técnica e execução pianística de todo o século XIX."

¹⁵ Era associado à firma fabricante de pianos Pleyel & Cie.

sua sonoridade igual, clara e cheia. Usa o termo *peso* para os efeitos de *crescendo* e a pressão dos dedos como recurso de alteração da sonoridade.

O volume III publicado em 1839, contendo vinte capítulos sobre interpretação, está centrado na *expressão*, e trata da dinâmica, ritmo, tempo, toque, execução melódica, estilo, pedalização. Czerny recomendava precaução no uso do pedal direito em composições anteriores a Beethoven. Com este último, e mesmo depois de Clementi, poder-se-ia usá-lo regularmente. Sua utilização, contudo, caberia em passagens mais líricas e expressivas. Para ele (Czerny), o pedal do *piano* (inexistente nos pianos ingleses da época), freqüentemente usado, surtia bom efeito quando em combinação com o pedal do *forte*, em passagens de *tremolando* suave. A importância de seus ensinamentos reside "... na habilidade de codificar e sistematizar os diversos estilos e técnicas do piano" ¹⁶, o que o torna realmente o iniciador da verdadeira escola pianística em estrito sentido pedagógico, estabelecida a partir de um padrão técnico e interpretativo.

Cramer (1771-1858), importante pedagogo e aluno de Clementi, voltou-se para o virtuosismo não como fim mas como meio. "As suas interpretações dirigiam-se mais no sentido da inteligência musical das obras" (Tomás Borba, 1956, p.373).

Os estudos constantes da obra *Grosse praktische Pianoforte Schule* (Grande escola prática do pianoforte) já representam valores técnicos aliados à genuína essência musical. Junto a Dussek, muito acrescentou ao estilo *cantante* – produto do *legato* combinado com o uso cuidadoso dos pedais.

A sensibilidade de Chopin permitiu que se trouxessem qualidades elevadas ao toque, distinto ao usado ordinariamente por outros intérpretes da época, o que constituiu proposta de uma visão mais ampla quanto à técnica interpretativa do piano.

Joseph Elsner (1769-1854), seu mestre, considerava-o fundador de uma nova escola pianística que gerou um original estilo de tocar: toque delicado, ao mesmo tempo pleno, profundo, cantante, que compreende desde sutis pianíssimos a aveludados fortes, em que o *legato* é prioridade. A propósito, aconselhava a seus alunos a observância ao canto (em especial à ópera italiana), do qual o fraseado procede natural e corretamente.

¹⁶ *The new Grove*, 1980, p. 139.



Do sentido lógico da frase vai depender a "idéia musical", para Chopin, fundamental. Diz Kleczinski: "toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait sur cette analogie de la musique et du langage, sur la nécessité de séparer des différentes phrases, de ponctuer et de nuancer la force de la voix et la vitesse de son émission" ¹⁷. "Ne pas jouer par trop petites phrases", aconselhava o compositor, isto é, não dar acabamento às idéias a cada pequeno membro de frase.

Seus ensinamentos eram realizados em concurso com a inteligência, de modo a servir sempre ao refinamento e perfeição do toque, ao qual raramente aplicava força ou efeitos gratuitos, ligando simplicidade à naturalidade da execução. A técnica, portanto, era tida como meio e não como fim, e deveria servir à interpretação.

Seus *Estudos op. 10* (1829-1832) e *op. 25* (1832-1836), envolvem alto grau de desempenho técnico, alicerçados na expressão.

A fim de preservar as qualidades do toque, adotava, como plano geral de estudo, modalidades de *staccato* e *legato*, os quais, aplicados à dinâmica e aos andamentos, iam do *ff* ao *pp*, do *andante* ao *prestissimo*. Minucioso nas questões de dinâmica, foi igualmente criterioso no manejo dos pedais. Através do jogo alternado e simultâneo dos mesmos (operados tanto melódica quanto harmonicamente), seus ensinamentos se voltaram para as possibilidades sonoras, especialmente timbrísticas do piano, para cuja concorrência o pedal *una corda* foi fundamental na criação de uma atmosfera intimista. A respeito pronunciou-se Chopin: "o correto emprego do pedal constitui-se em objeto de estudo para toda a vida" ¹⁸.

Com Chopin a ornamentação passou a fazer parte da textura melódica requerendo, em alguns casos, execução lenta no início e acelerando em direção ao final. Sua pronúncia seria rápida e em *pianissimo* quando tomada como fragmento independente da idéia principal. A propósito, "c'était

¹⁷ "Toda a teoria do estilo que Chopin ensinou a seus alunos repousava nessa analogia da música como linguagem, na necessidade de separar diferentes frases, de pontuar e de nuanciar a força da voz e a velocidade de sua emissão." *Frédéric Chopin: de l'interprétation de ses oeuvres*, 1880, p.65.

¹⁸ Gerig, R. op. cit., p. 162.



d'ailleurs le propre de Chopin de ne pas exécuter deux fois de la même manière un même pensée musicale”¹⁹.

Quanto aos *rubatos*, por requererem propriedade e equilíbrio de execução, não deveriam perturbar o compasso e o ritmo, rigorosamente observados por ele. Assim dizia: “que votre main gauche soit votre maître de chapelle et guide toujours la mesure”²⁰. A especial interpretação de Chopin dimana da própria natureza de suas composições através das quais a arte pianística moderna se definiu.

Mendelssohn (1809-1847), como professor de piano exigia de seus alunos fidelidade às concepções do compositor, aconselhando o cultivo do canto como auxiliar da boa interpretação. Essas premissas, corroboradas pela grande maioria dos grandes mestres, também nortearam os ensinamentos de Schumann (1810-1856) que incentivava os alunos a participarem de conjuntos corais junto às vozes intermediárias a fim de se adestrarem no jogo polifônico cujo estudo dos planos sonoros, integrado à didática do piano, visava a inteligibilidade das idéias.

Friedrich Wieck (1785-1873) em seu livro *Piano and song* (1853), salienta que na variedade e qualidade do toque está implícito o estrito *legato* e a pressão dos dedos sobre as teclas. Acentuação rítmica e senso de dinâmica são partes de um estilo nobre em que técnica e interpretação decorrem de um processo inteligível. Essas particularidades, de cuja concepção seus discípulos, dentre outros Clara Wieck (1819-1896) e Schumann foram herdeiros, são pertencentes à moderna escola pianística.

Som redondo, clareza da linha melódica, som *perlée* em passagens rápidas, efeitos raros de sonoridade advindos do uso particular do pedal, emoção contida, marcam a pedagogia e o estilo pianístico de Thalberg (1812-1871), derivado do brilhantismo de Clementi e do estilo cantante de Hummel e de Mozart. Thalberg propunha o estudo técnico em várias velocidades e graus de dinâmica, incluindo modelos rítmicos e formas de acentuação. A propósito, dava a devida atenção ao estudo da dinâmica. *L'art du chant*

¹⁹ “Aliás, era próprio de Chopin não executar duas vezes, da mesma maneira, um mesmo pensamento musical.” Kleczinski, J., op. cit., p.85.

²⁰ “que vossa mão esquerda seja vosso mestre-de-capela e guie sempre o compasso.” Excerto de carta da aluna Camille Dubois. Paris, 20 jun. 1880. In: Kleczinski, J. op. cit., prefácio.

appliqué au piano e *The art of singing on the pianoforte*, op. 70 atestam o cuidado com o *legato cantado*, para ele apreendido da arte do canto. Utilizando arranjos de árias de óperas, aplicou-os ao ensino do piano como auxiliar da interpretação e como forma de fazer captar o caráter das melodias e inferir, daí, a natureza da sonoridade, quer de volume, quer de timbre.

Liszt, como pedagogo, baseou-se em Czerny, seu mestre. Seus ensinamentos partiam da leveza de sonoridade e das modalidades do toque, em especial do *legato* e do *staccato*.

Os 12 estudos de execução transcendente (1851) são voltados, não só para a didática da virtuosidade, mas para os efeitos expressivos que decorrem da agógica, intensidade e timbre.

Recomendava atenção aos acentos rítmicos para melhor articulação fraseológica, aos valores, andamentos e dinâmica. Quanto à última, dizia exigir concentração para resultar em qualidade, especialmente nos *fortissimi*, sendo fundamental seguir cuidadosamente as indicações do compositor. Em suma, a expressão deveria ser natural, sem sentimentalismos, sem contrastes exagerados e decorrente do próprio sentido da peça. "He [the virtuoso] is called (...) to bring it [the musical work] to life in his consciousness. He creates as the composer himself created, for he himself must live the passions he will call to light in all their brilliance" ²¹. Tausig (1841-1871) e Bülow (1830-1894), discípulos de Liszt, foram os seguidores de sua didática e de seu estilo de tocar.

Sobre as interpretações de Bülow, registra Tomás Borba ²²: "...distinguiu-se por uma inteligência superior e um raro sentido do fraseado. Nada deixava à improvisação, sujeitando todas as obras executadas a um rigoroso trabalho prévio de análise, abrindo assim o caminho àquela falange de virtuosos para os quais a interpretação passou a ser, na realidade, uma verdadeira e consciente tarefa de recriação".

O ensino de Brahms baseou-se na relação entre técnica e expressão. Solicitou precisão rítmica (com atenção especial aos acentos rítmicos) e a não negligência quanto ao valor exato das síncopas.

²¹ "Ao intérprete caberia dar vida à obra musical, como o faz o próprio criador, pois ele também o é na medida em que, interpretando, vive na plenitude as emoções da mesma." Gerig, R. op. cit., p.193.

²² *Dicionário de música*, 1956, p. 237.



A observância do estilo era parte da interpretação pormenorizada, através da qual se podia compreender o espírito da peça. Como exemplo, a execução de J. S. Bach, para Brahms, deveria permitir o *portamento*, nunca o *staccato*.

A execução do fraseado achava-se ligada à ênfase rítmica e às nuances. Repudiava a “expressão fácil” e os meros efeitos; a verdadeira *expressão* deveria ser de ordem interna, inerente, isto é, a obra deveria conter o significado da expressão em si própria, dizia.

O século XIX foi pródigo no que se refere a musicólogos e estudiosos que se dedicaram a traçar novos planos no sentido de definir métodos de ensino musical, sistemáticos e objetivos. E Paris, através de seu Conservatório, foi o grande reduto desses doutos ensinamentos.

Dentre os teóricos da época figuram nomes significativos, cujos escritos versaram sobre a didática pianística.

Ao lado de Fétis (1784-1871), co-autor do *Méthode des méthodes de piano* (1837) [com Moscheles (1794-1870)], obra de propostas metodológicas amplas, destaca-se Le Couppey (1811-1887), que escreve *Cours de piano*, com as partes: *L'alphabet*, *Le progrès*, *L'agilité*, *Le style* e *La difficulté*; *École de mécanisme e de style* (1847); *24 études d'agilité et d'expression* (1857).

O musicólogo, compositor e pedagogo belga Gevaert (1828-1908) é autor de *L'exécution musicale* (1906), já integrado ao século XX. Lavignac (1846-1916), musicólogo e professor, escreve *École de la pédale*, ao que parece, a primeira obra inteiramente dedicada ao assunto.

Ao lado de Marie Jaëll (1846-1925), pianista e pedagoga que se notabilizou pelos escritos sobre técnica e estética do piano, coloca-se Luigi Chiaffarelli (1856-1923), importante pedagogo italiano, pianista e cuidadoso revisor. Este último teve intensa atuação na vida musical paulistana ²³, lançando os fundamentos de uma escola de piano que marcou época, e formou insignes pianistas como Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Souza Lima. Sua obra *Migalhas*, em dois fascículos, resultado de suas conferências, reúne valiosas notas da literatura e da pedagogia pianísticas.

²³ No Brasil, primeiramente em Rio Claro e depois em São Paulo, dedicou-se ao ensino, por cerca de quarenta anos (desde 1883).

Observamos que entre os pedagogos do piano, a interpretação musical esteve sempre vinculada à técnica do instrumento. Não há dúvida de que uma perfeita execução decorre da habilidade técnica.

Domínio técnico pressupõe domínio expressivo.

A verdade da obra musical se traduz através de uma identidade técnica e de uma identidade interpretativa, as quais podem qualificar um "modo" peculiar de execução, a exemplo do estilo de Clementi, Mozart, Chopin; podem definir uma "tendência": o *estilo brilhante* de Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, podem delinear "perfis" do que se convencionou caracterizar de "... orchestral effects of German School, [a] special kind of sensuously charming touch [that] differentiated the Parisian School from the brilliant playing of the Viennese and the emotional style of the English" ²⁴.

Há de se considerar a interpretação em termos técnicos e expressivos, em que a sensibilidade e a individualidade do intérprete são partes do "jogo" da realização musical. E o romantismo contribuiu para um maior aprofundamento da sensibilidade. Segundo Baldenspergers, solicitou da arte musical, em especial da pianística "... une animation nouvelle de la matière expressive" ²⁵, que decorre por sua vez de processos técnicos e estéticos intrínsecos à composição.

Fatores primários (intrínsecos à obra musical) e fatores secundários (relativos à personalidade do artista) parecem apontar para uma diretriz que também é critério interpretativo definitivamente romântico, e para o qual Kleczinski estabeleceu que a realização musical, de fato, só se efetuará "... quando a natureza do compositor se fundir com a natureza do intérprete" ²⁶.

²⁴ "... efeitos orquestrais da Escola Alemã; [um] tipo especial de toque sensualmente belo [que] diferenciou a Escola Parisiense do toque brilhante da Vienense e do estilo emocional inglês." Gerig, R. op. cit., p.132.

²⁵ "... uma animação nova da matéria expressiva." *Sensibilité musicale et romantisme*, 1925, p.84.

²⁶ Kleczinski, J. op. cit., p.82.

3.1 - O SÉCULO XIX: SEUS ASPECTOS GERAIS E FILOSÓFICOS

Para a primeira metade do século XIX, era o século romantismo europeu, era o século das revoluções políticas, sociais, filosóficas, econômicas e científicas. A primeira metade do século XIX foi o século das revoluções e das ideias. A segunda metade do século XIX foi o século da ciência e da tecnologia. A terceira metade do século XIX foi o século da literatura e da arte. A quarta metade do século XIX foi o século da filosofia e da política.

O século XIX foi um século de grandes mudanças. Foi o século da ciência e da tecnologia, da literatura e da arte, da filosofia e da política. Foi o século das revoluções e das ideias. Foi o século da primeira metade do século XIX e da segunda metade do século XIX.

Capítulo 2

MATHIS LUSSY E O SÉCULO XIX

O século XIX foi um século de grandes mudanças. Foi o século da ciência e da tecnologia, da literatura e da arte, da filosofia e da política. Foi o século das revoluções e das ideias. Foi o século da primeira metade do século XIX e da segunda metade do século XIX.

O século XIX foi um século de grandes mudanças. Foi o século da ciência e da tecnologia, da literatura e da arte, da filosofia e da política. Foi o século das revoluções e das ideias. Foi o século da primeira metade do século XIX e da segunda metade do século XIX.

O século XIX foi um século de grandes mudanças. Foi o século da ciência e da tecnologia, da literatura e da arte, da filosofia e da política. Foi o século das revoluções e das ideias. Foi o século da primeira metade do século XIX e da segunda metade do século XIX.

¹ A primeira metade do século XIX.

² A segunda metade do século XIX.

2.1 - O SÉCULO XIX: SEUS ASPECTOS GERAIS E FILOSÓFICOS

Paris, na primeira metade do século XIX, era a capital cosmopolita européia, onde fervilhavam novas tendências políticas, sociais, filosóficas, econômicas, e artísticas. Em meio às teorias de Hegel, às doutrinas de Marx e Engels, floresce o ideal romântico de contradição social em que dominava a pequena burguesia capitalista ao lado da emergente classe operária. Teoricamente, vigorava o absolutismo monárquico que abrigava uma aristocracia decadente, oriunda da Revolução Francesa.

O aspecto social e sua influência no plano da arte, especificamente a romântica, foi relevante. O racionalismo iluminista e oitocentista ainda sobrevivia contraditoriamente no espírito romântico, e originou o movimento denominado *Arte pela Arte*, segundo Fischer, "... conexo com o Romantismo, nascido no mundo burguês pós-revolucionário, lado a lado com a tendência realista orientada para a investigação crítica da sociedade" ¹.

Os artistas românticos, insurgindo-se contra a burguesia enriquecida, caracterizadamente individualista, refugiaram-se no sentimento saudosista de busca de valores do passado, mais precisamente da Idade Média; um retorno que significou a busca das tradições que, por sua vez, redundou numa afirmação étnica e geográfica dos costumes, da linguagem e da religião: o *nacionalismo*.

A volta ao passado, longe de ser uma "orientação doutrinária", no dizer de Candé, é, antes, uma "consequência da cultura romântica" ², propiciando nesse século o grande avanço dos estudos musicológicos no sentido de um novo interesse pela música do passado.

Essa projeção no passado e no futuro está contida na tríade dialética: tese-antítese-síntese (começo-meio-fim) que, situando-se no próprio âmago do discurso romântico, está simbolizada na "reconciliação dos opostos". Situa-se aqui a sonata-forma com as partes "exposição-desenvolvimento-

¹ *A necessidade da arte*, 1973, p.80.

² Op. cit., p.15.

reexposição” - fruto de um depuramento formal decorrente do pensamento racionalista do século XVIII - representada pelo tema principal, núcleo da sonata, ao qual opõe-se um segundo no tom da dominante, de caráter oposto ao primeiro. Essa oposição e reconciliação possibilitou um universo dicotômico, em cuja linguagem a arte, em especial a romântica, buscou seu meio de expressão. O *Traité de l'expression musicale* de Mathis Lussy (livro-base de nossa pesquisa) foi fruto desse momento histórico.

O anseio por uma unidade política nacional correspondeu, por sua vez, à procura de uma unidade cultural que se achava nas raízes da cultura popular: o folclore ³, que, “desenvolvido pelo romantismo constituiu um dos seus elementos mais importantes” (Fischer, 1973, p.74).

Configura-se a arte romântica nacionalista, que resultou de um fenômeno histórico-político-social que encontrou, na França, terreno propício às “liberdades do espírito”, repercutidas nos segmentos mais diversos, gerando todo um processo de auto-valorização traduzido no individualismo, no subjetivismo da arte romântica.

Guardando tradições pianísticas, Paris, com seu Conservatório, na segunda década do século XIX, fora o reduto de grandes instrumentistas, graças a François Habeneck ⁴, que fundou a *Société de Concerts du Conservatoire*. Importante centro formador da cultura musical da época, abrigou estudantes de todas as nacionalidades. Grandes nomes nele se projetaram, primeiramente como brilhantes discípulos e depois como respeitáveis mestres.

O século XIX foi pródigo na produção pianística e a figura do virtuose já satisfazia uma elite; misto de aristocracia e burguesia, a música deixava de ter “função social” e passava a ter caráter “cultural”, segundo Candé (1969, p.16). Ao pianista seriam atribuídos múltiplos papéis: de solista, camerista, substituto da orquestra. Por sua vez, “o compositor não é mais o músico da corte, mas escreve para o grande público” (Candé, 1969, p.16).

³ A própria palavra *folclore* foi oriunda do período romântico e teve como criador o sociólogo inglês William John Thoms em publicação no *The Athenaeum* (22/08/1846). Etimologicamente: *folk* (povo) + *lore* (estudo, conhecimento).

⁴ (1781-1849). Violinista, compositor e regente francês, introdutor da música de Beethoven na França.

O Romantismo ⁵ circunscreveu-se entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. Herança do *Sturm und Drang* (Tempestade e Impeto) ⁶, movimento filosófico surgido da Alemanha na metade do século XVIII que, baseado no conceito kantiano da “razão finita” (limitada), oposta à fé ou ao sentimento preconizado pelo Iluminismo, parte ao encontro dessa mesma fé, desse mesmo sentimento e misticismo, evoluindo para o conceito de “razão infinita” (ilimitada, onipotente) de “Princípio Espiritual Criativo” a que Fichte chamou de “Eu” (auto-consciência), Schelling, de “Absoluto” e Hegel, de “Idéia” (infinito).

Aqui se consolida o romantismo propriamente dito.

Embora em oposição dialética, o romantismo foi herdeiro direto do racionalismo classicista. Tem portanto caráter dualista. Está compreendido no conceito hegeliano de “Idéia”, sendo, ao mesmo tempo, atividade racional e livre (irracional, afeta ao sentimento). Na essência do sentimento reside a “infinitude da consciência” que nada mais é do que a autoconsciência ⁷ - fundamento do idealismo romântico.

“O Romantismo na arte busca a realização do infinito através de formas grandiosas e dramáticas, em que os contrastes são levados ao extremo para depois reconciliar-se e pacificar-se de maneira igualmente extrema e definitiva”, reafirma Abbagnano (1970, p.829).

Musicalmente, representou o princípio dualista que norteou o discurso romântico no sentido de sua expressividade. Trata-se de um princípio de equilíbrio que se acha latente na raiz da estrutura do ritmo musical na forma de *arsis* e *tesis* (impulso e repouso), e que vai operar no campo da dinâmica e do andamento, onde um *forte* existe por oposição a um *piano*, um *diminuendo* a um *crescendo*, um *accelerando* a um *rallentando*.

São opostos que se completam numa correspondência com a ordem cósmica, universal, de analogia dos contrários: princípio masculino e feminino, energia e inércia, movimento e repouso, princípio que é também da

⁵ “De romântico = sentimental = valor ao sentimento”. Abbagnano, N. *Dicionário de filosofia*, 1970, p.827. Surgido em língua inglesa por volta do século XVII, etimologicamente significa “romance”, por analogia aos *romances* pastorais ou de cavalaria, de conotação fantástica, relacionados aos sentimentos, à imaginação, ao irracional.

⁶ Id., ib.

⁷ “... Consciência puramente lógica que o *eu* tem de si como sujeito do pensamento, na reflexão filosófica...” “*Eu* infinito, absoluto e criador.”, Id., p. 91.

natureza dos sentimentos, dizendo respeito aos estados de alma, dualisticamente representados pela alegria e tristeza, exaltação e calma, amor e ódio - emoções exploradas pelo romantismo.

O universalismo da estética classicista cede lugar à expressão individual que, no plano conceitual, permite circunscrever o romantismo como sendo "uma característica de determinados autores, ou como fenômeno universal de uma determinada época", ou ainda "de diversas épocas históricas"⁸.

Na segunda metade do século XIX, a Europa esteve mergulhada numa nova ordem de pensamento, alicerçada na ciência, que se prolonga pelo século XX. Começa a cogitar das "origens e dos fins do mundo visível e invisível" (Candé, 1969, p.17).

Freud desponta nesse cenário e estabelece uma teoria da arte, onde a "aspiração à auto-expressão constitui uma canalização dos impulsos para um fim superior (sublimação). Dá ênfase às faculdades irracionais intuitivas na criação artística.

Para Hauser, "tal como no romantismo, a Psicanálise considera o *inconsciente* como a origem de uma forma de verdade. (...) Seu princípio de *associação livre* é uma variante da *voz interior* do romantismo"⁹.

Abordando o aspecto técnico da obra de arte, Hauser afirma haver afinidade entre a obra de arte e a Psicanálise, baseada a primeira no método catártico que tem origem na teoria de Aristóteles de *kátharsis*¹⁰. É nessa esfera que opera o intérprete, o qual traz consigo toda uma implicação comportamental frente à obra musical que executa.

A noção de lei é representativa do século XIX, época de ascensão da ciência, quando se constata que a mesma constituiu o único conhecimento possível, e que seu método é o único válido, pois, "... descreve os fatos mostrando uma relação constante entre os fatos que são expressos pelas leis e consentem a previsão dos mesmos fatos" (Abbagnano, 1970, p.746).

⁸ *Enciclopédia Mirador internacional*, 1976, v.18, p.10038.

⁹ *Teorias da arte*, 1973, p.75.

¹⁰ Catarse – do grego *καταρσις* – purificação, purgação. Aristóteles foi o primeiro a empregar o termo como fenômeno estético, significando "libertação ou pacificação que o homem experimenta por obra da poesia e, em particular, do drama e da música". Abbagnano, N. op. cit., p. 113.

A corrente filosófica surgida na primeira metade do século XIX (por volta de 1830) assentou suas bases nessa conceituação: trata-se do chamado *Positivismo*, elaborado pelo filósofo francês Auguste Comte ¹¹. Caracteriza-se pela “romantização da ciência”, isto é, “tem a pretensão de absorver na ciência toda a manifestação do homem”, afirma Abbagnano (1970, p.746). Significa “o que é dado, apresentado a título de fato pela experiência” ou, teoria “que tem por objeto a coordenação dos fatos observados”. O Positivismo ¹² obedece a um método que engloba a observação, a experimentação, a comparação e encontra-se em estreita relação com o romantismo, retomando os valores da Idade Média (da qual Auguste Comte foi adepto). Nesta residiram as origens do mundo moderno, consubstanciadas na tradição, fator no qual se fundamentou o nacionalismo, projetado em todos os planos, quer de natureza política, social ou artística.

Em termos políticos e sociais, o positivismo representou a ascensão da burguesia, saída vitoriosa da Revolução de 1789, “apoiada na ciência, na técnica e no industrialismo” ¹³. No plano das artes, especificamente na música, o Positivismo ao mesmo tempo empírico e racional, pertencendo ao mundo das ciências experimentais, vai guiar toda a metodologia de ensino, num processo de sistematização, ordenação, organização, que se aparta da especulação puramente racionalista de tempos precedentes.

É nesse contexto que figura o *Traité de l'expression musicale* de Lussy, eixo de nosso trabalho, cujo conteúdo traz consigo toda uma carga histórica e cultural que é marca do século XIX, ao mesmo tempo que é produto de uma postura romântica e filosófica, e ainda, que se dimensiona a partir do momento em que às suas leis intervém o espírito humano como manifestação imprescindível na relação objetiva/subjetiva - compositor/intérprete.

¹¹ Para Isidore-Auguste-Marie-François-Xavier Comte (1798-1857) “estágio positivo” é o processo no qual *explicar* significa “dar a lei”. Id., p. 54 .

¹² *Mirador*, op. cit., v.18, p.9232.

¹³ Id., ib.

2.2 - MATHIS LUSSY – O PEDAGOGO

Inicialmente situaremos **Lussy** no contexto pedagógico do século XIX. Teórico e pedagogo, sua tônica de trabalho, fruto de uma época, assentou-se na reflexão, na análise. Caracterizaram-lhe o espírito de pesquisa e a postura filosófica, empreendendo aprofundados estudos sobre ritmo e execução musical. No que concerne ao nosso trabalho, voltou-se para uma didática da interpretação musical, instituindo as bases para a formulação de conceitos e de normas no âmbito da *expressão*.

Mathis Lussy (Stanz, Suíça, 8/04/1828 - Planches, Montreux, 21/01/1910) recebeu as primeiras orientações de música do organista e abade Businger. Ingressou nos seminários de Engelberg e de Saint-Urbain, sendo neste último discípulo de Leopold Naegeli. Em 1847 foi para Paris a fim de estudar medicina, porém optou pela música, tornando-se professor de piano de grande notoriedade. Na segunda metade do século XIX projetara seu nome como insigne pedagogo e teórico. Durante quatro décadas permaneceu no Kloster Piepus exercendo a sua função pedagógica, retornando a Montreux em 1902.

Seus escritos, caracterizadamente de cunho didático, conferiram-lhe grande prestígio, em especial suas teorias sobre o ritmo e a estética musicais que, despertando o interesse sobre instrumentistas, musicólogos e demais pedagogos, valeram-lhe, em 1908, o título de *Cavaleiro da Legião de Honra*.

Escreveu as seguintes obras:

- 1863 - *Exercices de piano ... a composer et à écrire par l'élève*.
- (s.d.) - *Pupitre, exercices du pianiste* (exercices modèles a transposer, ...).
- 1874 – *Traité de l'expression musicale*, sua principal obra ¹, resultado de suas investigações sobre o ritmo e a *expressão* na música. As diversas

¹ Adotada oficialmente, na época, no Conservatório de Bruxelas, é detentora da *Unique Médaille pour la Musique à l'Exposition Universelle de Vienne*. A referida obra

partes do *Traité* foram revistas, ampliadas e publicadas posteriormente sob os títulos:

Le rythme musical, com grande repercussão no ensino musical (1883);

Concordance entre la mesure et le rythme (1893).

- 1882 - *Histoire de la notation musicale depuis ces origines* (com a colaboração de Ernest David) ².
- 1903 - *L'anacrouse dans la musique moderne*.
- 1906 - *De la culture du sentiment musical*.
- 1912 - *La Sonate Pathétique de L. v. Beethoven op. 13. Édition rythmée et anotée par Mathis Lussy* (obra póstuma de cunho didático, terminada e realizada por Antoine Dechevrens [1840-1912], musicólogo suíço, e publicada em Paris em 1912).

Além dessas obras, teve publicados vários artigos em revistas.

Lussy exerceu considerável influência não só sobre seus contemporâneos, herdeiros diretos ou indiretos da cultura francesa, como também sobre os que o sucederam. É o caso de Riemann, o qual estabeleceu, à semelhança de Lussy, teorias do ritmo e da estética musicais, empreendendo igualmente profundas investigações no campo da melodia, do ritmo e do fraseado.

Assim também, Luigi Chiaffarelli (1856-1923), importante pedagogo italiano na área pianística, que certamente teve contato com a obra de Lussy (pois fixou-se na Suíça, pátria deste último, onde exerceu o magistério) e, como esse, preconizou um método racional e reflexivo de ensino, com acurada análise dos aspectos musicais. "His theory [Lussy's], along with the works of Spencer and Hanslick, has been cited as one of the most important contributions to 19th-century music psychology and psychological aesthetics." (Dogantan, 1997) ³

Jacques-Dalcroze (1865-1950), renomado educador austríaco radicado na Suíça, criou um método de ensino até hoje estudado e aplicado – o

foi publicada em Paris (1874/1904); Londres (1885); Leipzig (1885) e São Petesburgo(1888).

² Ernest David (1824-1886) dedicou-se a estudos de história da música.

³ "Sua teoria [de Lussy], a par das obras de Spencer e Hanslick, tem sido citada como uma das mais importantes contribuições à psicologia da música do século XIX e à estética psicológica." [In: Internet].

Método Dalcroze que, através da auto-expressão plástica, “visa o desenvolvimento do instinto rítmico, do senso auditivo e do sentimento tonal”, e que, segundo Riemann ⁴, seriam originados das teorias de Lussy. “Émile also pursued music studies with composer and teacher Mathis Lussy. Lussy had studied and written at length on the subject of musical rhythm. Many of the concepts taught by Dalcroze found their basis in the work of Lussy” ⁵. Confirma Mine Dogantan: “Lussy’s theory of rhythm, which is built on the principal of action-repose, has directly influenced the theories of Jaques-Dalcroze.” ⁶

Contemporaneamente, autores como Magrini, Brelet e Herweg (a eles serão feitas referências em capítulo posterior), trataram da *expressão* como tema de suas obras, utilizando o *Traité de l’expresion musicale* de Lussy como base para suas conceituações.

⁴ *Dictionnaire de musique*, 1913, p.505.

⁵ “Émile [Dalcroze] também seguiu os estudos musicais com o compositor e professor Mathis Lussy. Lussy pesquisou e escreveu extensivamente sobre o assunto ritmo musical. Muitos de seus conceitos apreendidos por Dalcroze encontram fundamentação na obra de Lussy.” (*Dalcroze Society of America*, 1999) [In: Internet].

⁶ “A teoria do ritmo de Lussy, a qual se alicerça no princípio da ação-reposo, influenciou diretamente as teorias de Jaques-Dalcroze.” [Id., ib.].

2.3 - O TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE: SUA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O *Traité de l'expression musicale* de Lussy, livro-eixo de nosso trabalho, na medida em que definiu parâmetros para um abalizado tratamento da interpretação musical, até então não sistematizado, permitiu uma execução lógica e verdadeiramente artística.

A data de 1874 corresponde ao ano da primeira publicação do Tratado. Para uma efetiva fundamentação da veracidade e importância da referida obra, temos que nos remontar a antecedentes significativos que fazem parte de uma trajetória em que medraram doutrinas e conceitos de toda ordem, relacionados à música em seus aspectos diversos, e que, surgidos em meio a cogitações de natureza experimental e especulativa, apontaram para uma metodologia que serviria de plataforma para o estabelecimento do que denominamos *ciência musical*.

Pelo espírito e teor das idéias, a citada obra liga-se às doutrinas polêmicas de Jérôme Momigny (1762-1836), compositor, editor e teórico belga. Tidas como revolucionárias para a época, essas doutrinas, a princípio rechaçadas, foram redescobertas por teóricos posteriores.

Suas definições sobre consonância e dissonância e a denúncia de equívocos acerca de teorias harmônicas, emergiram de novos conceitos musicais, como se pode depreender dos títulos de algumas obras: *Cours d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve* (3 v.) (1803-6); *Exposé succinct du seul système musical que soit vraiment bon et complet* (1809); *La seule vraie théorie de la musique* (1823).

Segundo nossas pesquisas, apesar de não existirem referências concretas a Jérôme Momigny, reconhecemos a provável influência deste na obra de Lussy, quando o mesmo formulou a teoria do ritmo e da estética musicais. Basta lembrarmos Riemann quando afirma que "... certos escritos

seus [de Jérôme Momigny] constituem um dos fundamentos de toda a teoria moderna do ritmo e do fraseado”¹.

Anton Reicha, compositor e teórico checo naturalizado francês, é outro nome a figurar no contexto da obra em questão. Seu importante *Tratado de melodia* (1814) é parte dos escritos didáticos que exerceram profunda influência por toda a Europa. Aparece mencionado junto ao subtítulo do *Traité de l'expression musicale* cujo enunciado encerra um axioma, como princípio básico que visa auferir ao mesmo, foro de verdade comprovada: **“Évidemment, il y a une manière d'exécuter qui, si elle était connue des musiciens exclurait toute autre exécution”**².

Através de dados referenciais tornou-se possível avaliar a larga receptividade do trabalho de Lussy junto a todo o meio musical da época. A respeito, pronunciou-se Marmontel (1816-1898): “cet ouvrage est riche d'observations judicieuses, et contient, dans son ensemble et dans ces diverses parties grand nombre d'excellents préceptes qui affirment votre esprit d'analyse, le soin extrême et la volonté persistente, que vous mettez à formuler un enseignement logique, méthodique... Professeurs et élèves pourront puiser dans votre Traité de précieux conseils et des principes certains sur la manière d'interpréter, dans le sentiment, et la couleur voulus, les oeuvres des maîtres”³.

George Mathias (1826-1910), pianista, aluno de Chopin e professor do Conservatório de Paris, dá seu depoimento sobre o *Traité*: “Votre livre devait avoir pour titre: Philosophie de l'exécution musicale (...) Par de l'analyse psychologique et phisiologique la plus delicate, la plus judicieuse, vous nos expliquez ce que nous ne faisons que sentir”⁴.

¹ *El fraseo musical*, 1913, p. 245.

² “Há uma maneira de executar que, se fosse conhecida dos músicos, excluiria qualquer outra execução.” In: Lussy, M. *Traité de l'expresion musicale*, 1874, s.p.

³ “Esta obra é rica de observações judiciosas e contém, no seu conjunto e nas suas diversas partes, grande número de excelentes preceitos que afirmam vosso espírito de análise, o desvelo extremo e a vontade persistente que vos levaram a formular um ensinamento lógico, metódico... Professores e alunos poderão haurir, em vosso Tratado, preciosos conselhos e princípios seguros sobre a maneira de interpretar, segundo o sentimento e a cor desejados, as obras dos mestres..” Id., ib.

⁴ “Vosso livro deveria ter por título: Filosofia da execução musical. (...) Pela mais delicada e judiciosa análise psicológica e fisiológica, vos nos explicais o que simplesmente sentíamos.” Id., ib.

O importante teórico Gevaert, a quem já nos referimos, diretor do Conservatório Real de Bruxelas e a quem Lussy dedicou o *Traité de l'expression musicale*, faz menção ao mesmo: "C'est ouvrage remarquable, original, sérieusement utile; vous y avez formulé pour la première fois, le principes fondamentaux de la diction et de l'expression musicales" ⁵. (...) Tout est excellent dans ce livre, parce que tout est mathématiquement vrai" ⁶.

Félicien David (1810-1876), compositor, membro do Institute de France, escreveu: "Vous avez résolu un problème considéré jusqu'à ce jour comme insoluble (...) et je ne doute pas que le public et les compositeurs surtout ne vous en soient reconnaissants" ⁷. "Tout est neuf et saisissant, en effet, dans ce livre musical et philosophique (...) vous avez eu les très-grand mérite de les découvrir et d'en composer un corps de doctrine dont l'esthétique va se trouver enrichie." São palavras de Oscar Comettant (1819-1898), compositor, crítico musical e diretor do *Institute Musical de Paris* ⁸.

M. Casamorata, presidente do *Instituto Real de Música de Florença*, também registra seu parecer: "... je ne crois pas que le livre de Mathis Lussy puisse suppléer le défaut du sentiment esthétique et musical dans l'élève, mais je pense qu'il est tout ce que l'on peut désirer de mieux pour développer et perfectionner ce sentiment s'il existe, même dans un état tout à fait, rudimentaire. Du reste, ce livre, en traitant une matière jusqu'à présent inexplorée, révèle dans son auteur une grande finesse d'observation et d'analyse, jointe à une puissante faculté de synthèse" ⁹.

⁵ "Trata-se de obra notável, original, seriamente útil; **haveis formulado, pela primeira vez, princípios fundamentais de dicção e de expressão musicais.**" Id., ib. [o grifo é nosso].

⁶ "Tudo é excelente nesse livro, porque tudo nele é matematicamente verdadeiro." (*Le XIX^e Siècle*, 11 mai 1875). Id., ib.

⁷ "Haveis resolvido um problema tido até hoje como insolúvel (...) e não duvido que o público e os compositores em particular deixem de vos devotar reconhecimento." Id., ib.

⁸ "Tudo é novo e surpreendente, com efeito, nesse livro musical e filosófico (...) haveis tido o grande mérito de as descobrir [as leis] e de compor um corpo de doutrinas que vai contribuir para o enriquecimento da estética." Id., ib.

⁹ "... não creio que o livro de Mathis Lussy possa suprir a falta de sentimento estético e musical no aluno, mas penso que ele é tudo aquilo que se possa desejar de melhor para desenvolver e aperfeiçoar esse sentimento, se é que ele existe, mesmo em estado efetivamente rudimentar. De resto, esse livro, tratando de matéria até agora inexplorada, revela em seu autor grande agudeza de observação e de análise, aliada a uma poderosa faculdade de síntese." Id., ib.

Gounod (1818-1893), no prefácio do *Traité*, retrata a obra como sendo um “livro superior”, contendo “princípios”, ensinamentos dos mais preciosos, “regras muito exatas” sobre a expressão musical, inexistentes até então. O próprio Liszt mostrou-se impressionado com o *Traité* e aquilatou seu valor como “auxiliar dos jovens instrumentistas que se aventuram pelos caminhos da difícil arte de interpretar” (*Traité*, 1874, Prefácio).



2.4 - O TRAITÉ: SEUS PRINCÍPIOS E SUAS LEIS

Lussy estabeleceu princípios fundamentais para a *expressão musical*, como forma de resolver problemas de interpretação. Soma da sensibilidade, conhecimento e experiência, o *Traité de l'expression musicale* contém preceitos que se acham voltados para o ensino lógico e metódico, norteados quanto à maneira de executar determinada célula rítmica ou certo fragmento melódico, ou de enfatizar um dado acorde ou uma frase musical.

Para Lussy “os fenômenos produzem-se sob o império de uma lei, assim como todos os fenômenos naturais” ¹. O autor percebeu que certas notas ou passagens têm uma particularidade, “um poder de ação sobre o nosso sentimento” ² e que elas são a causa geradora da *expressão*. Esses fenômenos ocorrem em condições várias, como se pode observar nos exemplos por ele citados, extraídos da obra de grandes mestres. Infere-se daí que os mesmos, ao compor, já pressentiam os fatos que configuram a *expressão*, tanto do aspecto da dinâmica, quanto da articulação, fraseado, andamento – fatos esses já implícitos na obra. A estética portanto já é parte do contexto: é inerente, integrante, decorrente; explica a obra e lhe dá verdadeiro sentido.

Lussy afirmava não se arrogar em legislador a despeito de assumir a tarefa de estabelecer leis que, se não absolutas, são precisas e irrefutáveis, permitindo descortinar novos horizontes no campo da estética musical. Em seu prefácio o autor afirma que apenas descobriu, classificou e formulou o que já existia; que os grandes mestres observaram as leis, embora inconscientemente, e que intuitivamente os intérpretes as traduziram. Sobre seu trabalho diz: “l’empirisme individuel fait place à des procédés scientifiques; l’expression musicale sort du domaine exclusif du sentiment et

¹ *Traité*, cap.I, p.2.

² *Id.*, p.3.

rentre dans celui de la raison (...) autant le sentiment est individuel et intermittent, autant la raison est général et constante” ³.

E continuando: justifica a necessidade do estudo dessa “ciência” que permite ao músico entender as causas dos acentos, das nuances e dos andamentos.

No capítulo 1 - **Causas geradoras da expressão** – discute a identidade da expressão entre os intérpretes. Abstração feita à sensibilidade e virtuosidade pessoais, observa que “... diante das mesmas passagens, os artistas manifestam expressões idênticas [e que por isso] as mesmas impressões devem ser atribuídas às mesmas causas” ⁴. Portanto, a causa da expressão não reside no indivíduo mas sim na própria contextura da frase musical, nas próprias notas; “... formes purement matérielles, susceptibles d’être observées et soumises à l’analyse et à la synthèse” ⁵.

A lógica nos faz afirmar, continua o autor, que “... on ne sent pas ce que n’existe pas” ⁶ [et qui] il n’y a rien d’arbitraire dans l’expression” ⁷. Se certas notas, certas passagens, possuem a particularidade de “impressionar”, “excitar” nossos sentimento e exaltar a nossa emoção, cabe-nos questionar se as leis de expressão impediriam a livre manifestação do sentimento, da individualidade do intérprete, ao que Lussy responde: “La liberté d’interprétation a d’ailleurs ces limites comme toutes les libertés, limites imposés par les lois de l’expression. Si les lois que nous donnons sont la formule exacte des rapports entre les sentiments et les causes des phénomènes de l’expression, nul ne peut s’y soustraire sans tomber dans la licence. Mais pour se soumettre à des lois, il faut évidemment les connaître. Donc ignorance se confond nécessairement avec licence, science avec liberté” ⁸.

³ “o empirismo individual dá lugar a procedimentos científicos; a expressão musical sai do domínio exclusivo do sentimento e entra no da razão (...) enquanto que o sentimento é individual e intermitente, a razão é geral e constante.” Id., prefácio.

⁴ Id., p.1-2.

⁵ “... formas puramente materiais, suscetíveis de serem observadas e submetidas à análise e à síntese.” Id., p.3.

⁶ “... não sentimos o que não existe.” id., ib.

⁷ “[e que] não há nada de arbitrário na expressão.” Id., p.2.

⁸ “A liberdade de interpretação tem, aliás, seus limites como todas as liberdades, limites impostos pelas leis de expressão. Se as leis que oferecemos são a fórmula exata das relações entre os sentimentos e as causas dos fenômenos da expressão, ninguém pode delas desviar-se sem cair na licença. Mas, para submeter-se às leis, é

No capítulo 2 – *Teoria da expressão musical* – o autor analisa:

- a “escala” ou a “tonalidade” com suas modalidades maior e menor, com seus sete sons, suas sete funções, sua subordinação à tônica (ou 1º grau da escala) e seu centro gravitacional;
- o “compasso”, com sua igual duração de valor e volta periódica a “um som mais forte” (primeiro tempo);
- o “ritmo”, resultante dessa periodicidade de compassos de igual valor.

Esses três elementos, segundo o autor “... ont imprimé à notre sentiment le triple besoin d’attraction, de regularité et de symétrie”⁹.

Notas estranhas à escala ou ao modo, suscetíveis de deslocar a tônica ou de mudar o modo, elementos capazes de quebrar a regularidade do compasso e romper a simetria do desenho rítmico¹⁰, “ce sont précisément ses notes imprévues, irrégulières, exceptionnelles, en dehors de la logique musicale, qui ont plus particulièrement la faculté d’impressionner le sentiment”¹¹.

“Elementos de excitação, de andamento, de força, de exaltação, de contraste, são os que engendram a *expressão* (...) que agem na alma do executante”, completa o autor¹². “A *expressão* musical é a manifestação das “impressões” que as notas irregulares, destrutivas do tom, do modo, do compasso e do ritmo, produzem sobre o sentimento”¹³.

Sob o ponto de vista didático, diz o autor, cabe ao professor chamar a atenção do aluno para o fraseado, para os elementos de ordem harmônica e melódica, as irregularidades tonais, modais, métricas e rítmicas, as notas excepcionais, imprevistas, desenvolver a sensibilidade e cultivar o “precioso hábito de observar e fazer-se guiar pelo estudo.”

preciso evidentemente conhecê-las. Portanto, a ignorância confunde-se necessariamente com licença, ciência com liberdade.” Id., p.4.

⁹ “... imprimem ao nosso sentimento a tripla necessidade de atração, regularidade e simetria.” Id., p. 6.

¹⁰ “Estamos convencidos – afirma Lussy – que na pintura, na escultura, a *expressão* resulta também de elementos excepcionais, que quebram a regularidade das linhas, a simetria do desenho.” Id., p.8.

¹¹ “São precisamente essas notas imprevistas, irregulares, excepcionais, fora da lógica musical, que possuem particularmente a faculdade de impressionar o sentimento.” Id., p.7.

¹² Id., ib.

¹³ Id., ib.

No capítulo 3 – *Fenômenos da expressão musical* – Lussy se refere ao acento métrico, que marca e faz sentir o compasso; ao acento rítmico, referente à pontuação das idéias musicais; ao acento patético ¹⁴: acento de relevo das notas, acento expressivo que, pela força, brilho, intensidade, quebra a regularidade dos acentos métricos e rompe a simetria dos acentos rítmicos.

Lussy os classifica em três categorias: “des accents métriques; ils s’adressent surtout à l’instincte musical. (...) Des accents rythmiques; ils s’adressent surtout à l’intelligence musicale. (...) Des accents pathétiques; ils s’adressent surtout au sentiment musical. Bien que la mesure soit une chose capitale, l’accent métrique doit s’effacer devant l’accent rythmique. Ces deux accents doivent, a leur tour, céder la place à l’accent pathétique, qui prime et domine les deux autres”. ¹⁵.

No capítulo 4 – *Acentuação métrica* – o autor parte do conceito de tempo como sendo uma unidade arbitrária, variável, que uma vez estabelecida deixa entretanto de sê-lo. Cuida da regularidade como essência da métrica e como necessidade instintiva, onde *arsis* e *tesis* aparecem como base da natureza do ritmo e vai caracterizar todo o primeiro tempo do compasso como “tempo forte”.

A seguir faz considerações teóricas a respeito da divisão e da subdivisão regulares de tempo nos diversos compassos, simples e compostos. Cita como exemplo peças em andamento “vivo”, cujos compassos simples, para efeito de regência, transformam-se em compostos. É o caso de *Convite à Valsa* de Weber, escrita em 3/4 onde a sequência “impulso-reposo” pertence mais à natureza de um 6/4 ¹⁶. Fato análogo ocorre com algumas valsas de Chopin, que, concebidas em compasso

¹⁴ “Patético, do grego παθητικός - (PATHETIKÓS), pelo lat. *patheticu* – relativo a sentimento, paixão; que comove, que toca profundamente.

¹⁵ “Os acentos métricos dirigem-se sobretudo ao instinto musical. (...) Os acentos rítmicos, principalmente à inteligência musical. (...) Os acentos patéticos referem-se, acima de tudo, ao sentimento musical. Mesmo sendo o compasso de capital importância, o acento métrico deve se apagar diante do acento rítmico. Ambos devem, por sua vez, ceder lugar ao acento patético, que prepondera e domina os outros dois”. Id., p.11.

¹⁶ Vide exemplo 1.

ternário simples, soam mais naturalmente quando submetidas às inflexões de um compasso binário composto, dada a maior elasticidade do tempo.

Prosseguindo, elabora um quadro com a representação de todas as fórmulas de compassos compostos, mistos e alternados, cuja exposição faz-se desnecessária por se supor já integrar o conhecimento básico do executante que já se propõe aqui a um trabalho interpretativo de nível elevado.

É no parágrafo 4º deste capítulo que começam a serem expostas as “leis” propriamente ditas, no caso, “regras de acentuação métrica”, por meio das quais a “nota” ou as “notas” são postas em evidência segundo o fator determinante do acento. Colocar em relevo os acentos métricos, isto é, a primeira nota do compasso, do tempo e de suas divisões é a primeira colocação do autor ¹⁷.

No parágrafo 6, Lussy trata do “tempo” como elemento gerador dos compassos, ritmos, períodos musicais e dos agrupamentos rítmicos, cuja textura tem a propriedade de suscitar agitação ou lassidão, isto é, determinar o caráter de um trecho musical.

No capítulo 5 – **Acentuação rítmica** – Lussy inicia afirmando: “mal rythmé c’est mal ponctuer et mal accentuer”, ou seja: “mal ritmar significa pontuar mal e acentuar incorretamente” ¹⁸.

Como meio auxiliar de sanar essa dificuldade, o autor sugere tomar como exemplo canções ou corais, utilizando uma barra divisória após a última sílaba de cada verso para melhor sentir-lhes a pontuação. Reconhecido o ritmo – conjunto de notas que corresponde a um verso - será possível delimitar corretamente, conforme a nota inicial e final do mesmo, cada membro de frase ou cada frase. Dos exemplos dados decorrem várias espécies de ritmo, regulares e irregulares, sugerindo simetria ou assimetria, determinados pelo número de compassos ¹⁹.

Lussy aborda os recursos utilizados pelos compositores como contração, dilatação, repetição, progressão melódica, eco, como forma de

¹⁷ Vide exemplo 2.

¹⁸ Id., p.39.

¹⁹ Vide exemplos 3 e 4.



fugir à simetria rítmica; e a elipse e a coda, como meio de restabelecer a regularidade da referida simetria²⁰.

No parágrafo 2 conceitua ritmos masculinos e femininos e trata das condições em que tais ritmos ocorrem²¹.

No parágrafo 3 fala das condições da “nota inicial” ou dos “ritmos”, os quais podem recair em qualquer tempo ou fração de tempo do compasso, e da “nota final” que deve recair somente no começo de um tempo²².

No 4º parágrafo a obra focaliza a “fraseologia musical”. Alicerçada na lei do impulso e do repouso, de modo análogo à pontuação do discurso literário, o fraseado depende do emprego correto da acentuação rítmica. Cada idéia (ou pensamento musical), subordinada à nota inicial e final, expressa-se por uma tendência natural que obedece a uma inflexão particular.

No parágrafo 5º (“hemistíquios e incisos”) Lussy afirma que existem pontos de repouso que se verificam tanto no verso como no ritmo musical. Do mesmo modo que o verso se fraciona em hemistíquios²³ e incisos²⁴ por meio de “cesura”, um ritmo pode ser separado do outro por vários fragmentos, onde cada um oferece repouso mais ou menos completo²⁵. Assevera ainda o autor que na música vocal esses elementos são facilmente identificáveis, pois as palavras auxiliam essa delimitação. Na música instrumental oferece maior dificuldade, exigindo rigorosa observação e cuidado.

Os ritmos na música instrumental constituem assunto do 6º parágrafo, que trata das incorreções e dos contra-sensos verificados na escrita de certas obras, em que a falta de indicação precisa nem sempre revela clareza rítmica. As indicações para bem ritmar advêm dos recursos utilizados para a delimitação dos motivos que, a partir da célula-mater estendem-se à semi-frase, à frase e ao período, de domínio, portanto, da fraseologia musical²⁶.

No parágrafo seguinte – 7º – (“incisos na música instrumental”), observa o autor que, junto aos pianistas, há negligência quanto à execução das

²⁰ Vide exemplos 5, 6, 7, 8, 9 e 10.

²¹ Vide exemplo 11.

²² Vide exemplo 12.

²³ Do grego *ἡμι* (*HEMI*) - meio; e *στιχίον* (*STICHION*) , pelo lat. *hemistichiu* – verso: metade de um verso heróico ou alexandrino.

²⁴ Do latim *incisu* – cortado. O menor elemento constitutivo da frase (palavra ou grupo de palavras) que encerra sentido completo; o mesmo que “motivo”.

²⁵ Vide exemplo 13.

²⁶ Vide exemplo 14.

articulações de agrupamentos rítmicos, enquanto que nos instrumentos de cordas existe a preocupação com as arcadas, com vistas à referida execução. Trata das acentuações rítmicas diversas que se vinculam à natureza da articulação de cada inciso ou à função de notas repetidas, da qual decorre a *repetição temporal* (uma ou mais notas fortes) ²⁷.

No parágrafo 8 Lussy aborda a “nota final dos ritmos na música instrumental”, expondo as condições de acentuação rítmica em obediência ao que ficou estabelecido como “nota final feminina” do ritmo precedente ou “nota inicial” do ritmo seguinte ²⁸.

No 9º parágrafo – “prosódia musical” – (“aplicação das palavras à música e da música às palavras”), fala da analogia da linguagem musical com a linguagem falada, no sentido do ritmo: sons longos e breves, fortes e fracos, ritmos masculinos e femininos, assim como das cadências e da pontuação gramatical final. Visa, com isso, conduzir o estudante a uma compreensão maior em relação à delimitação dos incisos como forma de dar sentido ao texto musical ²⁹.

No último parágrafo (de número 10) - “regras de acentuação rítmica” – discute o acento da “nota inicial”, da “nota final” de um ritmo e o “acento dos incisos” ³⁰.

Capítulo 6 – **Acentuação patética** - Lussy observa aqui que até então foram discutidas questões pertinentes à esfera do instinto e da inteligência e que, a partir de agora seriam discutidas aquelas pertencentes ao domínio do sentimento. O “acento patético exige alma”, diz ele, e poderia denominar-se “acento poético”, pois constitui “um signo artístico por excelência, eminentemente expressivo”.

O índice de expressividade está na razão direta do aparecimento daqueles elementos “excepcionais”, “patéticos”, “imprevistos”, que quebram a regularidade da composição musical em todos os seus aspectos: notas excepcionais sob o ponto de vista métrico, rítmico, tonal/modal e harmônico; síncopas, valores “excepcionais”, repetições, notas vizinhas agudas ou

²⁷ Vide exemplo 15.

²⁸ Vide exemplos 16 e 17.

²⁹ Vide exemplo 18.

³⁰ Vide exemplos 19, 20 e 21.

graves, “repetições temporais”, notas, intervalos ou acordes cromáticos, notas agudas provenientes de saltos e mudança de direção da linha melódica, particular disposição do desenho rítmico, retardos, apojeturas, dissonâncias – elementos esses aos quais o intérprete vai responder de acordo com o espírito da obra, seu caráter e seu estilo.

A música moderna, diz o autor, compõe-se de três elementos principais: a escala em seu duplo modo, o compasso e o ritmo. Esses três elementos “... imprimem ao nosso sentimento a tripla necessidade de atração [pelo poder coercitivo da tônica], de regularidade e de simetria”³¹.

Elementos “estranhos” a uma escala, a um modo, a um compasso ou a um ritmo, que se introduzem no discurso, são “manifestações patéticas” do sentimento musical. Esse capítulo trata das “exceções métricas” (parágrafo 1), das “exceções rítmicas” (parágrafo 2), das exceções tonais e modais (parágrafo 3) e das exceções harmônicas (parágrafo 4)³². Esta última abordagem compreende o acorde de sétima sobre o segundo grau com dupla alteração, acorde de sétima diminuída, acorde de sétima de segundo grau menor, de sexta aumentada, de quarta e sexta aumentada, de sétima com quinta aumentada, de nona maior e menor, retardos harmônicos e dissonâncias.

Capítulo 7 – **Andamento passional** – O presente capítulo considera dois princípios: um que diz respeito à regularidade do andamento, própria aos trechos “vivos”, cujo “andamento geral” só se modifica na mudança de contextura ou na presença de “repouso” ou “élan” dos finais de frase, mas que, em essência, mantém a uniformidade. O outro, refere-se ao *accelerando* e *rallentando* nos trechos expressivos, onde o “andamento geral” sofre modificações a cada “incidente excepcional”, cedendo lugar ao “andamento passional” que, ao lado da “acentuação patética” e das “nuanças”, vai constituir um todo inseparável, decorrência do que Lussy denomina “fenômenos simultâneos”.

No parágrafo 1 são expostas as condições do *accelerando* e no parágrafo seguinte, as do *rallentando* ou *ritardando*.

³¹ Id., p.92.

³² Vide exemplos 22, 23, 24 e 25.



O *accelerando* pode ocorrer: 1º - como resultante de várias notas “patéticas” consecutivas, ou de uma só, tendo excepcionalmente um grande valor ³³; 2º - como resultante de notas ou grupos similares, contendo excepcionalmente progressão ascendente ou descendente ³⁴; 3º como resultante de passagens, oferecendo, excepcionalmente, contextura que provoca agitação, arrebatamento ³⁵.

O *rallentando* ou *ritardando* pode sobrevir: 1º - como resultante de uma ou de várias notas “patéticas” consecutivas no início de um ritmo, em trechos de andamento lento e moderado ³⁶; 2º - como resultante de uma ou de várias notas “patéticas” no interior de um ritmo ³⁷; 3º - como resultante de fadiga, de enfraquecimento de força e de “élan” no fim de marcha ascendente ou descendente ³⁸; 4º - como resultante de contextura excepcional ³⁹; 5º - como resultante de uma ou mais notas “patéticas”, no fim de um ritmo ou de uma frase ⁴⁰.

Capítulo 8 – **Nuanças e intensidade do som** – afirma aqui o autor que, “de todos os fenômenos da expressão, as nuanças e a intensidade do som são os que parecem depender do arbitrário”. Porém, pelas razões expostas, as “nuanças” têm íntima relação com a contextura da frase: “À chaque phrase convient telle intensité de son et non telle autre”, diz ele ⁴¹. Somente as “gradações” habilmente mensuradas é que vão dar relevo e conferir unidade à obra musical.

Afiança Lussy que alternância de força e suavidade compreendem passagem ascendente seguida de descendente e rege: repetições rítmicas ou melódicas, grupos similares, frases secundárias, “perguntas” e “respostas”, ecos e passagens em *ritornello*. Repetições temporais, modulações, acordes dissonantes, cromatismos, retardos e trechos com parte duplicada em oitava ou que as duas mãos ensejam movimento em 3ª ou 6ª, exigem força. Quanto

³³ Vide exemplo 26.

³⁴ Vide exemplo 27.

³⁵ Vide exemplo 28.

³⁶ Vide exemplo 29.

³⁷ Vide exemplo 30.

³⁸ Vide exemplo 31.

³⁹ Vide exemplo 32.

⁴⁰ Vide exemplo 33.

⁴¹ “A cada frase convém uma tal intensidade sonora”. Id., p. 138.

mais complexa é a passagem, em termos de presença simultânea de exceções métricas, rítmicas, tonais e modais, mais sonora ela será. Portanto, movimento contrário, marcha melódica ascendente, com o canto em oitava, modulação afastada, enarmonia, atingem “paroxismos de força” se acompanhadas de arpejos duplamente ascendentes e descendentes, blocos de acordes dissonantes, trêmolos. Estes elementos compõem as regras de observação das nuances (parágrafo 1) ⁴².

O ritmo (em especial nas danças) exerce poder sobre as nuances e, juntamente com os pedais, alia-se ao jogo dos “contrastes”, das “oposições de forças”, regulando todo um princípio de “proporção dinâmica”.

No parágrafo 2 – “aplicação das regras concernentes às nuances” – o autor aborda as necessidades, por parte do intérprete, quanto ao exame crítico às composições musicais e a premência quanto à análise contextual de cada trecho em particular.

Capítulo 9 – **Andamento geral ou metronômico** – Encerrando o Tratado, Lussy fala da discordância entre os compositores em traduzir o mesmo “andamento geral” face ao mesmo termo designativo de velocidade: um *allegro*, por exemplo, cuja marcação metronômica pode diferir nas diversas edições de um mesmo autor.

A compreensão do exato significado dos termos deixa vaga ao intérprete a apreciação do verdadeiro andamento, o que também se deve à “exaltação” do próprio compositor que, “... estimulado pela inspiração tende a cometer exageros, tanto de presteza, quanto de lentidão”, afirma o autor. Para Lussy, o “andamento geral” que se imprime a uma composição musical é mais ou menos arbitrário por parte do compositor e do intérprete. Sendo o elemento capital da execução musical deve “resultar da própria textura”.

A observância a particularidades métricas e rítmicas (regulares ou irregulares), harmônicas (de estrutura simples ou complexa) e melódicas (de linha uniforme ou variada), junto à tonalidade, à modalidade e à modulação, é fator auxiliar e decisivo para se estabelecer o andamento de uma obra musical. A lentidão ou a presteza de um trecho, portanto, ficará subordinada à

⁴² Vide exemplo 34, 35 e 36.



predominância maior ou menor de “elementos excepcionais” em sua textura, conclui o autor. **EXEMPLOS**

Cabe ao músico “familiarizar-se com todos os gêneros musicais, a fim de saturar-se do andamento de cada um”, para não ver “falseado o sentimento pessoal”, pois o “senso do andamento [é] suscetível de cultura como qualquer outra faculdade” ⁴³.



- Exemplo 2:



- Exemplo 3: (ritmo regular)



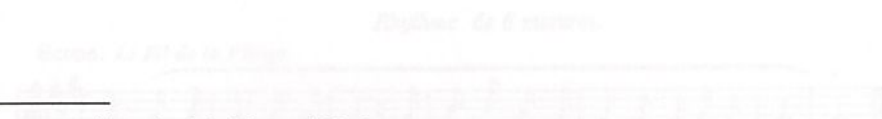
- Exemplo 4: (ritmo regular)



- Exemplo 5: (dilação e contração)



- Exemplo 6: (repetição) (a)

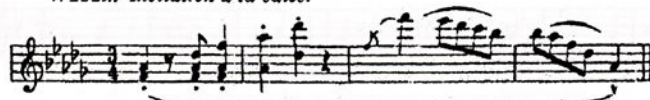


⁴³ Fragmentos extraídos do *Traité*, p.160-3.

EXEMPLOS

- Exemplo 1:

WEBER. *Invitation à la valse.*



Effet à l'orchestre.

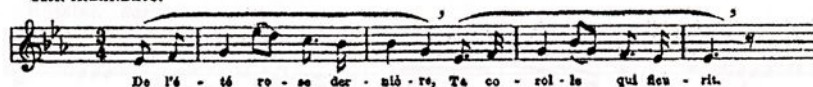


- Exemplo 2:



- Exemplo 3: (ritmo regular)

AIR IRLANDAIS.



De l'é - té re - se der - nié - re, Te co - rol - le qui fleu - rit.

- Exemplo 4: (ritmo irregular)

MONSIGNY.



Il é - tais un oi - seau gris Comme un' son - ris, Qui, pour le - ger ses pe - tits, Fit un p'tit nid.

- Exemplo 5: (dilatação e contração)

MENDELSSOHN. *L'Eden aux bords du Gange* (Nº 10)

au lieu de:



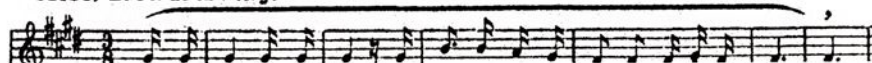
Rythme de cinq mesures.

Rythme de quatre mesures.

- Exemplo 6: (repetição) (a)

Rythme de 6 mesures.

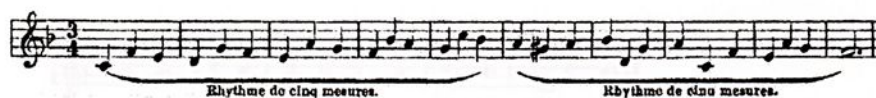
SCUDO. *Le Fil de la Vierge*



(supressão da repetição) (b)



- Exemplo 7: (progressão melódica)



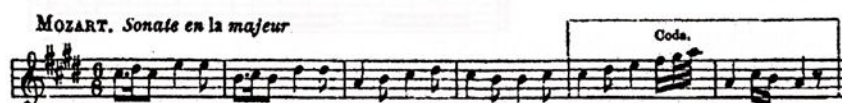
- Exemplo 8: (eco)



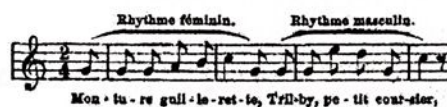
- Exemplo 9: (elipse)



- Exemplo 10: (coda)

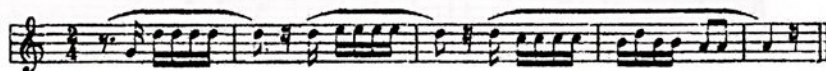


- Exemplo 11:



- Exemplo 12:

Rythmes commençant sur le 4^e quart du 1^{er} temps



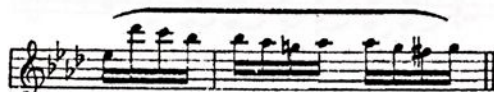
- Exemplo 13:



- Exemplo 14:



- Exemplo 15: (a)



(b) deve-se executar deste modo (*repetição temporal*):



- Exemplo 16: (nota final feminina do ritmo precedente)



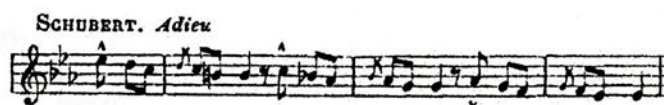
- Exemplo 17: (nota inicial do ritmo seguinte)



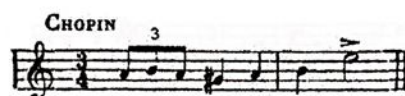
- Exemplo 18:



- Exemplo 19: (acento da nota inicial)



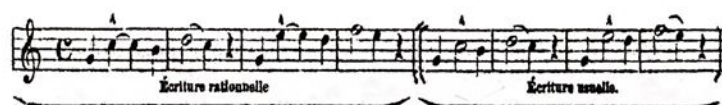
- Exemplo 20: (acento da nota final)



- Exemplo 21: (acento dos incisos)



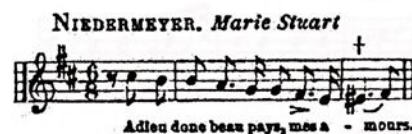
- Exemplo 22: (síncopa - recebe acento patético)



- Exemplo 23: (nota de grande duração - recebe acento patético)



- Exemplo 24: (nota cromática - recebe acento patético)



- Exemplo 25: (retardo harmônico – recebe acento patético)

BEETHOVEN, Op. 27.

The score is for a piano piece in G major, Op. 27. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff has a long note followed by a series of eighth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking and a '+' (accent) marking. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment.

- Exemplo 26:

MOZART.

The score is for a piano piece in G major, Op. 27. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff has a long note followed by a series of eighth notes, with a 'p' (piano) dynamic marking and a '+' (accent) marking. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment.

- Exemplo 27:

CHOPIN, Op. 6

The score is for a piano piece in G major, Op. 6. It features a single staff. The melody has a long note followed by a series of eighth notes, with an 'accel.' (accelerando) marking.

- Exemplo 28:

MENDELSSOHN, Rondo, Op. 14

The score is for a piano piece in G major, Op. 14. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff has a long note followed by a series of eighth notes, with a 'più mosso' (faster) marking.

- Exemplo 29:

DELILOUX, Carnaval espagnol

The score is for a piano piece in G major, Op. 6. It features a treble and bass staff. The melody in the treble staff has a long note followed by a series of eighth notes, with a 'rallent.' (ritardando) marking. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment.

- Exemplo 30:

MOZART. *Sonate en la*, 5ª Variation



- Exemplo 31:

CHOPIN. Op. 30, 2ª.



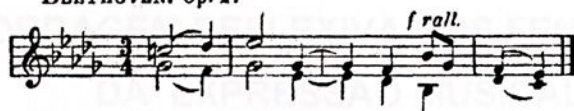
- Exemplo 32:

CHOPIN. Op. 48



- Exemplo 33:

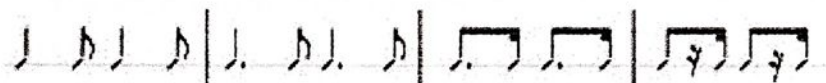
BEETHOVEN. Op. 27



- Exemplo 34: (alternância de força em que o *pp* é precedido de frase enérgica)



- Exemplo 35: (grupos rítmicos que exigem maior sonoridade)



- Exemplo 36: (paroxismo de força)

LYSBERG. Op. 90, *les Ondines*



ABORDAGEM REFLEXIVA DOS FENÔMENOS DA EXPRESSÃO MUSICAL

ABORDAGEM REFLEXIVA DOS FENÔMENOS DA EXPRESSÃO MUSICAL

“A execução musical exige uma atividade artística e não simplesmente mecânica”, afirma Hegel ¹.

Constata-se, percorrendo épocas e estilos de arte instrumental, especificamente a de teclado, a incessante busca da perfeição técnica. Embora a *expressão* não tenha sido teorizada pela grande maioria dos pedagogos, os métodos de ensino sempre priorizaram o desenvolvimento de uma técnica básica como meio de condução estética.

Segundo Marie Jaëll, técnica e interpretação caminham juntas. “Dans l’exécution musicale il y a fusion de la fonction matérielle qui exprime et du sentiment esthétique exprimé” ². Albert Delpech, também afirma a “unidade profunda entre técnica e interpretação” ³.

No estudo das diretrizes didáticas de execução ao teclado (capítulo I – 1.3) vinculamos a habilidade técnica à questão interpretativa, como fator de qualidade sonora e, conseqüentemente, de domínio de *expressão*.

As mais antigas pedagogias do teclado comungavam do mesmo consenso: visavam a sistematização da técnica como meio de organizar a execução, a qual fundamenta-se na diversidade de toques, na multiplicidade de efeitos cuja forma de *expressão* sonora representa o próprio “pensamento musical”. “Technique means the power of expressing ourself musicaly”, diz Tobias Matthay ⁴, pianista e pedagogo inglês (1858-1945); notabilizou-se pela criação do sistema *Matthay* de ensino pianístico baseado na psicologia. Para

¹ Brelet, G. - *L’interprétation créatrice*, 1951, p.3.

² “Na execução musical há fusão da função natural que exprime e do sentimento estético expresso”. *Le toucher musical par l’éducation de la main*, p.2. In: Brelet, op. cit., p.211.

³ *L’émotion musicale et le piano*, p.56. Id., ib.

⁴ “Técnica significa o poder de expressar-se musicalmente”. In: Gerig, R. op. cit., 1975, p. 2.

Ferruccio Busoni ⁵ “a great pianist must first all be a great technician” ⁶. “Técnica é produto do trabalho espiritual”, diz Karl Leimer ⁷ e completa Blanche Selva: “[la technique] met un oeuvre l’homme tout entière, esprit et corps” ⁸.

Para a musicóloga e pianista Gisèle Brelet (1915-1973), “técnica engendra expressão e compreensão.” Sua obra, *L’interprétation créatrice*, publicada em 1951, acha-se embasada nos preceitos do *Traité de l’expression musicale* de Lussy, conforme comprovam referências posteriores.

Lussy aborda a articulação de dedos, de pulso, a ação do braço e, ainda, a de dedo em combinação com a de braço, como referência respectiva ao toque *legato*, *staccato* de pulso, *portato* e *coulé* (que insere pausas), demonstrando a relação existente entre contexturas rítmicas e a ação motora que delas resulta ⁹.

Para Alessandro Longo ¹⁰, o uso consciente do gesto como “exercício inteligente”, ora da mão, ora do braço na condução dos dedos, “favorece não só a execução” de certas passagens como também a articulação dos ritmos. Admite a “precisa relação entre quantidade de peso e quantidade de som” na realização da “dinâmica”, do toque em si como fator de “independência, agilidade e resistência dos dedos”, decorrendo daí maior capacidade de expressão ¹¹.

Sobre a palavra *expressão*, este último dá a sua conceituação afirmando que “... dalla parola *pressione* – che indica un atto materiale – nasce la parola *espressione*, poichè l’es iniziale, corrispondente all’ex latino – *fuori* – dà alla parola *espressione* il significato di *premer fuori*. E che altro fa

⁵ Pianista e compositor italiano (1866-1924).

⁶ “Um grande pianista deve ser, antes de tudo, um grande técnico”. Id., ib.

⁷ Id., p.6.

⁸ “[A técnica] põe em ação o homem, por completo, espírito e corpo”. *L’enseignement musical de la technique du piano (Livre préparatoire)*, 1922, p.6.

⁹ *Traité de l’expression musicale*, 1877, p.35-6.

¹⁰ Pianista e pedagogo italiano (1864-1945) conhecido através das edições das obras de Domenico Scarlatti e do importante trabalho *La tecnica pianistica*, em 12 volumes.

¹¹ *Dinamica pianistica*, 1975, v.12, p.14-6.



il pianista, quando preme sulle note più toccanti d'una melodia, se non *metter fuori*, cioè esprimere il proprio sentimento?" ¹²

Para Luigi Chiaffarelli, o ponto alto de sua escola pianística, pressupondo domínio técnico, está na razão direta da variedade dos gestos. Igualmente pronunciou-se Magdalena Tagliaferro dizendo que "... o gesto dá vida à execução, ao acento musical, (...) aos apoios. Permite desenhar-se uma frase" ¹³.

"Dar rilievo a un dato ritmo non basta la perfetta osservanza del valore delle figure che lo costituiscono, ma, occorre la giusta distribuzione di *peso* sulle diverse note, dando il dovuto rilievo a quelle sulle quale cadono gli *accenti*, continua Alessandro Longo (1975, p.19) ¹⁴.

Lussy chama a atenção para a interferência do ataque às notas e seu resultado na execução da "idéia" musical. Assim: "na execução de um inciso ¹⁵, onde há a articulação de duas notas (a primeira forte e a segunda fraca), ocorre o ataque vigoroso à primeira e a sonoridade branda à segunda, da mesma forma que o golpe de arco nos instrumentos de corda e da língua nos instrumentos de sopro ¹⁶.

Alessandro Longo dimensiona a regra exposta por Lussy quando diz que "... a figuração  exige maior flexão de pulso se sugerir expressividade, isto é, se apresentar conotação dramática ou orquestral, ou, ainda, se sua estrutura contiver distância de intervalos" ¹⁷.

"Se entre uma nota (apoiada) e sua terminação (suave) intercalar-se um melisma, exigir-se-á apenas articulação de pulso na nota inicial" ¹⁸. De fato,

¹² "... da palavra *pressão* - que indica um ato material - nasce a palavra *expressão*, pois que o *es* inicial, correspondente ao *ex* latino - fora - dá à palavra *expressão* o significado de "premer fora" [pressionar exteriorizando o som]. E que outra coisa não faz o pianista quando pressiona as notas mais tocantes de uma melodia, se não *exteriorizar*, isto é, exprimir o próprio sentimento?". Id., p.12.

¹³ *Quase tudo...*, 1979, p.119.

¹⁴ "... ao dar relevo a um dado ritmo, não basta a perfeita observância do valor das figuras que o constitui, mas, deve-se acorrer para a justa distribuição de peso sobre as diversas notas, dando o devido relevo àquelas sobre as quais recaem os acentos".

¹⁵ Do lat. *Incisu* - palavra ou conjunto de palavras de pouca extensão e sentido independente. Cada membro de frase musical; o mesmo que motivo.

¹⁶ *Traité*, p. 57. Essa modalidade de articulação é sobejamente encontrada na literatura pianística. Vide exemplo 1

¹⁷ Op. cit., 1975, p.36-7. Para ilustrar essa regra transcrevemos trecho de Beethoven - *Sonata op. 31 nº 2*. Vide exemplo 2.

¹⁸ *Traité*, p. 57. Vide exemplo 3.

notas de apoio de um inciso exigem articulação de pulso. A regra diz que as demais notas serão executadas de um só golpe, usando a articulação dos dedos ¹⁹. “A flexão do pulso deve ser quase anulada com efeito de *legato* em andamento rápido”, complementa Longo (1975, p.36) ²⁰.

A propósito da negligência dos pianistas com relação às indicações das articulações, há necessidade do estudo de agrupamentos rítmicos, em especial o que toma por modelo  , nele introduzindo diversas alternativas de articulação, a exemplo do proposto por Kalkbrenner, em sua obra *Méthode du piano*.

Do que foi exposto infere-se que um determinado procedimento técnico acha-se adequado à estrutura de um trecho musical, portanto, uma perfeita execução depende dessa habilidade técnica, isto é, daquilo que Blanche Selva denomina “educação técnica do pianista”, a qual visa a utilização de todos os recursos do instrumento para a realização do pensamento contido na obra musical e, ao mesmo tempo, do sentimento pessoal que estas mesmas obras fazem nascer no intérprete. “La technique provient de l’expression et y retourne”, afirma Selva (1919, v.1, p.6) ²¹, o que vale dizer que não é somente através da interpretação, mas por meio da técnica que o executante expressa sua sensibilidade, sua individualidade.

Em todos os autores ora mencionados, e que cogitaram da questão *interpretação musical*, existe o predomínio de uma mesma tônica que defende a *expressão consciente* , isto é, que não está à mercê meramente da subjetividade do intérprete, mas que envolve fiel observância aos ditames do compositor – tendência certamente herdada da era romântica. “Respeitar incondicionalmente as intenções do compositor, não somente quanto à técnica dos dedos, como quanto à técnica da *expressão* e seguir com precisão as indicações”, é um princípio defendido por Walter Giesecking (1949, p.5) ²².

¹⁹ Lussy fala em “repouso relativo” entre os incisos. Nesse caso não haverá nem movimento de pulso e nem respiração. *Traité*, p.59. Vide exemplo 4.

²⁰ Pensamos que o que atenua os apoios é a repetição de notas que atuam como prolongamento. Vide exemplo 5.

²¹ “A técnica provém da expressão e a ela retorna”.

²² Walter Wilhelm Giesecking (1895-1956), pianista alemão notabilizado pelo refinamento do toque e das nuances, foi discípulo de Karl Leimer, cujo método de pedagogia pianística - *Como devemos estudar piano* - é focalizado no presente trabalho.

Para a maioria dos músicos, a arte da interpretação foge à análise e a qualquer tentativa de se fixar leis. Quanto a esse fato pronuncia-se Th. Mangot: "A interpretação demanda acima de tudo conhecimento da língua musical e das leis que regem a construção da mesma no discurso: o que denomina de "gramática da interpretação musical" ²³. Por sua vez, Gustavo Magrini afirma: "Dato che: la vere, la giusta maniera di eseguire e di interpretare la musica è una sola non è impossibile stabilire delle leggi e delle norme in proposito, le quali pur essendo subordinate all'individualità dell'interprete devono essere rispettate..." ²⁴.

Concordamos com os teóricos os quais afirmam que uma boa execução é resultado de profundos estudos e também de cultura musical. "Uma boa interpretação - diz Marcel Herwegh - supõe compreensão integral da morfologia da obra, que o texto, por si, não dá; é preciso completá-lo" ²⁵.

Para Magrini uma boa interpretação requer "apropriado emprego do andamento, do colorido e da acentuação" ²⁶.

"Um tratado de expressão musical – para o pianista Achille Picchi – é viável sob o ponto de vista da "psiqué" humana, onde o processo de racionalização não despreza a sensibilidade do intérprete" ²⁷.

Em vários momentos de sua obra, Magrini menciona Lussy. Fazendo referência a seus preceitos afirma a existência de uma "potência emocional" intrínseca ao pensamento musical, em que "impressão e expressão" existem em razão da "força dos fatos que produzem o choque, e da delicadeza do sentimento que recebe e reproduz" ²⁸. "Interpretar um pensamento musical significa reproduzi-lo segundo a lógica estética de sua criação, conclui o autor (1906, p.7).

²³ *Cours théorique et pratique d'interprétation musicale*, 1907, prefácio.

²⁴ "Dado que: a verdadeira, a correta maneira de seguir e de interpretar a música é uma só, não é impossível estabelecer leis e normas para tal, as quais, mesmo a despeito de estarem subordinadas à individualidade do intérprete, devem ser respeitadas". *Espressione e interpretazione della musica*, 1906, p.21.

²⁵ *Téchnique d'interprétation*, 1926, introdução.

²⁶ Op. Cit., p.22.

²⁷ Entrevista (26 out. 1997).

²⁸ Op. cit., 1906, p.4.

Assevera Caldeira Filho: “a interpretação não pode ser, portanto, arbitrária; baseia-se nos dados objetivos do texto: nas indicações acessórias de expressão, andamento e intensidade” ²⁹.

“Interpretar é recriar em si a obra que se toca”, diz Alfred Cortot (1986, p.18) ³⁰. Para tanto, prossegue, é mister “trabalho consciente e fecundo”, embasado no que chama de “análise química”, ou seja, a que vincula “sentimento da forma, trabalho analítico e emoção” ³¹. Isto é: que diz respeito a “leis de ritmo, de estilo e de forma que é preciso conhecer e sentir”, segundo Karl Leimer (1949, p.34-5). Para ele, uma interpretação correta é natural e exige “reflexão”, sendo ao mesmo tempo “fruto do sentimento e do raciocínio”.

Nisso está o verdadeiro valor do intérprete, completa Waldemar de Almeida [que] “em nada é inferior ao do compositor. Enquanto este registra e pensamento musical que o espírito lhe dita espontaneamente, aquele tem a dupla tarefa de procurar os meios – mecânico e intelectual - com os quais possa traduzir conscientemente a idéia musical já realizada” ³².

O conhecimento musical e o espírito de análise são pontos comuns defendidos por Lussy e por Luigi Chiaffarelli ³³ e concorrem para o desenvolvimento do senso estético.

A observância ao que Chiaffarelli chamava de “pensamento musical” é condição primeira da interpretação. “A mão deve subordinar-se ao espírito”, dizia ele ³⁴. Supunha a técnica como compreendida na razão do próprio sentido da obra e já incorporada ao intérprete. Esse aspecto é claro quando da menção aos *Estudos* de Chopin: “... deveis notar, então, sempre de relance, incidentalmente, a dificuldade técnica, pois, ela é de importância secundária. É o caráter, é a expressão que deveis seguir atentamente” ³⁵.

²⁹ *Apreciação musical*, 1971, p.41.

³⁰ Pianista e pedagogo francês (1877-1962), também conferencista, crítico musical e musicólogo; destacou-se sobretudo pelas aulas públicas e interpretação dos românticos.

³¹ *Curso de interpretação*, 1986, p.20.

³² *Normas pianísticas*, 1956, p.165.

³³ Chiaffarelli foi responsável pela ampliação da cultura musical paulista, com relação à introdução de um novo conceito de pedagogia do piano e de repertório de real valor artístico que redundaram em mudança radical da mentalidade e do gosto musicais da época.

³⁴ *Migalhas*, op. cit., v.2, p.24.

³⁵ *Id.*, v.1, p.20.

O texto expressa a idéia do compositor, dizia Sofia Melo Oliveira ³⁶, que se dirigia a seus alunos de piano alertando enfaticamente: “não toque somente as notas, sinta as idéias”, o que equivale a “... descobrir nas notas as idéias que aí estão implícitas” ³⁷.

“Escutar inteligentemente o que se executa”, para Chiaffarelli significava atentar para a função interpretativa de cada nota, critério analogamente adotado por Lussy, que assim aconselha: “que le professeur attire donc l’attention de l’élève sur la *contexture* des phrases, sur les irrégularités *tonales, modales, métriques et rythmiques*, en un mot sur les notes *exceptionnelles, imprévues*, véritables germes esthétiques qui engendrent l’expression. (...) De cette manière il développera sa sensibilité, son habilité, et cultivera en lui la précieuse habitude d’observer, de raisonner, d’analyser” ³⁸.

“Prestar molta attenzione sulle irregolarità ritmiche, sulle evoluzioni melodiche e armoniche, sulle sincopi, sulle note eccezionali e impreviste, sulle ripetizioni e su tutte quelle combinazioni che hanno le facoltà d’impressionare particolarmente i sensi” - é conselho de Magrini (1906, p.22) ³⁹.

O “estudo reflexivo” da obra musical propugnado por Lussy e pela Escola Chiaffarelli é decorrente do que Sofia Melo Oliveira denominava “lógica científica”, isto é: “aquela que forma a alma do intérprete” ⁴⁰.

³⁶ (1897-1980). De significativa atuação no ensino musical de São Paulo. Herdeira da escola pianística de Luigi Chiaffarelli, **nossa mestra durante longos anos**, a essa mesma escola fez assíduas referências em artigos de jornais. Seu *Curso de Música Sofia Melo Oliveira*, de altíssimo nível, incluía livros de sua autoria, assim como métodos de renomados tratadistas estrangeiros, dentre eles os de Lussy – em particular o *Traité de l’expression musicale* - o qual mereceu especial estudo.

³⁷ Lussy, M.- Dechevrens, A. – La sonate pathétique de L. van Beethoven, op. 13, 1912, p.11.

³⁸ “... que o professor chame, então, a atenção do aluno sobre a *contextura* das frases, sobre as evoluções harmônicas e melódicas, sobre as irregularidades *tonais, modais, métricas e rítmicas*, em suma, sobre as notas *excepcionais, imprevistas*, verdadeiros germes estéticos que engendram a expressão. (...) Desta maneira desenvolverá sua sensibilidade, sua habilidade e nele cultivará o precioso hábito de observar, de raciocinar, de analisar.” *Traité*, p.9.

³⁹ “Prestar muita atenção às irregularidades rítmicas, evoluções melódicas e harmônicas, sincopas, notas excepcionais imprevistas, repetições e todas as combinações que possuam a faculdade de impressionar particularmente os sentidos.”

⁴⁰ Preceito decorrente da didática pianística de Luigi Chiaffarelli, mencionado em aula.

O sentimento da *expressão* musical não nos parece somente a faculdade de sentir os fenômenos, simplesmente. Segundo Brelet “é *expressão* consciente e ativa, que não está a mercê da subjetividade da impressão”, mas que, conforme nosso juízo e consenso geral dos teóricos, é da razão da própria textura das obras, exercendo ação sobre o sentimento.

“Pontos sensíveis da harmonia e da melodia existem na música como na poesia ou na prosa; (...) há acordes ou notas melódicas em que se concentra toda a emoção. Trata-se de *sentir* e de *fazer sentir* [aos alunos] essas notas, essas harmonias que denominamos *notas ou acordes de valor*”, diz Cortot (1986, p.173).

E quanto ao intérprete, “... il ne peut exprimer ce qui ne l’a pas impressionné”, afirma Lussy (1877, p.8) ⁴¹. Se nas mesmas passagens ou intérpretes manifestam expressões idênticas, deduz o autor que “os mesmos efeitos devem ser atribuídos às mesmas causas.” Existe, portanto, uma identidade expressiva que se articula através de um “modo de ação” sobre um “mesmo sentimento.” Concluindo, as leis de *expressão* seriam formuladas a partir das “relações entre o sentimento e as causas dos fenômenos musicais” – essência da sistemática “lussyniana” da *expressão*.

Por um caminho inverso J. Weber chega às mesmas conclusões quanto à interpretação de um dado texto musical. “Il s’agit de d’examiner si au fond de toutes les variations il n’y a pas des principes immuables étroitement liées à l’essence de la nature humaine” ⁴², do que se conclui que “leis” do ritmo, da tonalidade e da harmonia não podem somente originar-se do sentimento, embora o senso musical seja inerente ao intérprete. “L’ordine, l’armonia e la proporzione sono leggi d’indole estetica innati nell’uomo, leggi universali que inconsciamente vengono applicati in tutti le manifestazioni della sua intelligenza” (Magrini, 1906, p.49) ⁴³.

⁴¹ “Ele não pode exprimir o que não o impressionou”.

⁴² “Trata-se de examinar se, no mundo de todas as variações, não há princípios imutáveis estreitamente ligados à essência da natureza humana.” *Les illusions musicales et la vérité sur l’expression*, 1900, p.8.

⁴³ “Ordem, harmonia e proporção são leis de índole estética inatas no homem, leis universais que inconscientemente se aplicam em todas as manifestações de sua inteligência”.

Dos aspectos ressaltados pela pianista Glória Machado, vários fatores vêm concorrer para a diversidade de execução, tais como o tipo de toque, a audição interior e o “bio-ritmo” ⁴⁴.

Para o pianista Achille Picchi, “... extrapolar as idéias é a interpretação de fato; a obra só existe por causa dessa diversidade de interpretação.” Diante da pluralidade de execuções há de se distinguir aquilo que é imposto pelo texto e o que pertence à iniciativa do intérprete.

“A expressão é realização, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva da forma escrita” (Brelet, 1951, p. 321). Este conceito com o qual comungam Marie Jaëll e Alfredo Casella, equivale ao que Wilhelm Furtwängler defende como teoria da “representação fiel às notas” e “reprodução criativa” ⁴⁵.

Lussy põe em discussão essa “fidelidade” quando afirma por exemplo que, na demarcação dos incisos, a música instrumental depara-se com uma enormidade de omissões e incorreções de ritmo, encontradas mesmo nas páginas dos grandes mestres. E continua: o compositor por vezes tende a “exagerar o andamento”, “falseando” assim o caráter da composição. “Si les indications marquées sont manifestement fautives, si elles sont en contradiction avec la contexture de la phrase (...) il faut les corriger”, aconselha o autor ⁴⁶.

Sobre a “fidelidade” ao texto musical diz o pianista Cláudio Richerme: “a palavra fidelidade é polêmica. Vejamos, por exemplo, a escrita de Beethoven e a de Chopin: a de Beethoven é precisa e a de Chopin, na maioria das vezes, simbólica; nela constrói-se a interpretação. Nesse processo de construção da execução está compreendida a liberdade, para a qual Guiomar Novaes estabelecia limites, não admitindo maneirismos ou exageros de execução” ⁴⁷.

A par de todas as reflexões, coloca-se a que pondera sobre o significado verbal das indicações dos matizes dinâmicos que, para Alceo Toni não bastam por si, pela própria imponderabilidade dos termos. “Sino ad oggi non si sono sapute precisare le intime significazioni del pensiero musicale, ed

⁴⁴ Entrevista (17 set. 1997).

⁴⁵ *L'interpretazione musicale*. (In: Della Corte, A., 1951, p. 44).

⁴⁶ “Se as indicações marcadas são manifestamente errôneas, se elas estão em contradição com a contextura da frase (...) é preciso corrigi-las”. *Traité*, p. 154. Vide exemplos 6 e 7.

⁴⁷ Entrevista (21 set. 1997).

i modi del loro concretarsi, altrimenti che con indicazioni verbali: col senso generico di un adjetivo o di un verbo. Dire *piano* e *forte*; *crescendo* e *diminuendo*; *allargando* ed *accelerando*; *lento* e *mosso*; *apassionato* e *gioioso*, è accennare a termini vaghi, e non è linguaggio o formulario matematico ⁴⁸.

Diante do fato, Lussy faz um alerta: não aceitar cegamente o que está escrito na partitura, sendo na acentuação, na pontuação, no fraseado que o compositor mais negligencia: "ils écrivent autrement qu'ils ne pensent, sentent et exécutent" ("eles escrevem diversamente do que pensam, sentem e executam"). Pensamos que, no afã de produzir, ao compositor podem ocorrer omissões, imprecisões. O intérprete, pretendendo ser fiel a essas idéias, poderá incorrer, por sua vez, nas mesmas omissões e imprecisões.

Igualmente Chiaffarelli, não só como professor, mas como revisor, voltou sua atenção para as incorreções dos textos musicais, em especial de fraseado, pedal e dinâmica.

Caldeira Filho menciona que "além de incompletos, os textos musicais são por vezes falhos, quando não francamente errados, [quanto à] exata delimitação dos motivos, (...) [à] impropriedade da fórmula de compasso, (...) [à] indicação do andamento, vaga ou contraditória ao *tempo* exigido pelo trecho" ⁴⁹.

A despeito desses fatos, Adolph Christiani fala do ritmo e da importância de ser preservado como imperativo do caráter geral da composição. A idéia da obra repousa em seu "caráter" e é "intrínseco ao ritmo"; mutilar o ritmo, portanto, significaria "descaracterizar a idéia" ⁵⁰.

"Os compositores mui freqüentemente empregam compassos em desacordo com as leis que regem o compasso e o ritmo e com o caráter das peças", diz Sofia Melo Oliveira, que dá exemplo de colocação errônea de acentuações, fora dos tempos fortes. É o caso da peça de número 41 do

⁴⁸ "Até hoje não se soube precisar a íntima significação do pensamento musical, e o modo de concretizá-los, senão através de indicações verbais: com sentido genérico de um adjetivo ou de um verbo. Dizer *piano* e *forte*; *cresc* ou *dim*; *allarg* e *accel*; *lento* e *mosso*; *apassionato* e *gioioso*, é acenar para termos vagos, pois que não se trata de mero linguajar ou formulário matemático." *Studi critici di interpretazione*, 1925, p.90.

⁴⁹ Op. cit., 1971, p. 43-4.

⁵⁰ *The principles of expression in pianoforte playing*, 1974, p.301.



Álbum para a Juventude, op. 68 de Schumann, onde há discordância entre compasso e ritmo ⁵¹.

A autora retoma as palavras de Lussy quando diz que “escrever mal é sugerir uma acentuação falsa, é desorientar o executante. [Porém] quando [o mesmo] se encontra diante de uma obra obscura, seus sentimento corrige, reforma instintivamente a escrita defeituosa e restabelece o perfeito acordo entre o compasso e o ritmo” ⁵².

De fato, temos verificado que as maiores incongruências tendem a ocorrer na relação compasso/ritmo, a qual se acha diretamente ligada à cadência do fraseado. Ressalte-se que essas incorreções são inúmeras vezes identificáveis até mesmo pelos nossos alunos que, a despeito das incoerências, realizam a execução natural e corretamente, guiados pelo que lhes dita o senso musical.

“Das diversas maneiras de acentuar é que resulta o jogo mais variado e mais expressivo”, afirma Lussy (1877, p. 56).

Há de se diferenciar a acentuação métrica da acentuação rítmica, a primeira relacionada às “qualidades instintivas” e a segunda ao “plano intelectual”. Na métrica, a acentuação não provém da “razão” e sim da “necessidade instintiva de regularidade”. As acentuações, contudo, referem-se a “conhecimentos rítmicos inatos ou adquiridos”. Portanto, diversamente da métrica, a rítmica cadencial originada do *melos* ⁵³, esta sim é de natureza “inteligível” ⁵⁴. Como as nuances, as acentuações nem sempre foram especificadas, mas consideradas como parte criativa, legada ao intérprete.

“A acentuação é uma das primeiras condições para a expressão do pensamento musical”, diz Magrini (1906, p.149). “Compreende-se pela reflexão e pela lógica quais as notas que devem ser acentuadas”, opina Karl Leimer (1949, p.35).

A regularidade dos “acentos métricos” e o reconhecimento do que chamamos *tempo forte* (o que recai imediatamente após a barra divisória) é que define o “instinto de compasso”.

⁵¹ *Compasso e ritmo*, 1946, p.10-1. Vide exemplos 8 e 9.

⁵² Id., p.15.

⁵³ Do grego μελος (*MÉLOS*, *EOS-OUS*): canto, melodia.

⁵⁴ Nomenclatura procedente do *Traité de l'expression musicale*, 1877, p. 13-6 e da obra *El ritmo musical*, 1964, p.8-9.

Para Sofia Melo Oliveira, toda melodia tem uma cadência que lhe é própria, “um ritmo” que se manifesta pela volta periódica de sons acentuados, “sons graves”, os quais deverão recair no “tempo forte” do compasso, isto é, o primeiro tempo, para que haja “concordância entre o compasso e o ritmo natural” que a melodia encerra ⁵⁵.

“Teoricamente, a primeira nota de cada compasso deve ser *forte*”, diz Lussy (1877, p.11).

“Il est aussi très courant d’accentuer systématiquement tout élément se détachant du cours normal de la mélodie et du rythme et de l’harmonie”, diz Marc Honegger ⁵⁶.

Do que decorre da nossa própria vivência musical e que nos põe em contato direto e contínuo com as mais diversas obras da literatura pianística, prende-se a elementos que se destacam do curso normal, quer da melodia, quer da harmonia ou do ritmo, denominados por Lussy de “irregulares”, “estranhos”, “imprevistos”, “excepcionais”. Esses elementos é que vão determinar o que se considera como “princípio geral norteador da acentuação”.

O seguinte conceito de Riemann é análogo ao de Lussy: “todo lo que *choca*, en especial las *disonancias fuertes*, las *notas modulatorias*, las *armonías inesperadas*, las *notas largas*, especialmente si se presentan en forma *sincopada* deben hacerse resaltar” ⁵⁷. “Força caminha com duração” é princípio estabelecido por Chirstiani; portanto “quanto mais longa a nota, mais acento ela requer” ⁵⁸.

Para Luis Salgado, “la expresión comprende los acentos patéticos o expresivos, los acentos agógicos y los fraseológicos o tónicos” ⁵⁹.

Para Mangot, a acentuação verifica-se sob duas condições: fraca ou ordinária, forte ou expressiva. Seus elementos considerados segundo a

⁵⁵ Op. cit., 1946, p.6-9.

⁵⁶ “É também comum acentuar sistematicamente todo o elemento que se destaca do curso normal da melodia, do ritmo e da harmonia”. *Science de la musique*, 1976, p.363.

⁵⁷ “Tudo que *choca*, em especial as *disonâncias fortes*, as *notas modulatorias*, as *armonias inesperadas*, as *notas longas*, especialmente se se apresentam em forma *sincopada* devem fazer-se ressaltar”. *Teoría general de la música*, 1928. p.139.

⁵⁸ Op. cit., 1974, p.171.

⁵⁹ “A expressão compreende acentos patéticos ou expressivos, acentos agógicos e fraseológicos ou tónicos”. *Ejecución e interpretación*. In: Ritmo, 1965, p.5.

importância, respectivamente de ordem melódica, tonal e rítmica, desempenham o que chama de *triple-rôle* (triplo papel) ⁶⁰.

Magrini também considera como regra geral a acentuação no primeiro tempo do compasso e distingue: os “acentos principais” que enfatizam ritmos, inflexões fortes nos compassos, notas ou acordes de relevo; os “acentos secundários”, que dizem respeito a grupos de duas notas, tercinas, quartinas, sextinas, principalmente, e que se sobrepõem aos principais ⁶¹. Completa Riemann: “La nota primera del grupo de corcheas o semicorcheas tiene un peso, un acento mayor que las otras”. ⁶².

Como depreendemos do observado, há uma identidade de conceitos entre os teóricos até aqui focalizados, identidade essa que se verifica inclusive na equivalência terminológica, o que leva a deduzir que certos valores são comprovadamente aceitos.

Diz Lussy que “é nos ritmos que encontramos, por excelência, o elemento da pontuação e da acentuação das melodias” ⁶³, e aconselha o autor acentuar sobretudo energicamente a primeira nota do compasso nas danças, nos *allegros*, nos *presto*s, nas fugas e cânones, pois é o acento métrico que deve dominar e se fazer sentir (com menor intensidade, no entanto, nos *adagios*, *andantes*, *largos*).

Porém, esse preceito não pode ser rigorosamente levado em conta, mesmo na música de dança, de onde decorre a seguinte regra:

“A 1ª nota de cada compasso é fraca sendo final de um inciso ou de um ritmo” ⁶⁴. Porém, se ela completa o compasso todo, é forte.

Lussy estabelece que:

“Nos compassos compostos, cada nota valendo um tempo recebe acento” ⁶⁵.

⁶⁰ Op. cit., 1907, p. 24-5.

⁶¹ Op. cit., 1906, p. 122.

⁶² “A primeira nota do grupo de colcheias ou semicolcheias tem um peso, um acento maior que as outras”. *Fraseso musical*, op. cit., 1952, p. 123.

⁶³ Op. cit., 1912, p.17.

⁶⁴ *Traité*, p.90. Vide exemplos 10 e 11.

⁶⁵ Id., ib., p.23. Vide exemplo 12.

Analogamente, Magrini considera que o “acento principal” ocorre sobre a primeira nota de grupos de figuras similares ⁶⁶.

Desenho rítmico com notas enfáticas agudas exemplifica a regra já delineada por Lussy:

“O terceiro tempo de um compasso é forte quando se trata de nota patética, no caso, vizinha aguda” ⁶⁷.

Mais uma vez Magrini irá coincidir na mesma conceituação: “o acento principal ocorre sobre notas agudas isoladas, quando em tempo leve do compasso” ⁶⁸.

Tempos metricamente fracos podem vir a receber acentuações, em razão da força expressiva de elementos ali contidos. Disso decorre a regra exposta a seguir:

“Una nota em tempo fraco é acentuada quando prolongada sobre a primeira do compasso seguinte” ⁶⁹.

Notas repetidas devem ser enfatizadas pela evitar a monotonia das estruturas simétricas. Por essa razão Lussy trata da “repetição temporal” de modo particular, formulando a seguinte regra:

“A repetição temporal deve ser fortemente acentuada” ⁷⁰.

Magrini estende a regra e a complementa: nota repetida leva acento principal, quando for de valor não muito breve” ⁷¹. O termo “repetição temporal” também é usado por Marcel Herweg. Com o mesmo significado, Félix Godefroid (1818-1897) na sua obra *Méthode de chant appliquée au piano*, usa a terminologia “rebattue expressive”.

⁶⁶ Op. cit., 1906, p.136.

⁶⁷ *Traité*, p.23. Vide exemplo 13.

⁶⁸ Op. cit., 1906, p. 134.

⁶⁹ *Traité*, p.24. Vide exemplo 14.

⁷⁰ Id., ib.,p.24. Vide exemplo 15

⁷¹ Op. cit., 1906, p.133.

Por vezes, a repetição temporal não tem função enfática (o que contrasta com a lei acima), portanto limita-se à ordem métrica. O exemplo extraído do *Traité* é do próprio Lussy e serve de demonstração à regra que se segue:

“Se a repetição se apresenta com persistência e em andamento vivo, não é excepcional”⁷².

Da mesma forma, para Mangot “sílabas repetidas recebem sonoridade igual, salvo se alguma nota leva acentuação superior”⁷³.

O silêncio tem um valor expressivo nem sempre observado pelos intérpretes. E pode exercer sua força sobre elementos que o seguem ou precedem. Pelas sutilezas que encerra, a pausa constitui um dos elementos mais significativos da execução musical, a nosso ver, resultando na importante lei do Tratado:

“Toda nota precedida de silêncio é forte”⁷⁴.

Magrini complementa a lei supracitada, particularizando-a: “o acento principal ocorre sobre notas precedidas ou seguidas de pausa, especialmente em 3/4 e andamento vivo”⁷⁵.

Riemann fala do ritmo da música: “assim como na poesia, obedece à disposição métrica “grave e leve”, que não só faz a “distinção dos tempos no compasso”, como também define (à maneira dos versos) “terminações masculinas e femininas”⁷⁶.

Como já se disse, é nos ritmos que encontramos o elemento da pontuação e da acentuação das melodias. Terminações fortes ou fracas, determinantes dos ritmos respectivamente masculinos e femininos, conhecem situações várias, podendo apresentar-se intervertidos, isto é, masculinos com função de femininos e vice-versa.

⁷² *Traité*, p.60. Vide exemplo 16.

⁷³ Op. cit., 1907, p.42 (3ª proposição das leis suplementares).

⁷⁴ *Traité*, p.25. Vide exemplo 17.

⁷⁵ Op. cit., 1906, p.134.

Exceção à regra, a terminação feminina, que se caracteriza por acentuação fraca, pode, em certas condições levar acentuação forte. Diz a lei:

“Quando o ritmo feminino terminar por uma síncopa, ou seja, a segunda nota com maior duração do que a primeira, é forte”⁷⁷.

“Acentos característicos” marcam o ritmo de maneira peculiar. Considerados independentes ritmicamente, apartam-se de quaisquer regras referentes aos “acentos gramaticais” (positivos e negativos), como denomina Christiani, subordinando-se somente à característica rítmica da nacionalidade a que pertencem. Portanto, para o autor, é mais viável sistematizá-los sob a ótica melódica do que propriamente rítmica⁷⁸.

Segundo Lussy, notas que possuem nelas próprias uma espécie de “atração”, uma “virtude expressiva”, notas de “movimento” e de “repouso”, são as que impõem uma maneira particular de pontuar a melodia. Esse *melos*, cuja fonte é a escala no modo maior e menor, conserva sua ordem, suas funções e suas relações naturais – a despeito da tônica e seu poder sobre as outras notas, particularmente a dominante e a sensível. São os “elementos de ordem tonal e modal”, que somados aos de natureza rítmica vão intervir na fraseologia musical. “La véritable mélodie n’existe qu’en vertu de ses lois [tonales] et du rythme”, diz J. Weber (1900, p.13)⁷⁹.

O movimento cadencial *arsis/tesis*, isto é, o nexos *impulso/repouso*, segundo Sofia Melo Oliveira, é lei rítmica e princípio gerador dos motivos; compreende o *ictus*⁸⁰ inicial e final, ao qual ligam-se as espécies rítmicas (ritmo tético, anacrúsico e acéfalo) que, agrupadas segundo princípios fraseológicos do discurso, resultam nas semifrases, frases e períodos musicais.

Esclarece Riemann: “Jerôme Joseph de Momigny fué el primero en ver claramente que la forma, entonces corriente, de leer por compases enteros

⁷⁶ Op. cit., 1952, p.24-60.

⁷⁷ *Traité*, p.46. Vide exemplo 18.

⁷⁸ Op. cit., 1974, p. 93-5. Vide exemplo 19.

⁷⁹ “A verdadeira melodia não existe senão em virtude dessas leis [tonais] e do ritmo”.

⁸⁰ Do lat. *Ictu* - apoio. É relativo à sílaba forte de uma palavra ou sílabas fortes de um verso. “*Tesis* aplica-se a todos os tempos fortes que contêm um ritmo, enquanto

llevava, por consecuencia, una falsa interpretación de las relaciones rítmicas y proclama radicalmente la norma *leve-grave* como forma natural y base del motivo fundamental”⁸¹. Para o autor, Lussy, a partir de 1873 impulsionou a formação de “uma verdadeira literatura sobre fraseado musical”⁸².

Um ritmo pode ter nota inicial e nota final sobre cada tempo forte ou tempo fraco do compasso, ou sobre cada fração de tempo, diz Lussy. Da mesma forma que os versos, o ritmo pode se fracionar em hemistíquios onde, a cada cesura, ocorrerá um repouso mais ou menos completo. Os hemistíquios, por sua vez, cindem-se em incisos⁸³.

Os hemistíquios e incisos podem, assim como os ritmos, começar e terminar sobre qualquer tempo ou qualquer parte de tempo; seus elementos são também qualificados como fortes ou fracos, masculinos ou femininos, à maneira dos versos.

Mattheson⁸⁴, apresenta análise na qual realiza a pontuação musical ao modo do discurso verbal⁸⁵. Kleckzinsky estabelece que, analogamente à linguagem falada, numa frase musical, a “terminação do pensamento” determina um “ponto final” sobre o qual devemos nos deter, baixando a voz. Já as “divisões secundárias” da frase, isto é, “vírgula” ou “ponto-e-vírgula”, requerem, em contrapartida, parada mais curta da voz. O autor ressalta: “Hans von Bülow a indiqué si bien la ponctuation musicale dans ces éditions, depuis qu’aussi Mathis Lussy, dans son *Traité de l’expression musicale*”, couronnée à l’exposition de Vienne, a jeté une vive lumière sur cette question. Les regles posées par ses deux auteurs sont néanmoins, rarement appliquées. (...) Nous conseillons à tout amateur de prendre pour guide le livre de Mathis Lussy, et, d’après les règles qui y sont indiquées, de rechercher dans toute idée musicale la ponctuation, la note plus importante de chaque

que a palavra *ictus* se aplica ao primeiro e último tempo forte sobre os quais se apoia”. *El ritmo musical*, op. cit., 1964, p. 29-31.

⁸¹ “Jerôme Joseph de Momigny foi o primeiro a ver claramente que a forma, até então corrente, de ler por compassos inteiros, levava como consequência a uma falsa interpretação das relações rítmicas e proclama radicalmente a norma *leve/grave* como forma natural e base do motivo fundamental”. *Cours complet d’harmonie et de composition d’après une théorie neuve*. In: *Fraseo musical*, 1952, p.19.

⁸² Id., ib.

⁸³ Vide exemplo 20.

⁸⁴ (1681-1764). Cantor, organista, cravista, compositor, crítico e teórico alemão, escreveu *Théorie de la science mélodique*.

membre de phrase, puis les endroits où la voix demande à être baissée. Ce travail sera d'autant plus agréable qu'on le trouvera très facile et un même temps très utile à l'intelligence des oeuvres des maîtres" ⁸⁶.

A delimitação correta dos incisos na "palavra musical" (segundo Mangot) é de importância capital sob o ponto de vista da interpretação. "Para Thalberg resultava em êxito cantar junto ao pianoforte, a ponto de imitar o fraseado com todas as inflexões características" ⁸⁷.

A propósito, Sofia Melo Oliveira, em suas aulas de piano, recomendava cantar a linha melódica junto com o instrumento, com a finalidade de guiar o fraseado e a pontuação do discurso musical.

Segundo Lussy, na música vocal os incisos são delimitados de acordo com o sentido das palavras e a métrica dos versos. Chiaffarelli, fazendo-se valer desse princípio, utilizava uma metodologia através da qual desenvolvia o senso rítmico de seus alunos aplicando acentuações prosódicas às melodias.

Lussy propõe o estudo da prosódia musical com aplicação de palavras à música e de música às palavras, para demonstrar assim a analogia entre ritmos e versos igualmente masculinos e femininos, entre cadência e pontuação gramatical, e ainda, entre sílabas longas e breves, sons fortes e fracos.

Lussy, Sofia Melo Oliveira e Riemann dão como elementos divisores dos incisos, o salto, a nota longa, a pausa, a nota repetida, a mudança de direção da melodia. Porém a teoria do fraseado com suas exceções, muitas vezes pode oferecer dificuldade na delimitação. Nesse caso a harmonia é que

⁸⁵ *Théorie de la science mélodique* (1737). In: Lussy, M., 1877, p.52. Vide exemplo 21.

⁸⁶ "Hans von Bülow indicou tão bem a pontuação musical em suas edições, desde quando também Mathis Lussy, no seu 'Tratado da expressão musical', coroado na exposição de Viena, lançou uma viva luz sobre essa questão. As regras propostas pelos dois autores são, todavia, raramente aplicadas. (...) Aconselhamos a todo amador de tomar por guia o livro de Mathis Lussy, e, a partir das regras aí indicadas, procurar em toda idéia musical a pontuação, a nota mais importante de cada membro de frase, os trechos onde a voz solicita ser baixada. Esse trabalho será tanto mais agradável de modo a tornar mais fácil e ao mesmo tempo muito útil à inteligência das obras dos mestres". Frédéric Chopin – de l'interprétation des ses oeuvres, op. cit., 1888, p. 66-71.

⁸⁷ Op. cit., 1975, p.40.



decidirá ⁸⁸. Riemann observa que “o tempo grave (de qualquer ordem) tem em si um efeito subdivisor e que será sempre determinado por ele se outros fatores não exigirem interpretação diferente” ⁸⁹.

“Sabendo que os valores graves são os únicos que têm força conclusiva, o estudante não pode deixar de reconhecer a importância do preceito que exige a colocação da nota grave [nota de repouso] no tempo grave [ou ponto grave] do compasso”, afirma Sofia Melo Oliveira (1946, p.18).

Atendendo ao nexos *impulso/repouso* é que a autora considera muitas vezes necessária a mudança da fórmula de compasso do trecho originalmente escrito. Em seu trabalho de análise fraseológica das *Valsas* de Chopin, por exemplo, ela aplicou esse preceito, em que, por vezes, a substituição de 3/4 por 6/4 ou até 12/4 é efetuada por motivo de obediência à “natural” cadência rítmica ⁹⁰. Concordamos com a autora quando diz: “a quem não é dado distinguir o caráter leve ou grave de um grupo de sons, não será facultada a compreensão da rítmica musical” ⁹¹.

A abordagem da mudança de fórmula de compasso como meio de atender ao equilíbrio entre compasso e ritmo é complementar ao *Traité*, visto não estar explícito no mesmo.

Das condições estabelecidas por Lussy para a formação dos incisos, pequenos grupos de notas de mesma duração, valor grande seguido de pequeno e pequeno seguido de maior, além da terminação feminina, oferecem certos aspectos dos quais deduzimos a seguinte lei:

“Ritmo terminado por grande valor ou por silêncio é índice de repouso” ⁹².

Para Riemann, nota longa é indício de final de inciso. Sofia Melo Oliveira considera nota longa, tanto inicial quanto final de motivo ⁹³.

⁸⁸ Mudança de direção melódica como elemento auxiliar na delimitação dos incisos. Vide exemplo 22.

⁸⁹ Op. cit., 1952, p.49.

⁹⁰ Vide exemplo 23

⁹¹ Op. cit., 1946, p.20

⁹² *Traité*, p.54-5. Vide exemplo 24.

⁹³ *Fraseologia musical*, 1947, p.34. Vide exemplo 25.

Para Magrini, *spezzato* ou corte, costuma ocorrer também após nota de grande valor e após nota resolutive.

“Repetição de nota tem força divisora”, diz Riemann (1952, p.50). E Sofia Melo Oliveira afirma que “... dada uma nota, sua primeira repetição pertence, geralmente ao motivo seguinte. Portanto, há de distinguir nota repetida que divide, daquela destituída de função divisora”⁹⁴.

Nessa segunda categoria enquadra-se nota repetida como final de ritmo feminino, logicamente indivisível para Lussy⁹⁵.

O critério que decide esses casos de nota repetida, reside na harmonia empregada, no sentido da melodia e no paralelismo de construção dos motivos, segundo Sofia Melo Oliveira (1947, p.37). “Freqüentemente, onde há repetição de notas, há cesura de frases”, escreve Longo (1975, p.40).

“Salto é elemento divisor dos incisos nas rupturas de marcha”⁹⁶. É lei do *Traité*, que encontra correspondência com a regra exposta também por M. Herwegh, o qual considera nota provinda de salto como divisora e inicial de motivo⁹⁷.

Sofia Melo Oliveira, contudo, aconselha que se observem os saltos, que nem sempre possuem função divisora, como se depreende do próprio exemplo da autora⁹⁸.

Porém Lussy, em nome da estética e da lógica de execução, expõe a lei:

“Nos andamentos vivos, evitar fazer incisos sob pretexto de ruptura de marcha”⁹⁹.

Nesse caso a articulação é feita segundo o acento métrico¹⁰⁰

⁹⁴ Id., p.36.

⁹⁵ *Traité*, p.59. Vide exemplo 26.

⁹⁶ Op. cit., p.60.

⁹⁷ *Téchnique d'interprétation*, 1926, p. 42.

⁹⁸ Op. cit., 1947, p.39-40. O salto de 7ª do *re* é aparente, porque, na realidade, é de 2ª, onde *do* é retardo inferior de *re*, portanto indivisíveis. Vide exemplo 27 (*Clementi – Sonatina op. 38 n° 3*).

⁹⁹ *Traité*, p.61.

¹⁰⁰ Id., lb. Vide exemplo 28.

Uma outra lei do *Traité* aborda três aspectos correntes na literatura musical, cuja execução, advinda da própria delimitação da escrita é, não só evidente, como parte do próprio senso musical do intérprete:

“Grupos de notas que se apresentam sob forma de imitação ou eco são independentes, portanto divisores” ¹⁰¹.

Também para Riemann a imitação (“tempo-resposta”) é fator divisório. Magrini fala das divisões do inciso, não só nas imitações como entre os elementos da frase, isto é: “proposta” e “resposta” (“antecedente” e “consequente”) ¹⁰².

Por seu caráter independente, “ponte” (conforme Sofia Melo Oliveira), “anacrusa geral” (segundo Riemann) ou segundo Lussy “conduto melódico”, forma inciso. Daí decorre a lei:

“Conduto melódico forma inciso e deve terminar sobre a primeira nota do canto e ceder sua força à seguinte” ¹⁰³.

Sobre o fato de se realizarem incisos entre elementos indivisíveis, Magrini pede que na resolução das apojaturas, as mesmas sejam integradas à sua resolução. Sofia Melo Oliveira, sempre recomendava a seus alunos de piano não separar um acorde de sua resolução.

Devemos lembrar que fazer cesura antes de nota resolutiva é tão ilógico e anti-natural quanto interromper a pronúncia de uma palavra ou a inflexão de uma idéia. Não tem fugido à nossa observação erro tão primário, presente até em reconhecidas revisões pianísticas.

Da reunião de conceitos tem origem, analogamente, a seguinte lei:

“Um acorde dissonante e sua resolução formam inciso” ¹⁰⁴.

¹⁰¹ *Traité*, p.63. Vide exemplos 29 e 30.

¹⁰² Op. cit., 1906, p.146. Vide exemplo 31.

¹⁰³ *Traité*, p.63. Vide exemplo 32.

¹⁰⁴ *Traité*, p.64. Vide exemplo 33.

“A pausa é o sinal mais evidente de divisão dos motivos”, escreveu Sofia Melo Oliveira (1947, p.31).

“Em um trecho de música há pausas expressas e pausas latentes e na execução é preciso agir como se estas últimas fossem expressas”. (Lussy, 1912, p.78-9).

Igualmente para Riemann, “as pausas latentes deverão tornar-se expressas, pois toda pausa latente indica o final de uma idéia” ¹⁰⁵.

“A primeira e a última notas de um inciso têm a propriedade de destruir o acento métrico” ¹⁰⁶.

Isto equivale a dizer que o que prevalece é o elemento dominante que, segundo Mangot, corresponde à acentuação de ordem mais elevada ¹⁰⁷, e sua inflexão é naturalmente sentida e executada, tanto quanto o é na linguagem discursiva (verbal).

“A primeira nota de cada ritmo é forte” – é lei geral de acentuação rítmica ¹⁰⁸.

Lembremos a lei já enunciada:

“A primeira nota de um compasso é fraca quando final de um inciso” ¹⁰⁹. Trata-se de importante preceito, nem sempre seguido à risca pelos executantes, que, por força do acento métrico, insistem em fazer acentuações nos acabamentos de idéias. Porém, segue a lei: “se for síncopa ou repetição temporal será então forte, isto é, receberá acentuação” ¹¹⁰.

Tanto Mangot quanto Magrini referem-se ao fenômeno da síncopa, com suas exigências de acentuação. De fato, a síncopa possui força rítmica incontestável que dificilmente deveria passar despercebida do intérprete; seu relevo é primordial na articulação dos motivos, como o é a articulação enfática de uma sílaba gramatical.

Há de se frisar que não basta atentar somente ao acento da nota inicial do inciso. Faz-se necessária a observância ao acento métrico na fórmula 3/4

¹⁰⁵ Op. cit., 1952, p.31.

¹⁰⁶ *Traité*, p.90. Vide exemplo 34.

¹⁰⁷ Op. cit., 1907, p.42 (lei geral da acentuação).

¹⁰⁸ *Traité*, p.84. Vide exemplo 35.

¹⁰⁹ Id., p.90. Vide exemplo 36.

¹¹⁰ Vide exemplo 37.

comportando seis colcheias (divididas igualmente entre dois compassos), a qual pode tomar feição equívoca de 6/8 ¹¹¹.

Lussy faz observações que muito auxiliam a acentuação:

“Quanto mais enérgica é a frase, mais forte é sua nota final masculina. Quanto mais calma é a frase, mais fraca é a nota final masculina. Quanto mais longa é a última nota de um ritmo masculino, mais forte ela deve ser. Quanto menor o valor da nota, menor a sua acentuação. Nas *danças* e nas *marchas*, no entanto, as notas finais devem ser marcadas com energia” ¹¹².

Tem-se ciência que a última nota de um ritmo feminino é fraca, em especial quando aquela que a antecede possui grande valor. Para Riemann “... a nota de resolução deve ser considerada um prolongamento da nota longa (...) e produz efeito de distensão (como nos retardos), sobretudo se em movimento descendente e sem dissonância no acorde, para ele, mais natural ¹¹³.

De fato, em correspondência ao verbal, a “palavra musical” tende naturalmente a se enfraquecer, pois comporta uma espécie de sentido final.

“A última nota de um ritmo feminino é forte, se for sincopada, diz a lei” ¹¹⁴.

O acento sobre a nota longa é lógico e natural, pois exige execução mais enfática, o que demonstra que as leis emanam da própria textura - princípio estabelecido por Lussy.

“A penúltima nota de um ritmo feminino é forte se entre ela e a terminação houver notas de adorno, ou se se tratar de ritmo masculino feminizado (ou prolongado)” ¹¹⁵.

Riemann sugere como exemplo de terminação feminina por meio de adorno da mesma nota, extraído de Beethoven, em que o compositor, segundo ele, não dá indicação conclusa sobre a interpretação desejada ¹¹⁶.

¹¹¹ Vide exemplo 38.

¹¹² *Traité*, p.87.

¹¹³ Op. cit., 1952, p.38-9.

¹¹⁴ *Traité*, p.87. Vide exemplo 39.

Idêntica delimitação, realizada por Sofia Melo Oliveira, além disso, satisfaz o preceito fraseológico de que “não é de bom estilo repetir desenho melódico dentro do mesmo motivo” ¹¹⁷.

Exceções métricas, rítmicas, tonais, modais e harmônicas, fazem parte da “acentuação patética”. Acento patético (ou acento poético) para Lussy é índice artístico por excelência, eminentemente expressivo. Esta acentuação refere-se a notas que, dadas as condições de “excepcionalidade” no contexto musical, impõem ênfase particular. Sobrepõem-se à regularidade dos acentos métricos ou rítmicos, fugindo igualmente à regularidade da tonalidade, do compasso e do ritmo, aos quais o acento patético se acha subordinado, e vai mover a intensidade sonora, as nuances e o andamento passional.

Guilherme Fontainha referia-se ao “acento patético” como sendo análogo ao discurso verbal e musical ¹¹⁸.

“Elementos do *patético* comumente são negligenciados”. São palavras de Cortot que advertia: “às notas presas e aos silêncios, dêem-lhe seus valores e seu significado” ¹¹⁹. A propósito, a escolha da *Sonata op. 13 (Patética)* por Lussy, para trabalho de análise, deu-se em razão da presença considerável de elementos patéticos. “E não foi por acaso que Beethoven lhe deu esse nome” (Lussy, 1912, p.12).

No estudo feito à mesma sonata por Ernesto de la Guardia, encontram-se pontos comuns de análise entre o referido autor, cujo texto se segue, e Lussy: “entre las características del sentimiento patético, cual la modalidad menor, dolorosas apoyaturas y reconcentradas y continuas séptimas disminuidas se destaca poderosamente el cromatismo” ¹²⁰.

“Acentuam-se energicamente notas de élan” ¹²¹.

¹¹⁵ Id., p.88. Vide exemplo 40

¹¹⁶ Op. cit., 1952, p.39. Vide exemplos 41 e 42.

¹¹⁷ Op. cit., 1947, p. 19. Vide exemplo 43.

¹¹⁸ *O ensino do piano*, 1956, p.154.

¹¹⁹ Op. cit., 1986, p. 73.

¹²⁰ “... entre as características do sentimento patético, tal como a modalidade menor, dolorosas apoyaturas, concentradas e continuas sétimas diminuídas, destaca-se poderosamente o cromatismo”. *Las sonatas para piano de Beethoven*, 1976, p.104.

¹²¹ *Traité*, p.98. “Élan” é tratado por Lussy como sendo notas de complemento que reiniciam um ritmo em tempo fraco, em forma de anacrusa. Vide exemplo 44.

Igualmente, para Herweg, notas de “élan” recebem acento.

“Toda repetição temporal excepcional exige acento patético” ¹²².

Herweg, em sua análise das sonatas para violino e piano de Beethoven, fala da existência de acentuação patética junto às repetições temporais ¹²³.

“Nota vizinha aguda exige acento patético” ¹²⁴.

Com maior razão, são fortemente acentuadas notas agudas que procedem por grande salto ascendente ¹²⁵. Também Alessandro Longo faz menção a esse aspecto completando: “marcar acentuadamente a nota mais aguda, que é a mais luminosa do motivo” ¹²⁶.

Nota cromática, isto é, nota estranha a escala e ao modo, é elemento altamente patético, devendo portanto ser expressivamente acentuada. Contudo a regra não vale para pequenos valores em forma de escala ou arpejo, progressão melódica ou nota vizinha grave sustenizada – “nota eufêmica” como a denomina Lussy ¹²⁷.

Ainda considerando as exceções tonais e modais, Lussy estabelece a seguinte lei:

“As modulações recebem acento patético”.

Também recebem acentuações expressivas, notas formando intervalos aumentados e diminuídos, e passagens enarmônicas” ¹²⁸. Infere-se daí que o elemento novo constitui lei natural.

Para as exceções harmônicas Lussy formula:

¹²² Id., p.101. Vide exemplo 45.

¹²³ Op. cit., 1926, p.156. Vide exemplo 46.

¹²⁴ *Traité*, p.101-2. Vide exemplo 47.

¹²⁵ Id., p.98.

¹²⁶ *Dinamica pianistica*, 1975, p.22

¹²⁷ *Traité*, p.103. Vide exemplo 48.



“Todo acorde que encerra dissonância ou quaisquer acidentes estranhos à escala de base é acentuado, assim como os retardos harmônicos”. Fazem parte dessa modalidade os acordes alterados ¹²⁹.

Christiani também determina que “toda dissonância deve ser acentuada” e que os “acentos harmônicos” (como denomina) devem incidir igualmente sobre os acordes aumentados, diminuídos, sobre as modulações, antecipações, retardos. O autor menciona os *organ-points* (*liegende Stimme*): *points d’orgue* para Lussy, ou notas sustentadas, que podem ocorrer em qualquer parte da harmonia e que devem ser enfatizadas ¹³⁰.

À contextura patética das frases, seja de ordem tonal, modal, métrica ou rítmica, subordina-se o “andamento passional”.

Tendo em vista o caráter do trecho e seu andamento geral, Lussy instituiu princípios agógicos determinantes da dinâmica (*rallentando* e *accelerando*), que se organizam segundo a posição patética das notas. “Obstáculos estéticos” que excitam ou paralisam o sentimento, interferem na uniformidade geral do andamento, determinando-lhe alterações.

O autor aconselha conservar o andamento geral nos trechos vivos, a menos que haja “mudança de contextura”. Em trechos expressivos de andamento lento deve-se preterir o andamento geral em favor do andamento passional que põe em relevo toda a expressão.

Partindo de princípios de dicção, Riemann considera que valores graves devem culminar em gradações tanto dinâmicas quanto agógicas. “La agógica se guia especialmente por la mayor o menor riqueza de los motivos; si el movimiento se desenvuelve en notas largas, la matización agógica será en grande, pero si el movimiento es de semicorcheas y corcheas se matizará por compases aislados, para no cambiar de un modo demasiado notorio el tiempo principal”, explica o autor (1928, p.138-9) ¹³¹. E completa: *accelerando* é sinal de progressão positiva, de exaltação e *rallentando*, de progressão negativa,

¹²⁸ Id., p.104-6. Vide exemplos no capítulo 2.4 (acentuação patética e exceções tonais e modais).

¹²⁹ *Traité*, p.107-114. Vide exemplo 49.

¹³⁰ Op. cit., 1974, p.186-216. Vide exemplos 50, 51, 52, 53, 54.

¹³¹ “A agógica guia-se especialmente pela maior ou menor riqueza dos motivos; se o andamento se desenvolver por notas longas, a matização agógica será significativa, mas se o andamento for de semicolcheias e colcheias, matizar-se-á por compassos isolados, para não mudar de um modo notório o tempo principal

de relaxamento. Portanto, como regra geral, acelerar é mais apropriado ao movimento ascendente, e retardar, ao descendente ¹³².

“É fato conhecido que toda frase possui seu ponto culminante, em cuja direção freqüentemente se adapta bem um pequeno apressar do andamento, um pequeno aumento na dinâmica, enquanto que, do ponto culminante para o fim, deve dar-se o contrário, afirma Karl Leimer (1950, p.34). Para Magrini, o importante é estabelecer o equilíbrio, isto é, “fazer o *rallentando* suceder-se ao *affrettando* e o *affrettando* ao *rallentando*” ¹³³. Além disso, para ele a agógica pode achar-se em relação com a proporcionalidade rítmico-fraseológica do trecho ¹³⁴. Esse equilíbrio rítmico que, segundo Arnaldo Senise, é parte do “plano coerente de dicção” (...) que rege a “proporcionada elasticidade nas acelerações e alargamento das cadências”, um dos postulados da escola pianística de Luigi Chiaffarelli ¹³⁵.

Consta do *Traité*:

“Apressar no início de uma frase de contextura ‘ascendente’ e retardar em direção ao final é tendência natural, assim como o é acelerar e desacelerar em passagem de contextura ‘descendente’” ¹³⁶.

Lussy elabora importantes leis que dizem respeito ao *accelerando* ¹³⁷.

Acelera-se:

- sobre grande valor excepcional e sobre nota repetida excepcionalmente, quando apresentados sob a forma de síncopa ou acompanhados pelo baixo em marcha ascendente ou descendente

¹³⁸.

¹³² *Dictionnaire de musique*, 1913, p.307.

¹³³ Op. cit., 1906, p.84. Vide exemplo 55.

¹³⁴ Id., p.87.

¹³⁵ Guiomar Novaes em compact-disc. *D.O. Leitura*, 1993, p.11.

¹³⁶ *Traité*, p.117.

¹³⁷ Id., p.118-124. Vide exemplos no capítulo 2.4 (Andamento passional).

¹³⁸ Vide exemplo 56.

- nos grupos similares, caminhando ascendente ou descendente¹³⁹;
- sobre modulações¹⁴⁰;
- quando canto e baixo caminham excepcionalmente por movimento contrário¹⁴¹;
- sobre passagens sincopadas entrecortadas por pausas¹⁴²;
- sobre melodia ascendente ou descendente, tendo por “pivô” uma nota imóvel (comum nas danças)¹⁴³;
- sobre nota vizinha aguda repetida no início de um ritmo¹⁴⁴;
- sobre pequenos valores provindos descendente de nota aguda¹⁴⁵;
- em trecho de textura ascendente se, em sua retomada, receber acompanhamento mais movimentado¹⁴⁶;
- passagem com caráter de *scherzando* em meio a frase expressiva¹⁴⁷;
- em grupo de notas excepcionalmente repetidas, cujo baixo faz movimento ascendente ou descendente¹⁴⁸;
- em passagens onde o baixo permanece estacionário¹⁴⁹.

Temos a acrescentar que a maior uniformidade do desenho rítmico-melódico ascendente ou descendente solicita, em correspondência, maior *élan*: medida de equilíbrio que o senso estético impõe como forma de não gerar monotonia.

¹³⁹ Vide exemplo 57.

¹⁴⁰ Vide exemplo 58.

¹⁴¹ Vide exemplo 59.

¹⁴² Vide exemplo 60.

¹⁴³ Vide exemplo 61.

¹⁴⁴ Vide exemplo 62.

¹⁴⁵ Vide exemplo 63.

¹⁴⁶ Vide exemplo 64.

¹⁴⁷ Vide exemplo 65.

¹⁴⁸ Vide exemplo 66.

¹⁴⁹ Vide exemplo 67.

Para Riemann há aceleração quando existem fatores que alteram a simetria: cruzamento, dilatações, intercalações ¹⁵⁰.

Magrini também formula normas referentes à agógica análogas às de Lussy. Apressa-se o andamento:

- nas progressões onde há crescendo de força;
- quando a melodia vai para o agudo, com insistência;
- sobre *nota excepcional* (com acompanhamento ou progressão);
- sobre grupos de notas similares em andamento geral vivo;
- sobre repetição de nota sincopada;
- sobre repetições contínuas;
- sobre melodia ascendente com notas de igual valor;
- sobre quaisquer irregularidades de ordem rítmica ¹⁵¹.

Lussy especifica as condições em que acontece o *ritardando* ¹⁵²:

- sobre trecho que encerra repetição temporal ou notas vizinhas agudas, em passagens expressivas, cantantes, introduzidas por notas vizinhas graves ou agudas, notas cromáticas, tercinas, repetições temporais, sobre notas de grande valor e em trechos contrapontados ou de harmonia mais elaborada ¹⁵³;
- no final de frases doces e expressivas, especialmente se o andamento for lento e se apresentarem retardos, apojaturas, trilos e repetições de notas ou de ritmos junto à tônica final ¹⁵⁴;
- sobre notas agudas que se apresentam por oposição a notas graves e vice-versa ou nota aguda emitida à oitava superior ou que gera mudança de direção melódica ¹⁵⁵;

¹⁵⁰ Op. cit., 1952, p.165.

¹⁵¹ Op. cit., 1906, p.78

¹⁵² *Traité*, p.125-136.

¹⁵³ Id., p.130. Vide exemplos 68 e 69.

¹⁵⁴ Id., p.131. Vide exemplos 70 e 71.

¹⁵⁵ Id., p.129. Vide exemplo 72.

- sobre nota aguda, sincopada, prolongada ou cromatizada, como repetição temporal ou antecipação no penúltimo compasso ¹⁵⁶;
- sobre notas que determinam modulação afastada ou mudança de modo, de gênero ¹⁵⁷;
- sobre grupo de notas descendentes sucedendo-se a grupo ascendente ¹⁵⁸;
- no fim de marcha ascendente ou descendente, sobretudo se há mudança do desenho ¹⁵⁹;
- em passagens cujo modo menor muda para maior ¹⁶⁰;
- nas últimas notas de um ritmo suspensivo ¹⁶¹;
- sobre as últimas notas de um conduto melódico ¹⁶²;
- sobre notas finais apresentando acordes entrecortados por pausas ¹⁶³;
- nota grave provinda de salto, após sequência ascendente de notas agudas ¹⁶⁴.

E Mangot determina que:

- toda “palavra” na contextura da qual figura um *point d’orgue*, comporta *ritardando* (primeira proposição);
- contextura melódica que encerra nota longa conclusiva (“mot de soudure”) recebe, ao final da frase, um *ritardando* (segunda proposição);
- acordes conclusivos em frase expressiva recebem leve *ritardando* ¹⁶⁵.

¹⁵⁶ Id., p.133. Vide exemplo 73.

¹⁵⁷ Id., p.126. Vide exemplo 74.

¹⁵⁸ Id., p.129. Vide exemplo 75.

¹⁵⁹ Id., p.128. Vide exemplo 76.

¹⁶⁰ Id., p.130. Vide exemplo 77.

¹⁶¹ Id., p.134. Vide exemplo 78.

¹⁶² Id., p.135. Vide exemplo 79.

¹⁶³ Id., p.136. Vide exemplo 80.

¹⁶⁴ Id., p.128. Vide exemplo 81.

¹⁶⁵ Op. cit., 1907, p.61-3.

Acento patético, movimento passional e nuances, são inseparáveis, afirma Lussy. “Nos trechos expressivos os movimentos passionais devem ser empregados sobre o *crescendo* e o *diminuendo*, sobre as modulações, as marchas ascendentes ou toda espécie de passagem patética, mesmo quando não indicados” ¹⁶⁶.

Czerny na obra *Pianoforteschule* op. 500 (3ª parte) ¹⁶⁷, estabelece que *ritardando* ou *rallentando* é empregado:

- no retorno ao tema principal;
- na transição que leva à repetição de motivo ou frase anterior ou, ainda, a outra seção;
- sobre notas longas fortemente acentuadas quando seguidas de pequenos valores;
- antes de mudança de andamento;
- após pausa ou fermata;
- sobre o *diminuendo* de uma parte viva e sobre trecho brilhante em que ocorrem repentinas passagens suaves;
- sobre ornamentos de notas rápidas, difíceis de executar em *tempo giusto*;
- sobre *crescendo* atacado incisivamente que serve de introdução ou de terminação a uma passagem enfática;
- para enfatizar passagens que encerram humor, caráter caprichoso ou fantástico;
- quando o compositor marca “*espressivo*”;
- geralmente no fim de passagens que finalizam um *trilo* ou uma cadência;
- em súbitas modulações ou mudança de tom;
- se a modulação for *piano* e o novo tema *forte*, este último deve ser atacado *in tempo* ou com leve *accelerando*;
- na transição para um tema com notas ou acordes destacados, o *ritardando* é muito apropriado até o final; porém, se a

¹⁶⁶ *Traité*, p.137.

¹⁶⁷ In: Christiani, A. F., op. cit., p.266-70.

transição é composta de notas rápidas ou em *legato*, convém mais o estrito tempo ou, de acordo com as circunstâncias, o *accelerando* ¹⁶⁸.

Observação: na repetição de uma parte, a segunda vez ganha interesse se a ela for aplicado *ritardando*.

Czerny fixa regra geral para o *accelerando*, o qual é empregado em marcha ascendente, indicando paixão, agitação.

Dr. A. Kullak em sua obra *Die Aesthetik des Klavierspiels* ¹⁶⁹ observa:

- nota enfática em declamação melódica, comportando *tenuto* ou *fermata* recebe *rallentando* ¹⁷⁰;
- nos termos de idéia, com referência ao final da peça ou divisão entre as partes, cabe *rallentando*;
- o *ritardando* é mais freqüentemente aplicável do que o *accelerando*, visto que o primeiro não compromete o caráter de uma peça tanto quanto o uso generalizado do segundo;
- o *accelerando* pode sobrevir no final da composição;
- o *accelerando* é apropriadamente aplicado em trechos onde à calma sucede o brilhantismo;
- nas repetições de idéia, há *accelerando* na primeira vez e *ritardando* na segunda;
- a união de *accelerando* e *crescendo*, de *diminuendo* e *ritardando* é freqüente em peças lentas e expressivas ¹⁷¹;
- *accelerando* pode vir junto ao *diminuendo*, assim como o *ritardando* ao *crescendo*.

Para Riemann é permitido o *ritardando* antes de *fermata* ou de importante mudança de andamento (de *allegro* para *adagio* e vice-versa) ¹⁷². O autor fala em "anacrusa geral" (o que faz coincidir o valor final de um

¹⁶⁸ Vide exemplos 82, 83, 84, 85.

¹⁶⁹ In: Christiani, A. F., op. cit., p.271-6.

¹⁷⁰ Vide exemplo 86.

¹⁷¹ Vide exemplo 87.

¹⁷² Op. cit., 1928, p.51.

motivo com o primeiro de uma nova frase), onde freqüentemente o compositor indica *ritardando* ¹⁷³.

“Ângulos salientes” da melodia, isto é, notas excepcionais, acordes característicos, dissonâncias, exigem “acento agógico”, acrescenta Riemann. O autor emprega o sinal ^ para indicar acento agógico, isto é, um pequeno alargamento do valor da nota. “Alguns compositores empregam-no no sentido de acentuação dinâmica e agógica, ou seja um pouco forte e um pouco alargada”, diz ele. Para o mesmo, os sinais gráficos < (*cresc*) e > (*decresc*) também indicam um aumento e um freio à vivacidade ¹⁷⁴. Determinadas pelas circunstâncias rítmico-métricas da frase, as gradações agógico-dinâmicas são tomadas pelo autor como entidade única. No impulso ascendente da linha melódica, geralmente aparecem juntos o elemento de intensificação sonora (*cresc*) e o de vivacidade crescente (*stringendo*); o *decrecendo* e o *ritardando*, por sua vez, acompanham quase sempre a descida da linha melódica ¹⁷⁵. De efeito expressivo, ao crescendo progressivo pode opor-se gradação contrária, espécie de freio agógico que se retarda à medida que se aproxima o final. Do mesmo modo, o crescendo em linha melódica descendente é esteticamente justificável quando requer aumento da massa sonora ¹⁷⁶. O conjunto de uma frase exige unidade de gradação dinâmica e agógica (seja com *cresc* ou *dim* gradual, seja com *cresc* inicial, logo retrogradado em *dim*, o mais corrente): “este é o princípio normal de expressão”, complementa Riemann (1928, p.184).

Para Magrini o *rallentando* dá-se:

- em pontos salientes da melodia;
- quando há irregularidades rítmicas (a exemplo da contração dos valores);
- antes de retomada do motivo principal;
- na entrada de um novo motivo expressivo;
- em trechos que diferem da contextura melódica geral;
- em motivo de caráter melódico e expressivo, intervindo como resposta em final de período;

¹⁷³ Op. cit., 1952, p.103. Vide exemplo 88.

¹⁷⁴ Op. cit., 1928, p.52.

¹⁷⁵ Op. cit., 1952, p.146.

- em *grupeto* seguido de *trilo*, andamento lento, no fim de um período;
- em toda espécie de combinação harmônica complexa, acordes dissonantes, retardos, modulações a tons distantes;
- em cadências, conclusões, quando o andamento é lento;
- depois de um *affrettando* ou de um *crescendo* que provém de frase longa ou de caráter grandioso;
- depois de um *affrettando* que provém de andamento vivo

177.

“Chaque pensée musicale comprend des moments où la voix peut être renforcée ou baissée, des moments d’arrêt ou de hâle. Le *rubato* n’est que l’exagération de ces diverses parties de la pensée: les nuances de la voix se font plus marquées; les différences de la valeur des notes, plus apparentes; (...) la pensée musicale plus vivante et plus poétique, mais toujours régulière et soumise à des lois” (Kleckzinski, 1880, p.76) ¹⁷⁸.

Riemann menciona o “tempo rubato”, que para ele é ligado à dinâmica, e que ocorre em função do patético, isto é, dos paroxismos das frases. “La gradación agógica del motivo de un compás se efectúa abreviando algo el valor leve y prolongando aproximadamente en la misma medida el valor grave. (...) La máxima dilatación agógica, lo que podríamos llamar “acento agógico” corresponde, pues, al punto culminante del motivo, (...) [y] coincide con la nota de más peso, es decir, con la nota que sigue inmediatamente a la barra de compás. (...) Y se notará naturalmente tanto más cuanto más breves sean los valores sobre los cuales recaiga” ^{179 180}.

¹⁷⁶ Id., p.147.

¹⁷⁷ Op. cit., 1906, p.78-88.

¹⁷⁸ “Cada idéia musical compreende momentos onde a voz pode ser reforçada ou baixada, momentos de repouso ou de alento. O *rubato* não é senão a exacerbação dessas diversas partes da idéia: as nuances da voz fazem-se mais marcadas; as diferenças do valor das notas, mais aparentes; (...) a idéia musical mais viva e mais poética, mas sempre regular e submetida a leis.”

¹⁷⁹ “A gradação agógica do motivo de um compasso efetua-se abreviando um pouco o valor leve e prolongando aproximadamente na mesma medida o valor grave. (...) A máxima dilatação agógica, o que poderíamos chamar “acento agógico”, corresponde, pois, ao ponto culminante do motivo, (...) [e] coincide com a nota de maior peso, isto é, com a nota que segue imediatamente à barra de compasso. (...) E notar-se-á, naturalmente, tanto mais quanto mais breves forem os valores sobre os quais recaia.” Op. cit., 1952, p.128.

Lussy não faz comentários a respeito do *rubato*, ao contrário dos teóricos. O assunto, a nosso ver, mereceria a atenção do autor por estar estreitamente vinculado à questão da agógica e ser intrínseco ao período e à literatura musical que nos propusemos discutir. Essa hesitação e agitação que permite a elasticidade do fraseado, essa alteração proporcional do tempo, própria da tradição interpretativa do século XIX, para Gisèle Brelet “nasce da duração improvisadora da alma” ¹⁸¹.

Nas oposições de força, nos contrastes, estão contidos os princípios das “nuanças” e da “intensidade sonora”, onde as gradações representam o elemento mensurado da dinâmica ¹⁸² determinante do equilíbrio e da unidade sonora ¹⁸³. “Il faut varier, contrasté la sonorité: c’est la règle plus importante” ¹⁸⁴ para Lussy, respeitada também pelo mestre Chiaffarelli e fielmente observada por sua seguidora, Sofia Melo Oliveira, em suas aulas de piano. E, sobre a força que se imprime a uma dada passagem, a mesma depende da sonoridade da frase precedente. Contudo, na música vocal, “a força da sonoridade fica subordinada ao sentido das palavras” ¹⁸⁵.

Para Lussy o princípio dos contrastes é o fundamento não só das nuances como da expressão musical no seu todo. Para Christiani esse princípio vai além: “contrast, not uniformity, is a condition in every work of art” ¹⁸⁶.

“Como princípio geral das nuances emprega-se o crescendo nas passagens ascendentes e o decrescendo nas passagens descendentes” ¹⁸⁷.

¹⁸⁰ Vide exemplo 89.

¹⁸¹ Op. cit., 1951, p.184.

¹⁸² Do grego δυνάμικος (*DINAMIKÓS*) – “Respeitante ao movimento e às forças, ou ao organismo em atividade”. In: *Dicionário Aurélio*, p.476.

¹⁸³ *Traité*, p.138.

¹⁸⁴ “É preciso variar, contrastar a sonoridade: essa é a regra mais importante”. Id., p.142.

¹⁸⁵ Id., p.142-9.

¹⁸⁶ “Contraste, não uniformidade é uma condição em todo trabalho de arte”. Op. cit., 1974, p.69.

¹⁸⁷ *Traité*, p.139. Vide exemplo 90.

"No geral, nas seqüências que procedem em direção ao agudo, a sonoridade aumenta, enquanto que diminui nas seqüências descendentes", afirma Longo (1975, p.140). Para ele "... gli effetti di *cresc* e *dim*, vengono spesso realizzatti anche quando non vi sono indicazioni" ¹⁸⁸.

Hans von Bülow, em comentário a um estudo de Cramer adverte que a indicação *crescendo* deve iniciar-se com efeito de *pianíssimo*, e com efeito de *fortíssimo*, a indicação *diminuindo* ¹⁸⁹. Como é de consenso geral, também para Magrini há *crescendo* em passagens ascendentes e *decrescendo* em descendentes.

Quanto maior o valor das notas, mais enérgica a célula rítmica, maior o vigor sonoro, diz Lussy. Conseqüentemente, menor valor corresponde a menor vigor ¹⁹⁰. Repetição temporal, retardos, modulações, acordes dissonantes, cromáticos recebem maior sonoridade, assim como toda espécie de elemento patético, mesmo em se tratando de passagem descendente, conceitua o autor ¹⁹¹.

"Mudança de tom e de modo exige força" ¹⁹².

A modulação em *crescendo*, é fato normal para Riemann.

É razão estética, pois sugere o novo, conclui-se.

Para Lussy, a modulação também se faz em *crescendo* (especialmente a tons afastados), tanto em frase ascendente quanto em descendente ¹⁹³.

Magrini concorda com Lussy quando diz que se deve imprimir força às modulações e às mudanças de modo (menor seguido de maior). Existem elementos de contato entre o citado autor e o *Traité* quanto a se dar maior intensidade aos "pontos salientes" das passagens (usando terminologia de Riemann), quando se tratar de motivos, frases ou períodos que, na repetição, apresentem diversificação rítmica, melódica, harmônica (acorde de 7ª de dominante ou quaisquer acordes dissonantes), harmonia acompanhante mais

¹⁸⁸ "Os efeitos de *cresc* e *dim* devem ser executados mesmo quando não existir indicação para tal". Op. cit., 1975, p.48.

¹⁸⁹ In: Longo, A., id., ib.

¹⁹⁰ *Traité*, p.140.

¹⁹¹ Id., p.141-4.

¹⁹² Id., p.140.

¹⁹³ Id., p.139. Vide exemplo 91.

elaborada e em posição larga, e ainda, se apresentar contraste de toque (elemento precedente em *legato* que se sucede por notas destacadas) ¹⁹⁴.

Como Riemann, Lussy considera igualmente que elementos patéticos podem exigir ao mesmo tempo força e animação. É o caso de nota repetida sob forma de síncope, valores longos, nota vizinha aguda, acorde de sétima de dominante que enseja *accelerando* e *crescendo* ¹⁹⁵.

Acentos agógicos, para Riemann, acontecem em fase de *crescendo*, por meio dos quais se realiza a dilatação do valor culminante. Em fase de *decrecendo*, com o perder de força, há, ao contrário, volta ao tempo fundamental, mas nos "giros" harmônicos imprevistos, a exemplo das cadências interrompidas, é muito apropriado o *piano subito*, preparado por leve *ritardando* ¹⁹⁶.

Lê-se no *Traité*:

"Toda frase secundária, após modulação ou final de frase enérgica, exige abrandamento" ¹⁹⁷.

Opostamente, toda frase secundária, após final de frase suave, exige força. Lussy considera que, em frases de contextura simples sobre pedal harmônico, a sonoridade é suave ¹⁹⁸.

Faz-se *subito pp* quando há modulação brusca à 2ª superior e em grupos de notas graves que se opõem a notas agudas separadas por grande intervalo ^{199 200}.

Por essa razão, Lussy propõe que, após progressão ascendente, com recrudescência de força, faz-se súbito *pp* sobre a nota mais aguda ²⁰¹. A nosso ver, recrudescência é elemento de *expressão* que exige força.

Diz a lei que o súbito silêncio se dá na transição à retomada de um tema ou no preparo de um final incisivo ²⁰². A propósito, cabe ao bom intérprete transmitir o real e expressivo valor do silêncio.

¹⁹⁴ Op. cit., 1906, p.101-7.

¹⁹⁵ *Traité*, p.150. Vide exemplo 92.

¹⁹⁶ Op. cit., 1952, p.153. Vide exemplo 93.

¹⁹⁷ *Traité*, p.142. Vide exemplo 94.

¹⁹⁸ Id., p.146. Vide exemplo 95.

¹⁹⁹ Id., p.144. Vide exemplo 96.

²⁰⁰ Id., p.142. Vide exemplo 97.

Basicamente, as leis que estabelece Mangot fundamentam-se na relação entre “palavra-de-base” e “palavra-resposta”, entre “palavra-idéia” e “palavra-conseqüente”, as quais serão executadas com sonoridade geral ou diversa, segundo a condição normal ou dissimétrica do trecho. Maior a dissimetria entre as frases, mais diversa será a sonoridade. Na relação entre membros de frase normais, a “palavra-de-base” deve ser executada com a mesma sonoridade que a “palavra-resposta” (1ª lei). A dissimetria entre “palavra-de-base” e “palavra-resposta” refere-se a elementos de diferenciação. Assim, a “palavra-resposta”, de contextura melódica mais complexa, é mais sonora (2ª lei). A “palavra-resposta”, escrita em tom diverso do tom de base, é executada com sonoridade mais elevada (3ª lei). A “palavra-resposta”, com divisão rítmica de natureza diversa, é mais forte (4ª lei) ²⁰³.

Na relação entre frases normais, a “palavra-conseqüente” deve ser executada com a mesma sonoridade geral que a “palavra-idéia” (1ª lei). A “palavra-conseqüente” recebe sonoridade mais elevada se vier por contração ou complexidade do desenho da “palavra-idéia”. Contrariamente, a “palavra-conseqüente” provinda por dilatação e simplificação do desenho melódico, recebe sonoridade mais fraca (2ª lei).

Na relação entre os tempos, a sonoridade sofre recrudescimento se os tempos forem reduzidos, e enfraquecimento se os mesmos forem aumentados. Em outros termos, o autor endossa as considerações de Lussy quando toma os “contrastes” como ponto básico para o estabelecimento das leis de *expressão*.

É preciso observar grupos similares, repetições rítmicas, que alternam “força e doçura”, diz Lussy. “La connaissance des rythmes est donc la condition capitale pour bien nuancer”, afirma o autor ²⁰⁴.

Lussy também pede que se observem trechos que oferecem diálogo: **tocar forte as perguntas e piano as respostas, e vice-versa** ²⁰⁵, variando,

²⁰¹ Id., p.143. Vide exemplo 98.

²⁰² Id., p.144. Vide exemplo 99.

²⁰³ Op. cit., 1907, p.51-60. Vide exemplos 100 e 101.

²⁰⁴ “O conhecimento dos ritmos é, portanto, condição capital para bem nuançar”. Op. cit., p.153.

²⁰⁵ Id., ib. Vide exemplo 102.

da mesma forma, a sonoridade das diferentes repetições. Tocar forte a primeira vez e piano a segunda, e vice-versa, são recomendações que fazemos em nossas aulas de interpretação pianística.

“Repetir uma idéia musical sempre com inflexão nova para evitar monotonia”, afirma Kleczinski (1880, p.85). Vale lembrar, diz ele, que não era próprio de Chopin executar duas vezes, da mesma maneira, uma mesma idéia musical. Por isso, continua Lussy, passagens repetidas à 8ª aguda, à guisa de eco, são executadas em *subito pp* quando ascendentes e contrariamente em *subito f* quando se tratar de ecos descendentes em uníssono com o baixo ²⁰⁶. Pela mesma razão dos contrastes, pede o autor que tema ou passagem reescrita em 8ª (partes duplicadas) seja *forte* ²⁰⁷.

Há evidente parentesco entre as normas de intensidade sonora estipuladas por Magrini e aquelas determinadas por Lussy. O primeiro quer que se imprima menor sonoridade:

- nas passagens ascendentes em final de período e movimento lento;
- sobre notas destacadas com valores iguais à melodia a que serve de seqüência;
- em frase que se repete em posição harmônica mais estreita, com maior número de notas e no agudo;
- em ecos emitidos no agudo;
- em modo maior seguido de menor;
- sobre notas graves que se opõem a série de notas agudas;
- em passagens ou progressões agregadas a hemistíquios de um ritmo (a exemplo da *Berceuse* de Chopin) ²⁰⁸.

Como complemento às regras do *Traité*, acrescentemos outras considerações de Magrini quanto ao colorido na polifonia: “dar especial ressalte ao ‘sujeito’, às ‘respostas’ e às ‘imitações’ na fuga”. Em

²⁰⁶ *Traité*, p.147. Vide exemplos 103 e 104.

²⁰⁷ Id., p.153.

²⁰⁸ Op. cit., 1906, p.91-115.



contrapartida, suavizar a retomada desse mesmo “sujeito” quando se apresentar com “valores mais longos” ou em “tom distante” ²⁰⁹.

Quanto às gradações de força o autor as considera proporcionais ao gênero, ao estilo da composição e aos meios (voz ou instrumento) empregados.

Também para Riemann há necessidade de diferenciação entre os planos dinâmicos, quer se trate de linha temática, quer de fundo harmônico ou de polifonia.

Para Christiani deve-se considerar a dinâmica sob três proporções de força: melodia, baixos fundamentais e acompanhamento. Quanto a este último, o autor se pronuncia através de Wenzel, professor do Conservatório de Leipzig, quando este adverte: “não coloque expressão no acompanhamento” ²¹⁰. Aliás, essa tendência é muito comum ao executante que se inicia na arte interpretativa. “Qual seja a intensidade empregada, não perder de vista os acentos métricos, rítmicos ou patéticos, sob pretexto das nuanças” ²¹¹, lê-se em Lussy. Concordamos com o fato de que os acentos subsistem a toda proporção dinâmica empregada e devem ser postos em relevo, mesmo nos trechos que encerram suavidade.

Informa ainda Riemann que, sob pretexto de originalidade, subsistem as mais absurdas tergiversações dos princípios naturais da expressão. “Se as indicações marcadas são manifestamente falsas, se estão em contradição com a contextura da frase, urge corrigi-las” – são advertências do Tratado ²¹²; ao que Caldeira Filho acrescenta: “o poder criador do intérprete vale para corrigir e também para suprir as indicações de expressão nos textos” ²¹³.

Embora não entre no mérito da questão, Lussy menciona o papel dos pedais e a importância do seu efeito junto às nuanças. “Potente mezzo che accompagna il pianista nelle sue interpretazioni; che lo sostiene nel suo lavoro

²⁰⁹ Id., ib.

²¹⁰ Op. cit., 1974, p.223-42.

²¹¹ *Traité*, p.153.

²¹² Id., p.154.

²¹³ Op. cit., 1971, p.43.

dinamico; (...) nuova fonte di sonorità – la base della letteratura pianistica dei compositori romantici”, conclui Alessandro Longo (1975, p.52-60) ²¹⁴.

Sobre o verdadeiro “andamento” de uma composição, Lussy é categórico: **“le véritable mouvement d’une composition, c’est le mouvement que résulte de sa contexture même”** ²¹⁵. O “andamento geral” para o autor é elemento capital da *expressão* musical. Segundo ele, os termos para indicação do andamento geral são empregados de maneira vaga, imprecisa, ficando a composição musical legada ao arbitrário, não só pelo próprio compositor como pelo intérprete. E uma obra executada indiferentemente em outro andamento, produz também impressão diversa, perde seu “caráter” e seu valor expressivo.

Há de se considerar natural a ocorrência de pequenas diferenças de andamento entre uma interpretação e outra, pois existe o fator subjetivo do “tempo pessoal”. Porém, o discernimento aliado ao senso musical irá impor um ponto de equilíbrio e impedir que se extrapolem limites.

O andamento está implícito na própria obra, também dizia Sofia Melo Oliveira. O mesmo afirmava Magdalena Tagliaferro: “é indispensável sentir os tempos adequados” ²¹⁶. “Que se tenha bem em mente o caráter, o estilo e o andamento geral da obra”, observa Magrini (1906, p.88).

Por sua vez Lussy propõe as bases para uma apreciação do andamento geral numa peça musical e os princípios que regem os três principais andamentos: lento, moderado e vivo ²¹⁷. O que distingue o andamento lento é a contextura rica de elementos expressivos, isto é, irregularidades tonais, modais, métricas, rítmicas ou harmônicas, que podem estar vinculadas à natureza do acompanhamento ou da linha melódica, a qual sói apresentar-se por grau conjunto ou disjunto, por movimento ascendente ou descendente à 3ª ou à 6ª, por saltos, cromatismos, repetições temporais, notas vizinhas

²¹⁴ “Potente meio que acompanha o pianista nas suas interpretações; que o sustenta no seu trabalho dinâmico; (...) nova fonte de sonoridade – base da nova literatura pianística dos compositores românticos”.

²¹⁵ “É o andamento que resulta da própria contextura”. Op. cit., p.157.

²¹⁶ Op. cit., 1979, p.122.

²¹⁷ *Traité*, p.157-9.

agudas ou graves, tercinas. Para o autor, portanto, quanto mais clara, simples e uniforme a textura métrica, mais vivo o andamento.

Contexturas complexas, apresentando acordes cromáticos, dissonâncias, retardos, antecipações, suspensões, repetições temporais excepcionais, notas vizinhas agudas, tessitura grave em oposição a aguda, valores excepcionais, demandam maior lentidão para serem particularizados. Harmonias simples são mais acessíveis ao toque acelerado. O modo menor, pelo aspecto melancólico e com intervalos cromáticos, aumentados e diminuídos, presta-se aos andamentos lentos. Em trechos de textura irregular, são os acentos rítmico e patético e o andamento passional que dominam. Nos trechos de textura métrica e rítmica regular, pouco variada e harmonicamente simples, os acentos rítmicos coincidem com os métricos predominando o andamento principal.

É nos andamentos vivos que se dão os maiores contrastes de agógica, de dinâmica e de acentos patéticos.

Trechos de textura não tão irregular, não tão desprovidos de riquezas harmônicas ou rítmicas, pedem andamento moderado. Aí predominam os acentos métrico, rítmico e patético, andamento passional e nuances, porém com sobriedade.

Para Magrini, andamentos rápidos exigem muitos acentos e articulações. Andamento geral, lento ou vivo, para ele torna-se calmo nas conclusões e codas.

Importante conceito de Riemann atenta para a noção de tempo *andante* como referencial de medida na relação entre os andamentos. “El andante (andando), es el verdadero tiempo normal (*tempo giusto*); el tiempo que más se ajusta a nuestro pulso, o sea, unas 80 pulsaciones al minuto (según metrónomo de Maëzel - $\text{♩} = 80 \text{ M.M.}$)”²¹⁸.

Lembramos ser fundamental a apreensão do estilo de cada compositor. Assim, “um *andante* de Beethoven, exigirá, por exemplo, maior uniformidade de andamento do que um [*andante*] de Schumann”, diz Magrini (1906, p.68).

²¹⁸ “O andante (andando), é o verdadeiro tempo normal (*tempo giusto*); o tempo que mais se ajusta ao nosso pulso, ou seja, aproximadamente 80 pulsações por minuto (segundo metrônomo de Maëzel...)”. Op. cit., 1928, p.45-9.

Lussy observa que as indicações do andamento marcadas pelos autores nem sempre são adequadas. Hummel, na obra *Grand méthode de piano* argumenta sobre a discordância entre os compositores quanto a uma mesma designação de andamento. É notória, também, a diversidade de apreciação metronômica dos andamentos da *Sonata Patética* de Beethoven, nas edições revisadas por Moscheles, Marmontel, Le Couppey, Lemoine, registra Lussy. “Cabe ao executante descobrir, a partir da contextura do trecho, o andamento que rege a composição em geral e cada período [em particular]” ²¹⁹.

“Un buon interprete deve trovare da sè il giusto movimento da darsi ad una composizione, senza bisogno de alcuna indicazione”, fixa Magrini (1906, p.65) ²²⁰.

Para Brahms, “cada intérprete deveria encontrar por si o justo andamento com base nas indicações aproximativas, mas significativas de um *allegro*, de um *andante* ou de um *adagio*” ²²¹.

Há de se considerar o andamento geral ou metronômico e a elasticidade que a ele concede a sensibilidade do intérprete, segundo terminologia de Longo (1975, p.42).

“O intérprete tem o poder maravilhoso de impor seu próprio tempo”, afirma Brelet, que implementa as discussões sobre o assunto, inserindo a questão do “tempo musical” e do “tempo individual” como fatores que interagem no andamento. É preciso buscar o equilíbrio entre o tempo de duração musical e o tempo de duração íntima, conclui” ²²².

E Schumann, aprofundando esse conceito, concentra-o numa só premissa:

“só importa a medida interior do andamento”.

²¹⁹ *Traité*, p.158-9.

²²⁰ “Um bom intérprete deve encontrar por si o justo andamento a ser atribuído a uma composição, sem que haja necessidade de alguma indicação”.

²²¹ In: Longo, A., op. cit., 1975, p.69.

²²² Op. cit., 1951, p.189.

EXEMPLOS

- Exemplo 1:



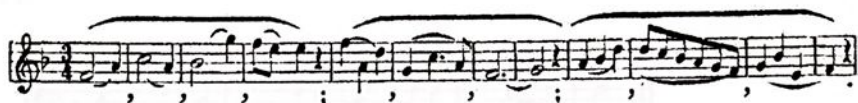
- Exemplo 2:



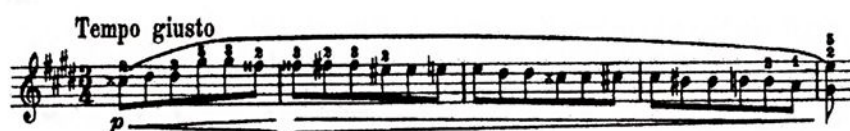
- Exemplo 3:



- Exemplo 4:



- Exemplo 5:



- Exemplo 6: (M. Arschel – *Fatasie sur la Traviata*)



- Exemplo 7: (o mesmo exemplo - segundo Lussy: o fá agudo [2º e 3º compassos] inicia incisivos por ser ritmicamente forte)



- Exemplo 8: (grafia de Schumann)



- Exemplo 9: (segundo Sofia Melo Oliveira)



- Exemplo 10:



- Exemplo 11:



- Exemplo 12:



- Exemplo 13:



- Exemplo 14: (a ênfase é ainda mais justificável porque o prolongamento aparece sob forma sincopada e sobre pausa)

Exemplo 21

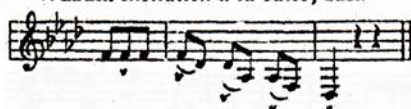
BEETHOVEN. Op. 27



- Exemplo 15:

Exemplo 22

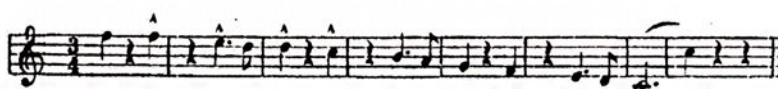
WEBER. Invitation à la valse, final.



- Exemplo 16:



- Exemplo 17:



- Exemplo 18:

CHOPIN. Op. 30, n° 2.



- Exemplo 19: (trata-se de acentos característicos positivos [próprios à parte forte de cada divisão rítmica da *mazurka*]: termos aplicados em oposição a acentos gramaticais negativos [relativos às partes fracas do compasso])

Exemplo 23

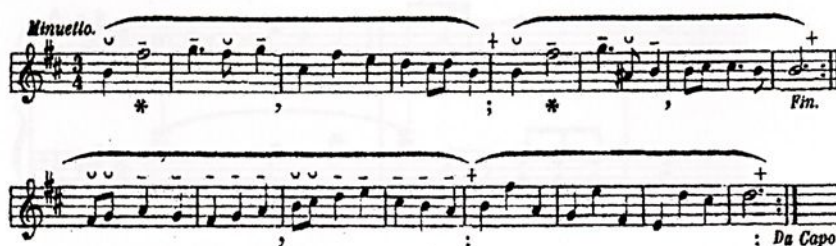


- Exemplo 20:

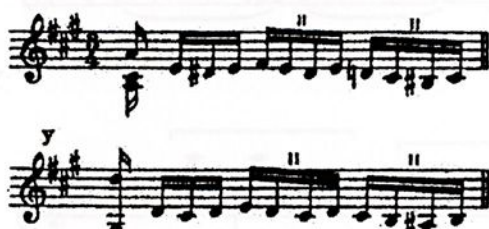
Exemplo 24



- Exemplo 21:



- Exemplo 22:



- Exemplo 23:



- Exemplo 24:



- Exemplo 25: (trata-se de nota longa inicial, pois está fora do tempo grave)

Mozart. Sonata K. 576 (adagio)



- Exemplo 26:



- Exemplo 27:



- Exemplo 28:



- Exemplo 29:



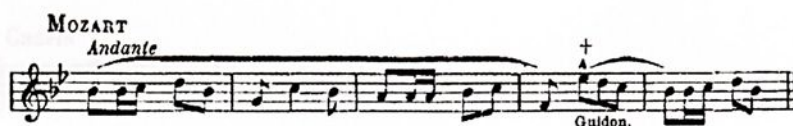
- Exemplo 30:



- Exemplo 31:



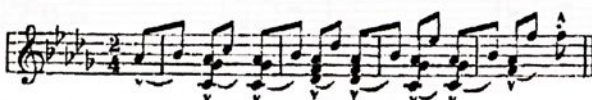
- Exemplo 32:



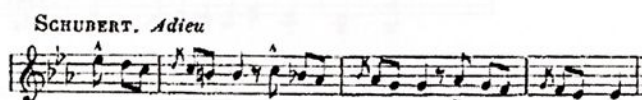
- Exemplo 33: (essa resolução, mesmo em tempo metricamente forte, deve ser executada suavemente)



- Exemplo 34:



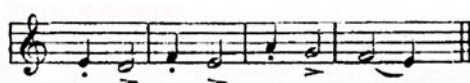
- Exemplo 35:



- Exemplo 36: (observe-se que a delimitação do inciso obedece a uma inflexão natural)



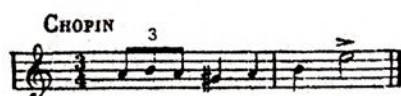
- Exemplo 37: (síncopa)



- Exemplo 38:



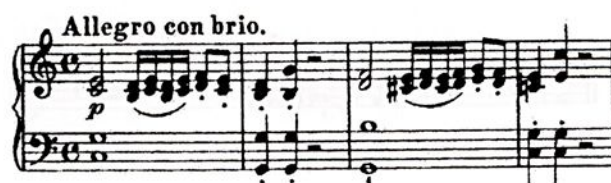
- Exemplo 39:



- Exemplo 40:



- Exemplo 41: Beethoven. Sonata op. 2 nº 3



- Exemplo 42: (fraseado segundo Riemann)



- Exemplo 43:



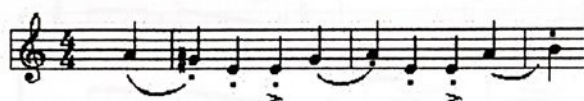
- Exemplo 44:



- Exemplo 45:

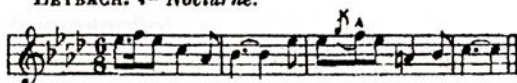


- Exemplo 46: Beethoven. *Sonata op. 47*



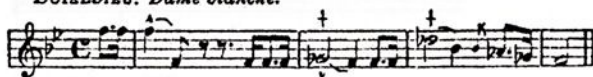
- Exemplo 47:

LEYBACH. 4th Nocturne.



- Exemplo 48:

BOIELDIEU. *Dame blanche*.



- Exemplo 49:

BEETHOVEN, Op. 26; 4th variation, mesure 45^e.



- Exemplo 50: (dissonância cromática e acorde diminuído)

Beethoven. *Sonata op. 27 n° 2*



- Exemplo 51: (antecipação)

MENDELSSOHN



- Exemplo 52: (enarmonia)

SCHUMANN—ARABESQUE, Op. 18.



- Exemplo 53: (modulação)

MENDELSSOHN—SONG WITHOUT WORDS, No. 9.



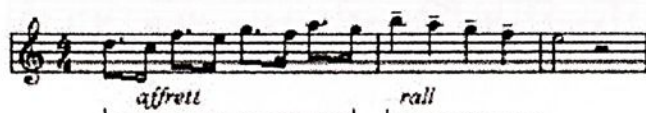
- Exemplo 54: (organ-point)

CHOPIN—POLONAISE IN A-FLAT, Op. 53.



The Organ-point is here D in the Tenor, during six measures. | And here, E-flat in the Tenor.

- Exemplo 55: Auber. Andantino



- Exemplo 56:

V. MASSÉ. Noces de Jeannette.



- Exemplo 57:



- Exemplo 58:



- Exemplo 59:



- Exemplo 60:



- Exemplo 61:



- Exemplo 62:



- Exemplo 63:



- Exemplo 64:



- Exemplo 65:



- Exemplo 66:



- Exemplo 67:



- Exemplo 68:



- Exemplo 69:



- Exemplo 70:



- Exemplo 71:



- Exemplo 72:



- Exemplo 73:



- Exemplo 74:



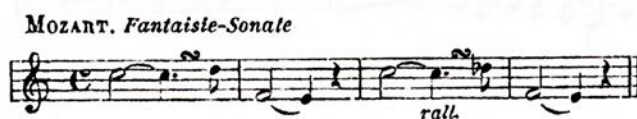
- Exemplo 75:



- Exemplo 76:



- Exemplo 77:



- Exemplo 78:



- Exemplo 79:



- Exemplo 80:



- Exemplo 81:



- Exemplo 82: (regras 2 e 7)

Andantino Espressivo.

- Exemplo 83: (regra 1)

- Exemplo 84: (regra 12)

- Exemplo 85: (regra 13)

Moderato.

- Exemplo 86:



- Exemplo 87:



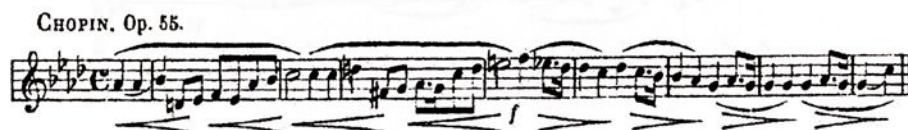
- Exemplo 88:



- Exemplo 89:



- Exemplo 90:



BEETHOVEN. Adagio de la *Sonate pathétique*.

- Exemplo 92:

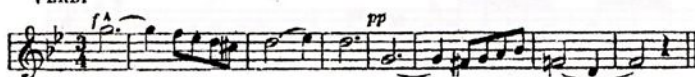
BELLINI. *Norma*.

- Exemplo 93:



- Exemplo 94:

VERDI



- Exemplo 95:

AUBER. *Premier Jour de bonheur, air des Djins*

- Exemplo 96:

CHOPIN. Op. 7, 2º.



- Exemplo 97:



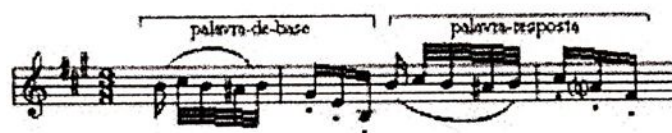
- Exemplo 98:



- Exemplo 99:



- Exemplo 100:



- Exemplo 101:



- Exemplo 102:



- Exemplo 103:



- Exemplo 104:



Capítulo 4

APLICABILIDADE DAS LEIS DE EXPRESSÃO
MUSICAL DE LUSSY, TOMANDO-SE COMO
EIXO DE ESTUDO COMPARATIVO
A MAZURCA OP. 68 N° 4 DE CHOPIN

Mazurca op. 68, n° 4 (póstuma)

142

F. Chopin, 1849

Capítulo 4

APLICABILIDADE DAS LEIS DE EXPRESSÃO MUSICAL DE LUSSY, TOMANDO-SE COMO EIXO DE ESTUDO COMPARATIVO A MAZURCA OP. 68 Nº 4 DE CHOPIN

Mazurca op. 68, n° 4 (póstuma)

142

Andantino *cantabile*

F. Chopin, 1849

1 A

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 B 15 16

rubato *sotto voce* *legatissimo* *poco cresc.* *p* *rit.* *ten.* *più mosso cresc* *mf*

And. *And.* *And. simile* *And.* *And.* *And. simile* *And.* *And.*

Measures 17-32 of the musical score for 'L'Espresso' by Maurice Strakosky. The score is written for piano and includes various dynamics and performance instructions.

Measures 17-20: The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *Red.* (Reduction) and **.* (Asterisk).

Measures 21-24: The piano part continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *rit.* (ritardando), *(Fine)*, and *mf intenso* (mezzo-forte intense). Performance instructions include *Red.* (Reduction) and **.* (Asterisk).

Measures 25-28: The piano part continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *dolce* (dolce), *mf brillante* (mezzo-forte brillante), and *cresc.* (crescendo). Performance instructions include *Red. simile* (Reduction simile).

Measures 29-32: The piano part continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *rall.* (rallentando), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *vivo* (vivo). Performance instructions include *Red.* (Reduction) and **.* (Asterisk).

33 34 35 36 V

decresc

37 38 39 40 V

affrett. rall. ten. p sotto voce

Dal  al Fine

ANÁLISE

Quanto à acentuação métrica, rítmica e patética:

- Os acentos métricos, rítmicos e patéticos são indicados na partitura pelo sinal +; incisos: por colchetes; semi-frases: por vírgulas; frases: pelo sinal v
- Assim como a primeira nota de um ritmo é acentuada (a exemplo dos compassos 8, 15 e 26), a primeira nota de um inciso também o é, quando ligada à nota seguinte (comp. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 e 40).
- A primeira colcheia do 3º tempo (precedida de antecipação), por ser repetição temporal, recebe acento (comp. 1, 3, 5, 11, 40; na 4ª voz, 37 e 38).
- Nos comp. 2, 4 e 6 há terminação feminina efetuada por nota provinda de salto, intensificada também por força do movimento cadencial da *mazurca*.
- O uso de pausas na mão esquerda sob notas da melodia (mão direita) é recurso que enseja maior acentuação. Isto pode ser verificado em toda a seção A, e nos comp. 19 e 22.
- No comp. 8 há dois incisos em que a nota *fé* assume dupla função e inicia *élan* ao *dó* do compasso 9 (*fa-sol-lab-si / do*). Na análise é representado pelo sinal - , com execução mais articulada.
- No comp. 9 inicia-se período resposta: tema retomado com variante melódica, compreendendo alterações cromáticas (simultâneas ao movimento modulatório descendente dos baixos), saltos, notas vizinhas agudas e graves e intervalos dissonantes: elementos do “patético”, portanto, de ressalte. Estende-se até o comp. 13.
- No comp. 14, pronunciadas notas de *élan* iniciam nova seção (até comp. 23). Aqui, o acento métrico prevalece sobre o rítmico, visto esse implicar em ruptura de marcha, o que não é apropriado a estruturas rítmicas uniformes como as do trecho em questão.
- Quanto à rítmica, nos comp. 37 e 38 a semínima (mão esquerda, 3º tempo) é acentuada por ser precedida de duas colcheias.



- Nos comp. 32, 34 e de 36 a 39, 3º tempo, a semínima da 2ª voz recebe acento por se prolongar até a primeira nota do compasso seguinte.
- Comp. 24 e 28: a mínima é particularizada por ser nota de grande valor e a primeira do compasso.
- No comp. 31, a mínima pontuada, sendo figura final de um inciso que ocupa os três tempos, recebe acentuação.
- Comp. 23: prevalece o princípio segundo o qual “o tempo fraco não dividido torna-se forte se o tempo forte é dividido”. Portanto a mínima (2º tempo) recebe acentuação. Ao mesmo tempo, a primeira colcheia leva acento por ser a primeira nota de um ritmo masculino feminizado (prolongado).
- Do comp. 26 ao 27 há inciso que contém terminação feminina, portanto, ocorre maior intensidade na mínima e menor na semínima.
- A síncopa, elemento patético por excelência, é expressivamente acentuada. Aparece entre os comp. 33 e 34, 35 e 36, 37 e 40.
- Nos comp. 8, 9, 10, 12, 25, 28 enfatizam-se as notas que formam intervalos melódicos aumentados ou diminuídos.
- Notas alteradas cromaticamente são realçadas nos comp. 2, 4, 6 (mão direita) e 24 (mão esquerda).
- Nos comp. 2 a 6 e 9 a 12 há movimento cromático na esquerda, de aspecto modulante, em que cada acorde contendo alteração leva acento patético.
- Comp. 13 e 14: modulação por enarmonia, intensificada pelos acentos patéticos.
- No comp. 31 houve modulação a *sol* maior por meio de retardo, recurso técnico que exige ênfase.

Quanto à agógica:

- Do comp. 15 ao início do 19 há acelerando em função da nota-pedal (*la bequadro*) no baixo.
- Nos comp. 37, 38 e 39 acelera-se o andamento por motivo da presença de grupos similares repetidos por movimento descendente.
- Do comp. 32 ao início do 37, o caráter vivo se dá em virtude de progressão descendente cuja textura provoca agitação. Da mesma forma, em razão

da uniformidade do desenho rítmico (comp. 15 a 23), mantém-se essa característica (*più mosso*).

- Nos comp. 14 e 19, modulações afastadas por mudança de modo, foram preparadas por notas de *élan*, executadas pronunciadamente.
- Notas agudas ou graves que excepcionalmente tomam o lugar de outras do desenho melódico precedente, mudando a direção do mesmo, devem ser acentuadas, particularizadas com alargamentos. Isto ocorre entre os comp. 9 e 12, com relação aos de 1 a 6.

Quanto à dinâmica e agógica:

- No comp. 40 a nota *dó* tem dupla função: é nota resolutive do motivo anterior e inicial do tema A, razão pela qual deve ser preparada por *rallentando* e *crescendo*.
- As nuances em relevo indicadas na partitura são provenientes da nossa análise, assim como os sinais *cresc.* e *decresc.*, e a pedalização.
- O comp. 1 inicia passagem melodicamente estruturada sobre cromatismos descendentes, de conotação nostálgica, portanto de execução em *sotto voce*. A retomada do tema é mais enfática, pois trata-se de textura melódica variada (a partir do comp. 9). Segue *poco cresc.* por motivo de retorno à estabilidade tonal (*fa* menor, comp. 8 e 9).
- A modulação a tom afastado por enarmonia (comp. 13 e 14) leva a novo período (B) com a 1ª frase em tom maior (*La*), mais aguda, mais incisiva e retorno à 2ª, em tom menor (*fa*), mais grave, mais branda. Por sua vez as respectivas semi-frases (pergunta e resposta) contrastam a dinâmica entre si por constituírem repetição melódica. Além disso, a mudança de caráter, de rítmica uniforme (tom maior) torna o trecho mais movido, mais “valsado”.
- A seção seguinte (C) – comp. 24 – é de natureza mais intensa. A primeira semi-frase inicia-se na dominante de *La b*, tom maior, logo, mais forte. Segue-se semi-frase em *dó*, de caráter mais doce, preparada pelo acorde enfático de supertônica (comp. 25). Elas obedecem ao princípio dos contrastes a cuja passagem enérgica opõe-se passagem suave.
- O comp. 28 é início de outra semi-frase (mais brilhante, em *mf*) em que o acorde de sétima de dominante já aponta para *sol* maior através de desenho ascendente, logo, em *crescendo* e *affrettando*.



- *Rallentando* e forte indicam o ponto culminante da peça (comp. 31), confirmado pela tônica *sol*, provindo de retardo harmônico, movimento melódico do baixo abordando nota grave, movimento contrário em final de idéia: índices de amplitude sonora.
- Inicia-se seqüência cromática descendente, portanto em decrescendo, na forma de imitação, que mantém a intensidade expressiva pelo pulso dos incisos que aparecem sob forma sincopada (comp. 32 a 39).
- O acorde de sétima de dominante, a exemplo dos comp. 24 e 28 (exceção feita ao 26, em modo menor), encerra grande energia, pondo em relevo o início das duas semi-frases.
- Os comp. 37 e 38 também são salientados em virtude do patético dos acordes de sétima com quinta diminuída. A direção descendente formaliza esse aspecto juntamente ao acorde de superdominante de *fa* menor no compasso 39. O acorde de sétima de dominante (comp. 40) é preparado por *cresc.* e *rall.* (este, próprio de final de parte) em virtude da força expressiva, auferida também pela nota *dó* do soprano, de dupla função. A partir do tom do origem *fa*, retoma o espírito inicial das flutuações cromáticas, dos intensos rubatos e da cantabilidade que é da essência da obra toda.

Quanto às edições:

Ao exame das diversas edições da obra focalizada, apresentadas para confronto de análise, foram verificados aspectos comuns como: a natureza do toque *legatissimo*, o andamento geral (*Andantino*) proposto por Chopin. Ponto comum quanto às nuances, é o *sotto voce* do início e o *mf* do comp. 24, também adotado pelo autor. Quanto à intensidade sonora, o *cresc.* (comp. 14), como quer Chopin, é de consenso geral.

Dentre as divergências citam-se as de grafia (compare-se a edição Urtext com as demais), as delimitações fraseológicas (por vezes não expressas), as de caráter, dinâmica, agógica e pedalização (pormenorizadas na nossa análise). Quanto às acentuações (métricas, rítmicas e patéticas), limitadas à ênfase das notas longas, são delegadas ao juízo da execução e sensibilidade do intérprete.

A indicação "*Da capo al segno senza fine*" (de autoria de Fontana) é acrescida, em algumas edições, ao original de Chopin.



IV
Andantino 1/2

49.

EDIÇÕES DA
MAZURCA OP. 68 N° 4

IV

Komponiert 1849

Opus 68 Nr. 4

Andantino ♩ = 126

49. *Andantino* ♩ = 126 *Opus 68 Nr. 4*

5

tr.

4

5

1

4

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a single system with two staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written on the treble staff, and the accompaniment is on the bass staff. The melody begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The melody then features a trill on G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note A4. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The melody concludes with a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The accompaniment consists of a series of chords and single notes. It begins with a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a half note B3. This is followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The accompaniment then features a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The accompaniment concludes with a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.

10

2 1 $\flat$ 4 5

3 3 3 2 $\flat$

3

$\flat$ (bb)

14

cresc.

18

2 1 1 5 1

22

tr 4 1
(Fine)

27

(h) *tr* 3 2 1 (h) 4 5 2 1

32

2 5 2 5 2 1 2 3 1 3

37

5 3 5 3 *tr* 3 3 3 5
D. C. dal segno

Andantino. ($\text{♩} = 126$)

Op. 68 Nº 4.

49.

49. *sotto voce e legatissimo*

sempre legatissimo

cresc.

(Fine.) *mf*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Musical score for a piece titled "D. C. dal segno senza fine." The score is written for piano (p) and features a complex, continuous melodic line in the right hand, often spanning multiple staves. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo/mood is marked "pp" (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Op. 68 N° 4. (1849
posthume)

Andantino (♩ = 126)

(1 min. 25)

49.

*sotto voce e legatissimo**sempre legatissimo**cresc.**(poco accel.)*

En publiant pour la première fois cette pièce, demeurée inédite jusqu'en 1855, Fontana l'accompagnait de la pathétique annotation suivante: "Cette Mazurka est la dernière inspiration que Chopin ait jetée sur le papier peu de temps avant sa mort; il était déjà trop malade pour l'essayer au piano".

Ce mélancolique Chant du cygne, il est bien tel qu'on pouvait l'imaginer du douloureux musicien-poète et de l'ardent musicien-patriote. Il recueille, tout à la fois, dans l'obsession d'un rythme nostalgique, et d'une mélodie au chromatisme tristement attendri, l'adieu suprême au pays tant aimé et le témoignage d'un ultime raffinement de sensibilité musicale.

Une longue phrase s'y épanche tout d'abord au long de dolentes harmonies soupirées par la main gauche, phrase que d'incessants détours modulants ne parviennent pas à détacher de sa persistante origine tonale. On remarquera à ce sujet l'étonnante hardiesse du passage au ton de la majeur, au cours de la reprise subtilement variée du motif initial, et l'ingéniosité mélodique non moins surprenante avec laquelle il fait retour au ton principal.

E. M. S. 5150

(1)

(Fine) *mf*

pp *sempre legato*

dim.

D.C. dal segno senza fine.(2)

(1) De même qualité expressive, mais élayé par un rythme de basse plus consistant, un second thème semble vouloir, pendant quelques mesures, s'animer d'un fugitif élan vers l'espoir, s'illusionner d'un fragile recours aux mirages du bonheur. Passagère éclaircie sentimentale que ne tarde pas à embrumer de larmes secrètes une série descendante de troublants enchaînements, murmurés avec la désespérante douceur que l'on accorde malgré soi aux consolations dont on sait l'inutilité. Puis, à nouveau abandonnée à son irrésistible chagrin, la reprise du motif essentiel, dont l'accent se fait encore plus touchant et plus douloureux de succéder à cette nuance d'infinie tendresse.

On a tenté de traduire par l'emploi d'un doigté faisant appel à la sensibilité expressive, mieux encore qu'à la commodité technique, les pénétrantes inflexions du contour mélodique, en s'inspirant de ce que notre premier maître, qui fut l'un des derniers disciples de Chopin, nous avait révélé des caressantes particularités de son jeu pianistique.

(2) L'Indication "Da capo al segno senza fine" c'est-à-dire "reprendre du signe S sans conclusion" à vraisemblablement été ajoutée par Fontana au manuscrit de Chopin.

Il y faut voir le témoignage du pieux respect qui se devait de lui interdire l'apport d'une correction quelconque au texte de la dernière esquisse de son maître.

Mais dans la pratique et pour l'exécution de ce touchant feuillet d'album, la tradition s'est établie de terminer de la manière suivante, après la répétition du motif initial, sur la mesure marquée "Fine".



Andantino $\text{♩} = 126$

Op. 68 Nr 4

51

1 *sotto voce* *legatiss.*

(Ped. * Ped. *) (Ped. simile)

6

Ped. * Ped. * (Ped. *)

11 *sempre legatiss.* *cresc.*

(Ped. simile)

15

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

19

Ped. * *Ped.* *

23

(Fine) *mf*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

28

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

32

pp *sempre legato*

*(Ped. *)* *(Ped. simile)*

36

Ped. *

Dal segno al Fine

Mazurka

(Posthumous)

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin. Op. 68, No. 4
(1849) Last Composition

Andantino (♩ = 126)

49.

sotto voce

legatissimo

sempre legatissimo

cresc.

Rea. *

Rea. *

Rea. *

25503

Copyright, 1915, by G. Schirmer, Inc.

Mazurka

Musical score for a Mazurka, Op. 25, No. 53. The score is in 3/4 time and consists of five systems of music. The first system has a key signature of one flat and a common time signature. The second system has a key signature of two flats and a common time signature. The third system has a key signature of two flats and a common time signature. The fourth system has a key signature of two flats and a common time signature. The fifth system has a key signature of two flats and a common time signature. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and fingerings. It also includes dynamic markings like 'pp' and 'mf', and performance instructions like 'sempre legato' and 'Dal segno senza fine'.

25503

Mazurka Op. 68, No. 4 (posthumous)

Andantino. M. M. $\text{♩} = 126$.

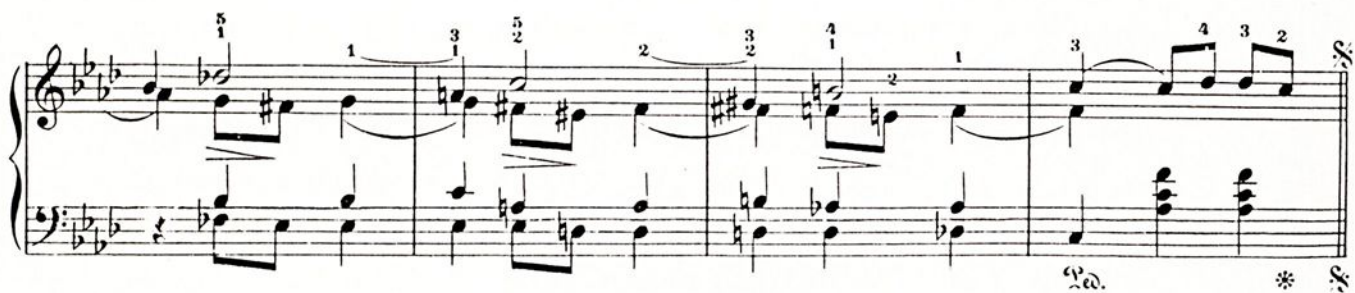
49.

Measures 1-4 of the Mazurka. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is Andantino, marked with a metronome of 126. The first staff (treble clef) contains the melody with fingerings 3, 4, 3, 2, 13, tr, 2, 1, 2, 4, 3, 2, 13, tr, 2, 1. The second staff (bass clef) contains the accompaniment. The first measure is marked *sotto voce*. The second measure is marked *legatissimo*. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Measures 5-8 of the Mazurka. The first staff (treble clef) contains the melody with fingerings 2, 4, 3, 2, 13, tr, 1, 4, 1, 1, 1, 2, 3, 1, 4. The second staff (bass clef) contains the accompaniment. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Measures 9-12 of the Mazurka. The first staff (treble clef) contains the melody with fingerings 3, 2, 1, 2, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 2. The second staff (bass clef) contains the accompaniment. The first measure is marked *sempre legatissimo*. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Measures 13-16 of the Mazurka. The first staff (treble clef) contains the melody with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 5, 1, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1. The second staff (bass clef) contains the accompaniment. The first measure is marked *cresc.*. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.



D.C. al segno
senza fine.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do momento em que se aplicam leis à *expressão* musical, a ciência concilia-se com a arte, e a interpretação deixa de ser meramente empírica tomando-se especulativa. A emoção e o "poder intuitivo do sentimento da *expressão*" passam a ser guiados pela lógica.

Constituindo uma "redescoberta" dos princípios ao mesmo tempo científicos e artísticos, a "releitura" do *Traité de l'expression musicale* de Mathis Lussy vem garantir uma atitude reflexiva, portanto uma interpretação consciente da liberdade de *expressão* que, como já se observou, é comum aos nossos pianistas.

Diante do que já consideramos subsídios para a fundamentação do *Traité*, concluímos que suas leis são fruto de um pensamento lógico, realizando-se na relação *sentimento-expressão*.

O "expressar" existe em função de um elemento: o contraste – um dos fundamentos da arte musical e fenômeno sobre o qual se apoia toda a teoria do Tratado.

A projeção do sentimento vincula-se à maior ou menor força expressiva do conteúdo emocional da obra musical, que é de ordem objetiva e também subjetiva, e vai operar na esfera interpretativa, isto é, na relação criação/recriação - compositor/intérprete, objeto de nossa pesquisa.

Estando a interpretação musical subordinada a leis precisas, objetiva-se sobre a maneira adequada de interpretar, que se consubstancia na natureza de cada um. Normas não interferem na subjetividade da *expressão*; elas "compactuam" com a mesma. O que pode haver é diferença de grau no que diz respeito à sensibilidade.

É na diversidade da leitura que reside o vivo interesse da recriação musical. A individualidade estará sempre manifesta na música, arte que acontece no tempo e não pode prescindir do intérprete (abstração feita a certas correntes estilísticas contemporâneas). Viva e revivida pelo mesmo,

ganhará sempre feição nova sem que lhe seja alterada a essência; isto porque a experiência, a aquisição de novos conhecimentos e o próprio amadurecimento musical irá propiciar uma concepção mais ampla, mais clara, no sentido da apreensão e compreensão do texto musical.

Isto não significa alterar a idéia do compositor nem falsear a leitura e sim interagir com a composição. Aquelas *descobertas* que todo intérprete faz em determinada obra (pormenores e particularidades que o surpreendem), a despeito de tocá-la infinitas vezes, decorrem da própria reflexão: do que Lussy considera condição *sine qua non* do trabalho interpretativo.

Os ensinamentos do autor, calcados na análise e pretendendo igualmente nortear pedagogos, compositores e intérpretes, deram abertura a possibilidades e perspectivas para a orientação, sobretudo do jovem instrumentista, o qual encontra no *Tratado* caminho seguro para uma sólida formação, o que irá impedir execuções aleatórias, decorrentes de sentimentos exacerbados.

A subjetividade, portanto, não pode prescindir de um fundamento teórico, embora o autor considere a sensibilidade fator que plasma o senso estético.

Essa constante reflexão constitui a idéia central que Lussy quer deixar patente e impressa em nosso espírito através do seu *Traité de l'expression musicale*. Tanto os fenômenos da expressão musical quanto os questionamentos acerca da liberdade de execução encontraram no *Traité* respostas e soluções, na medida em que a natureza do intérprete é fundamental para o resultado expressivo.

Ao longo de nossa pesquisa, essas mesmas respostas e soluções confirmaram-se a partir da fundamentação histórica, teórica e analítica da expressão (seja nas implicações de ordem sócio-cultural, artístico-filosóficas, seja nas características técnico-estéticas que se configuraram como um legado ao piano), nas diretrizes didáticas, em que a técnica é também recurso que conduz a uma finalidade expressiva, até o momento da conclusão do trabalho que refutou, comparou e concluiu, conferindo, assim, o cunho comprobatório à veracidade das leis.

Através da análise interpretativa e execução da obra de Chopin – *Mazurca op. 68 Onº 4* - fica comprovada a adequabilidade e a necessidade de



subordinar a interpretação musical à racionalidade das leis de expressão, tendo-se em vista a individualidade, a sensibilidade do intérprete e seu papel de recriador da obra musical.

Quanto a se admitir que a interpretação depende da "inspiração" do momento, é de valor secundário, é conceito romântico: o que prevalece, o que domina são os valores primordiais; "o interpretar" integra um processo analítico, técnico, reflexivo em que o conhecimento possibilita compreensão ampla do texto e assegura efetivo desenvolvimento intelectual, conceitual e artístico – objetivo de Mathis Lussy.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Livro-álbum de pesquisa

- LUSSEY, M. *Traité de l'expression musicale, accents, rythmes et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*. 3 ed. Paris: Muzesi, 1977, 197p.
- ARBAUGH, N. *Dicionário de Música*. Trad. A. Boni. São Paulo: Melhor Jovem, 1973, 276p. Tradução de Dicionário di Musica.
- ALFONSO, J. "En torno de la pedagogía del canto". *Revista*, (Madrid), n. 324, p. 7, v. 32, fev. 1989.
- ALMEIDA, W. *As novas pedagogias da música*. Mousinho, 1985, 175p.
- BAKER, S. *Imaginative Psychology*. 2 ed. L. & O. Schirmer, 1988, 181p.
- BALDENSPERGLER, F. *Scienze della musica e dell'educazione*. Paris: Les Presses Universitaires, 1975, 134 p.
- BARRENECHEA, M. A. *Historia universal de la música*. 3 ed. Juarez edit. Ciudad, 1983, 479p.
- BERLIOZ, H. & STRAUSS, R. *Tratado de instrumentación*. Trad. Theodor Front. New York: E. F. Kalmus, 1948, 421p.
- BORJA, T. & GRACA, F. L. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1958, 2v.
- BRIELET, G. *L'enseignement musical: essai sur l'éducation musicale*. Paris: Presses Universitaires, 1984, 2v.
- CALDEIRA FILHO, J. "As novas pedagogias da música brasileira". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 dez. 1970. Suplemento Literário, p. 3.
- _____. *Animação musical*. São Paulo: Paralela, 1971, 133p.
- CANDE, R. *As pedagogias universais da música*. Tauris, Seul, 1983, 2v.
- _____. *La musique: histoire, esthétique, géographie*. Paris: Seul, 1988, 881 p.
- CARPEAUX, C. M. *Uma nova pedagogia da música*. 3 ed. Rio de Janeiro: Alameda, 1977, 311p.

BIBLIOGRAFIA

Livro-eixo da pesquisa:

- LUSSY, M. *Traité de l'expression musicale: accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*. 3.ed. Paris: Huegel, 1877, 167p.
- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Trad. A. Bosi, São Paulo: Mestre Jou, 1970, 976p. Tradução de: Dizionario di filosofia.
- ALFONSO, J. En torno de la pedagogia del piano. *Ritmo*, (Madrid), n. 324, p.7, v. 32, fev. 1962.
- ALMEIDA, W. *Normas pianísticas*. 2.ed. Recife: Mousinho, 1956, 175p.
- BAKER'S biographical dictionary of musicians. 5.ed. s.l.: G. Schirmer, 1965, 1855p.
- BALDENSPERGERS, F. *Sensibilité musicale et romantisme*. Paris: Les Presses Françaises, 1925, 134 p.
- BARRENECHEA, M. A. *Historia estética de la música*. 3.ed. Buenos Aires: Claridad, 1963, 479 p.
- BERLIOZ, H. e STRAUSS, R. *Treatise on instrumentation*: Trad: Theodore Front. New York: E. F. Kalmus, 1948, 420p.
- BORBA, T. e GRAÇA, F. L. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1956, 2v.
- BRELET, G. *L'interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale*. Paris: Presses Universitaires, 1951, 2v.
- CALDEIRA FILHO, J. Na sonata encontrou sua maior expressão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1970. Suplemento Literário, p.3.
- _____. *Apreciação musical*. São Paulo: Fermata, 1971, 135p.
- CANDÉ, R. de. *Histoire universelle de la musique*. Tours: Seuil, 1978, 2v.
- _____. *La musique: histoire, dictionnaire, discographie*. Paris: Seuil, 1969, 661 p.
- CARPEAUX, O. M. *Uma nova história da música*. 3.ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977, 331p.



- CHIAFFARELLI, L. *Migalhas: notas de literatura e pedagogia do piano*. São Paulo: s.n., s.d., 2.v.
- CHRISTIANI, A. F. *The principles of expression in pianoforte playing*. New York: Da Capo Press, 1974, 303p.
- COELHO, J. M. Adivinhações de Guiomar Novaes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1979. Ilustrada, p.39.
- CORTOT, A. *Curso de interpretação*. Trad. J. B. Soares. Brasília: Musimed, 1986, 180p. (Série Musicologia, 8).
- CZERNY, C. *Grande méthode de piano*. Paris: Richault, s.d., 4v.
- DALCROZE Society of America : [on line]. Disponível: <http://www.msu.edu/user/thomasna/> [capturado em 13/10/98].
- DE LA GUARDIA, E. *Las sonatas para piano de Beethoven: historia y análisis*. 2.ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1967, 513p.
- DECHEVRENS, A. *La Sonate Pathétique de L. van Beethoven op. 13: édition rythmée et annotée par Mathis Lussy (oeuvre postume)*. Paris: Costallat, 1912, 105p.
- DELLA CORTE, A. *L'interpretazione musicale*. Torino: Tormese, 1951, 574p.
- DICCIONARIO enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias, artes, etc. Barcelona: Montaner y Simón, 1944, 25v.
- DICONÁRIO da filosofia. Trad. J. A. da Motta Pessanha. Rio de janeiro: Larousse, 1969, 344p.
- DOGANTAN, Mine. *Mathis Lussy's theory of rhythm as a basis for a theory of expressive performance*, [on line]. 15/05/97. Disponível: <http://boethius.music.ucsb.edu/mto/issues/mto.98.4.5/dis.4.5.html#dogantan>. [capturado em 13/10/98].
- DORIAN, F. *Historia de la ejecución musical: el arte de la interpretación musical desde el Renacimiento hasta nuestros días*: Trad. R. G. Arroyo. Madrid: Taurus: 1902, 318p. (Iniciación a la música – nº 15)
- ECO, U. *Como se faz uma tese*. Trad. G.C. Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1991, 170p. Tradução de: *Comme se fa una tesi di laurea*. (Série Estudos).
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art, Publifolha, 1998, 850 p.



- ENCICLOPÉDIA Mirador internacional. São Paulo: Brittanica, 1976, 20v.
- FAVRE, G. *La musique française de piano avant 1830*. Paris: Didier, 1953, 167 p.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, 254 p. Tradução de: Von der Notwendigkeit der Kunst.
- FONTAINHA, G. H. *O ensino do piano: seus problemas técnicos e estéticos*. Rio de Janeiro: C. Wehrs, 1956, 170p.
- GERIG, R. R. *Famous pianists and their technique*. 2.ed. Washington - New York: R. B. Luce, 1975, 544 p.
- GEVAERT, F. A. *Nouveau tralté d'instrumentation*. Paris: Lemoine, 1885, 338p.
- GIESEKING, G. e LEIMER, K. *Como devemos estudar piano*. Trad. T. Braunwieser. São Paulo: Mangione, 1949, 63p.
- HANSLICK, E. *O belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Trad. N. Simoni Neto. 2.ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1980, 180p. Trad. de Vom Musikalisch Schönen: Em Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.
- HAUSER, A. *Teorias da arte*. Lisboa: Presença, 1973, 453 p.
- HERWEGH, M. *Technique d'interprétation: sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale, appliquée aux sonates pour piano et violon de Beethoven*. Paris: P. Schneider, 1926, 243p.
- HONEGGER, M. *Dictionnaire de la musique: les hommes et leurs oeuvres*. Paris: Bordas, 1986, 2v.
- _____. *Science de la musique: formes, technique, instruments*. Paris: Bordas, 1976, 2v.
- KLECZINSKI, J. *Frédéric Chopin: de l'interpretation de ses oeuvres*. Paris: Mackar & Noël, 1880, 95p.
- LA MÚSICA: *los hombres, los instrumentos, las obras*. Barcelona: Planeta, 1969, 2v.
- LALO, C. *Notions d'esthétique*. 3.ed. Paris: Presses Universitaires, 1948, 110p.
- LIMA, R. T. de . *Romantismo, amor e Chopin*. A Gazeta, São Paulo, 14 jan. 1961, p. 23.

- LOKS, M. *A arte vocal: para professores e cantores*. Trad. T. Savina. São Paulo: s.n., 1954, 49p.
- LONGO, A. *Dinamica pianistica: ritmica - fraseggio - coloriti - pedale*. Milano: Curci, 1975, v.12. (La tecnica pianistica)
- LUSSY, M. *El ritmo musical: su origen, función y acentuación*. Trad. P. Quarantino. 4. ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964, 215p. Trad. de: Le rythme musical, son origine, fonction et accentuation.
- MAGRINI, G. *Espressione e interpretazione della musica*. Milano: U. Hoepli, 1906, 149p.
- MANGOT, Th. *Cours théorique et pratique d'interprétation musicale*. Paris: Rouart, Lerolle, 1907, 68p.
- MATAS, J. R. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona: Iberia, 1956, 1022p.
- MELO OLIVEIRA, S. *Compasso e ritmo*. São Paulo: Arsis, 1946, 21p.
- _____. *Análise elementar da modulação*. São Paulo: Arsis, 1946, 16p.
- _____. *Fraseologia musical*. São Paulo: Arsis, 1947, 77p.
- _____. *Análises harmônico-fraseológicas: Chopin – Prelúdios op. 28 n^{os} 1, 2, 3, 4, 5*. São Paulo: Arsis, 1947, 18p.
- _____. *Noções de forma musical*. São Paulo: Arsis, 1949, 28p.
- _____. *Teoria do compasso: elementos de métrica musical*. 4.ed. São Paulo: Arsis, 1962, 20p.
- _____. *Elementos de análise harmônica*. 2.ed. São Paulo: Arsis, 1962, 73p.
- MICHELS, U. *Guide illustré de la musique*: Trad. D. Collins e J. Gribensky. Paris: Fayard, 1990, 2.v. (Les indispensables de la musique)
- MOREIRA, P. L. *A ciência do canto: ou como produzir corretamente a voz cantada*. 2.ed. São Paulo: Vitale, 1945, 274p.
- NOVO dicionário Aurélio. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, 1488p.
- RAPIN, E. *Histoire du piano et des pianistes*. Lausanne: G. Bridel, 1904, 495p.
- RICHERME, C. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: Air, 1996, 280p.
- RIEMANN, H. *Dictionnaire de musique*. 2.ed. Lausanne: Payot, 1913, 1144p.
- _____. *Fraseo musical*. 2.ed. Barcelona: Labor, 1952, 166p. Original alemão.



- _____. *Teoría general de la música*: trad. A. Ribera y Maneja. 7.ed. Barcelona: Labor, 1928, 206p. (Sección V – Música, n.172)
- ROSENFELD, A. Beethoven, clássico ou romântico? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1970. Suplemento literário, p.2.
- RUDIO, F. V. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 1990, 106 p.
- SALGADO, L. H. Ejecución e interpretación. *Ritmo* (Madrid), v.5, p.5, 1965.
- SCHNORRENBURG, R. O revolucionário persiste através do mito. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez 1970. Suplemento Literário, p.5.
- SCHURMANN, F. E. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, 186 p.
- SEKEFF, M. L. Curso e dis-curso do sistema tonal. In: *Apolon Musagete*. v.13, p.6, 1995.
- SELVA, B. *L'enseignement musical de la technique du piano*. Paris: Rouart, Lerolle, 1924, 7v.
- SENISE, A. J. Guiomar Novaes, um estilo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr.1979. Suplemento Cultural, p.6.
- _____. Guiomar Novaes em compact-disc. *D.O. Leitura*, São Paulo, 12 set. 1993, p.11.
- SERVA, V. P. *Pianística: conselhos práticos aos que se dedicam ao estudo de piano*. São Paulo: Martinelli, 1937, 118p.
- SKODA, P. B. *Czerny's reminiscences of Beethoven*. s.l.: ed. do autor, s.d., 16p.
- TAGLIAFERRO, M. *Quase tudo...* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, 181p.
- THE INTERNATIONAL Thompson – Cyclopedia of music and musicians. 2.ed. New York: Dodd, Mead, 1943, 2376p.
- THE NEW GROVE dictionary of music & musicians. 6.ed. London: Macmillan, 1980, 20 v.
- TONI, A. *Studi critici di interpretazione*. Milano: Bottega di poesia, 1925, 135p.
- TUDO dicionário enciclopédico ilustrado. São Paulo: Abril Cultural, s.d., 2v.
- VEIGA OLIVEIRA, J. da. Menininha Lobo: as mãos que recriaram poemas musicais. *Jornal de Alphaville*, Barueri, jan. 1996. Caderno sudeste, p.3.

- ____ . A arte de Antonieta Rudge. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 dez.1972. Suplemento Literário, p.3.
- VIU, S. *Sentimiento y expresión en la música: del Barroco al Romanticismo*. 2.ed. Buenos Aires: Atlántida, 1950, 186p. (Colección Oro)
- VUILLERMOZ, E. *Histoire de la musique*. Paris: Fayard, 1973, 585 p.
- WEBER, J. *Les illusions musicales et la vérité sur l'expression*. 2.ed. Paris: Fischbacher, 1900, 247p.
- WOLF, J. *Historia de la música*. 4.ed. Barcelona: Labor, 1965, 340p. Tradução: Wolf, Geschichte der Musik.

ANEXOS



UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL. 60637

TRAITE L'EXPRESSION MUSICALE

THEORY OF MUSIC

BY ALFRED SCHUBERT

ANEXOS

THEORY OF MUSIC

OF THE THEORY OF MUSIC

OF THE THEORY OF MUSIC

PARIS

AT MARENGO, THE NEW YORK
HUBBARD & CO.

NEW YORK

1887

UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

UNIQUE MÉDAILLE POUR LA MUSIQUE À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE VIENNE (87)

OUTRAGE ADJOUTÉ DANS LES CLASSES DE CORRESPONDANCE DE MUSIQUE

TRAITÉ DE L'EXPRESSION MUSICALE

ACCENTS, NUANCES ET MOUVEMENTS

DANS LA MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE

Mathis LUSSY

2^E ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE

176 p. 200 — 10 francs

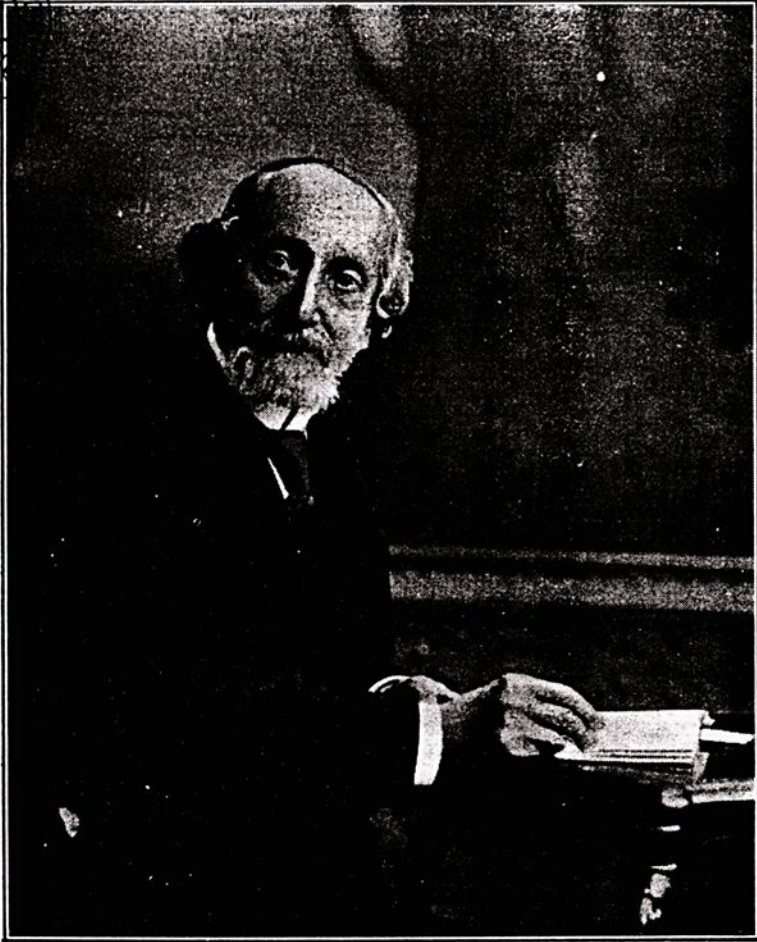
PARIS

AU MÉNESTREL, 204, RUE VIVIENNE
HEUGEL ET C^{ie}

ÉDITIONS DES MÉNESTRES ET ÉDITIONS DE MUSIQUE

1877

Propriété pour tous pays — Droits de traduction réservés



Matteo Lussy

G. Gabrieli. *Sonata pian'e forte à double chœur*, 1597



Fragmentos de madrigais de Gesualdo (1611)



NOUVEAU TRAITÉ
D'INSTRUMENTATION

PAR

F.-A. GEVAERT

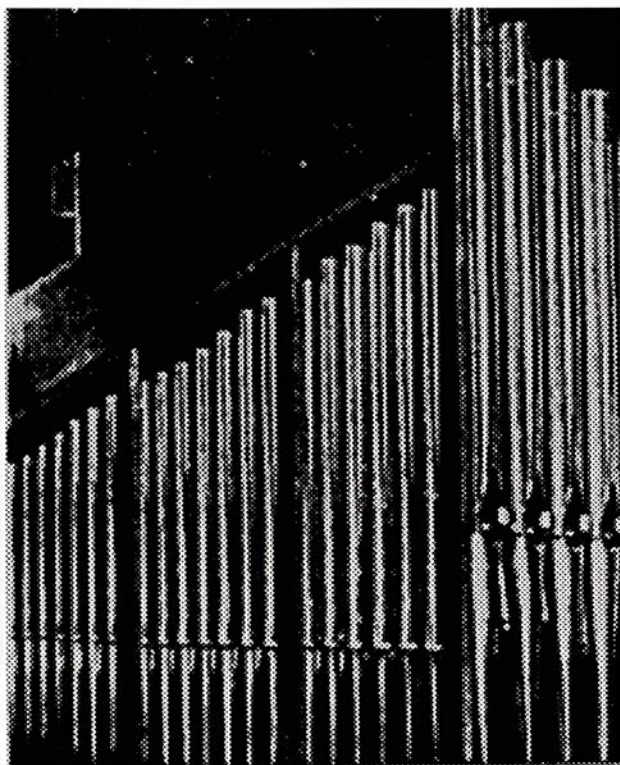
*Docteur en Chimie, Ingénieur des Ponts et Chaussées,
 Maître de conférences de Chimie, de la Faculté de Sciences de l'Université de Liège,
 et de l'Institut de France.*

 Prix net: 25 francs

LEMOINE & FILS ÉDITEURS
 PARIS — BRUXELLES

Beaucoup de rééditions et traductions étendues pour tous pays
 Ouvrage 11895

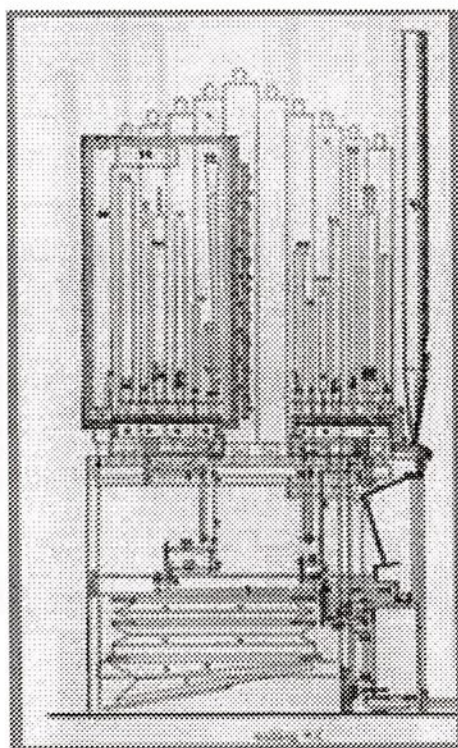
Órgão – tubos e teclados



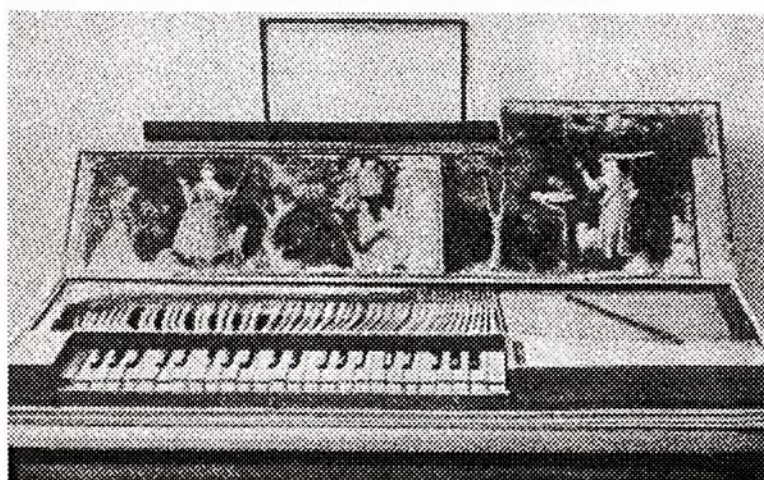
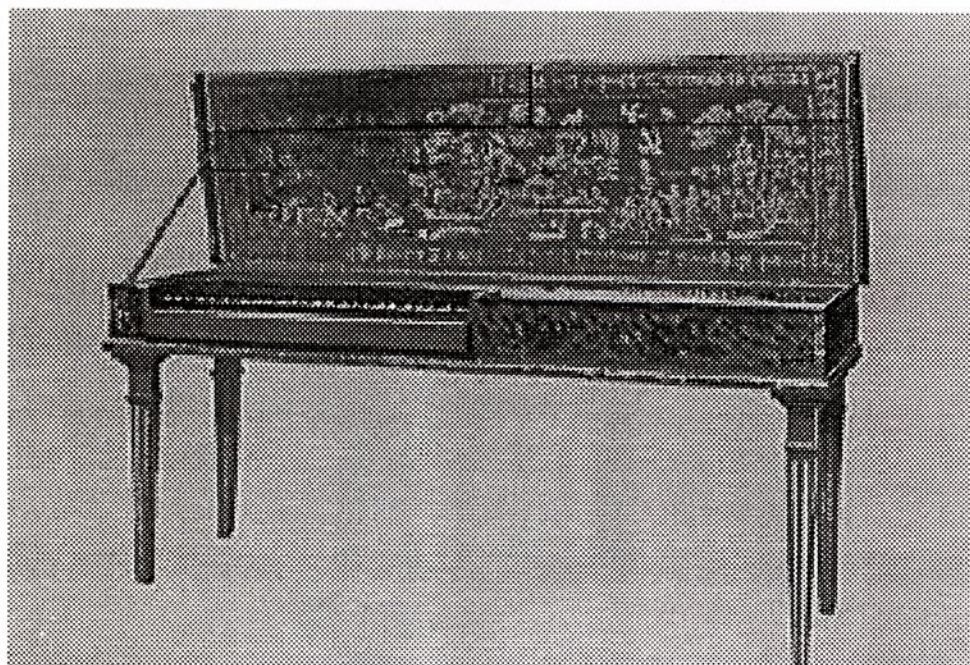
Órgão – pedaleira



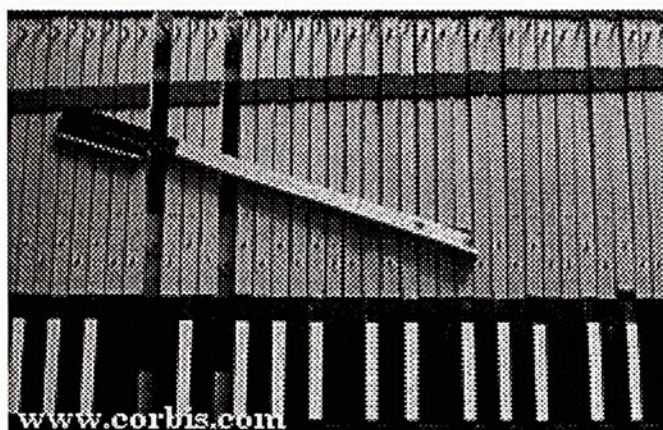
Esquema do mecanismo do órgão



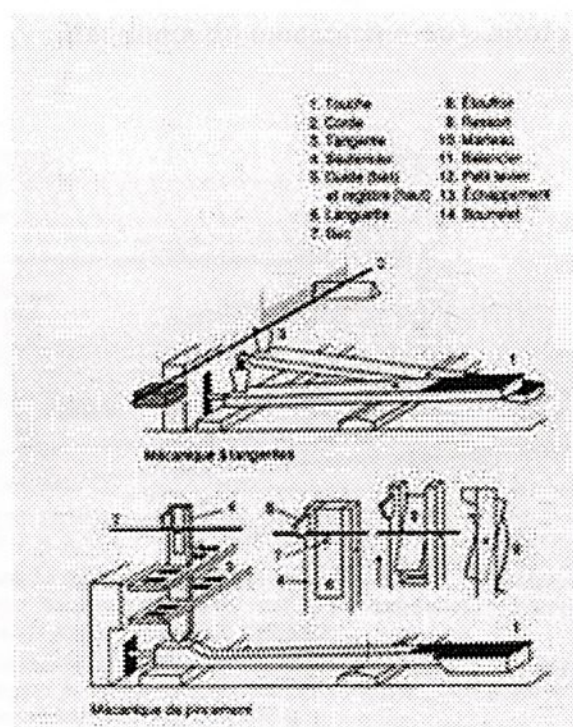
Clavicórdios



Cravo - mecanismo



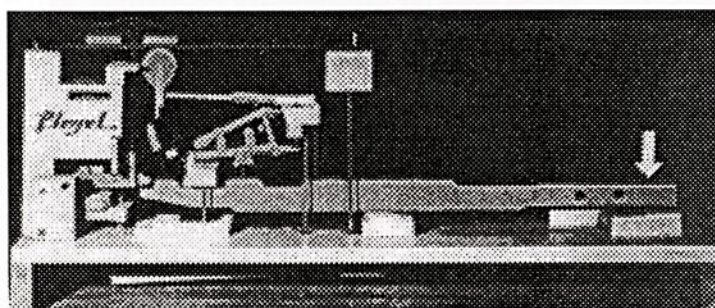
Esquema do mecanismo de tangente e de pinçamento



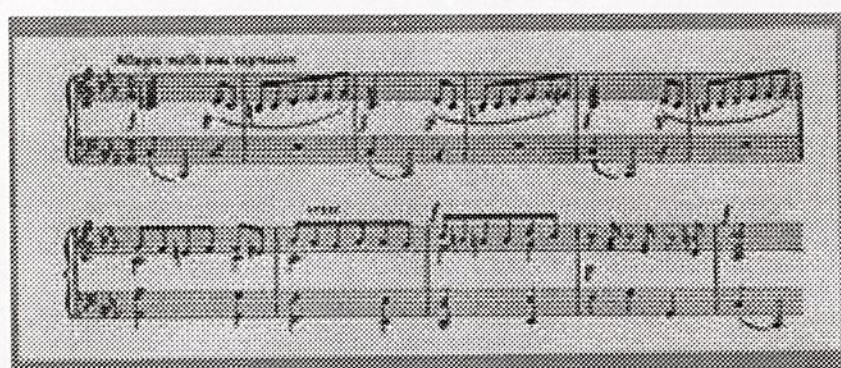
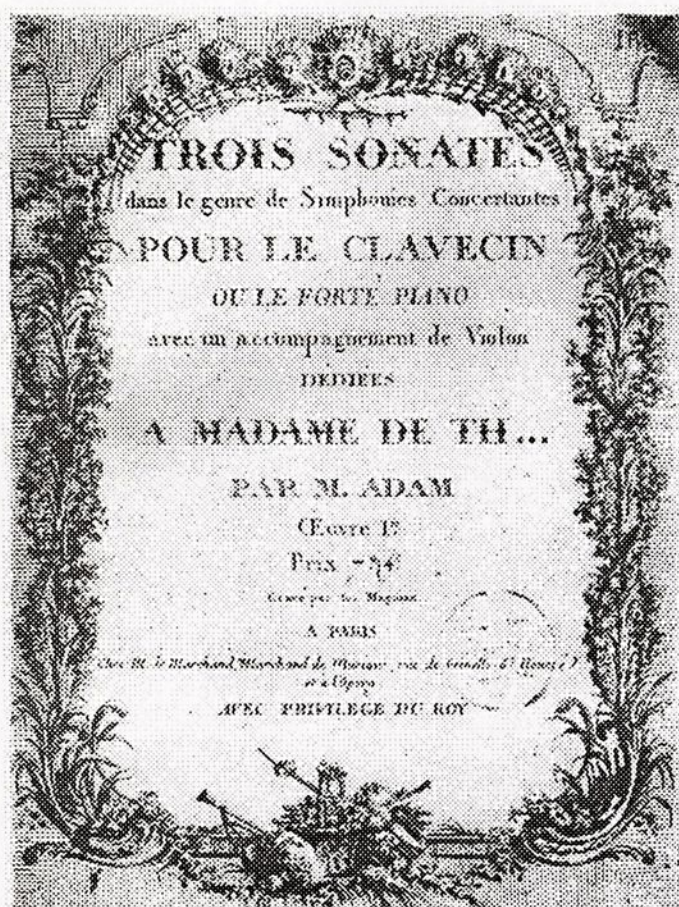
Piano da época de Beethoven



Mecanismo do piano Pleyel



Adolphus A. Jan - Allegro da concerto, 1783



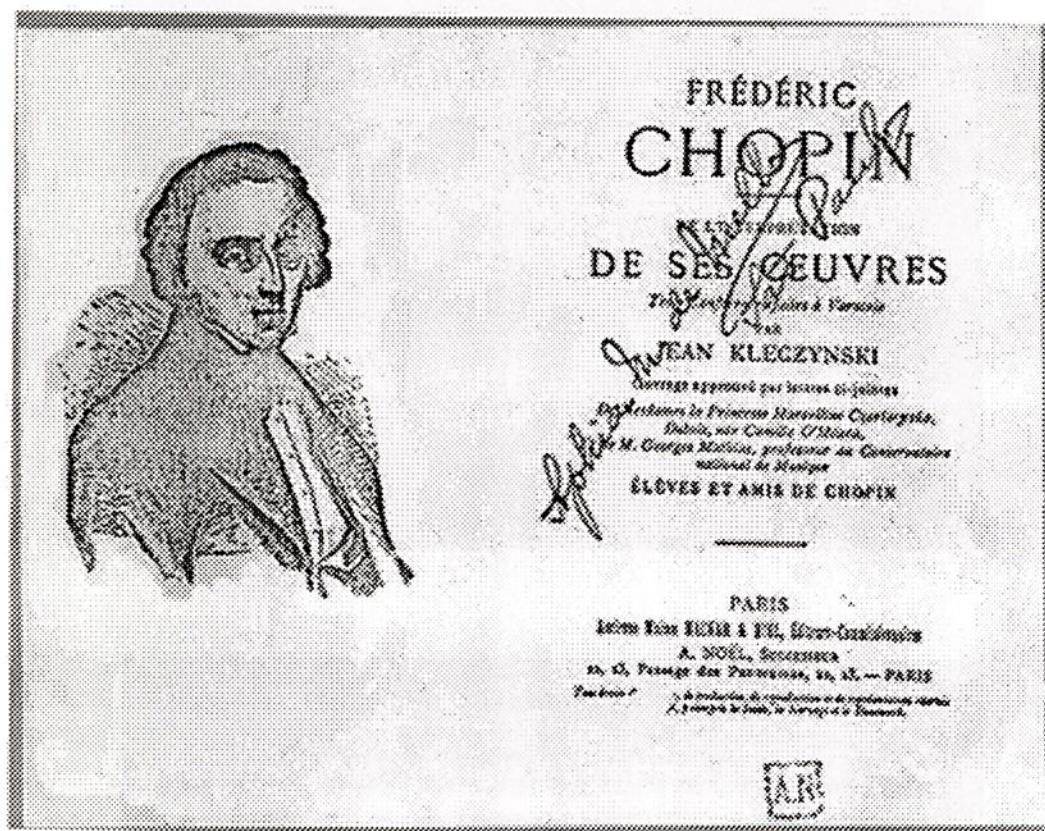
Adolphe Adam – Allegro da primeira sonata, 1785



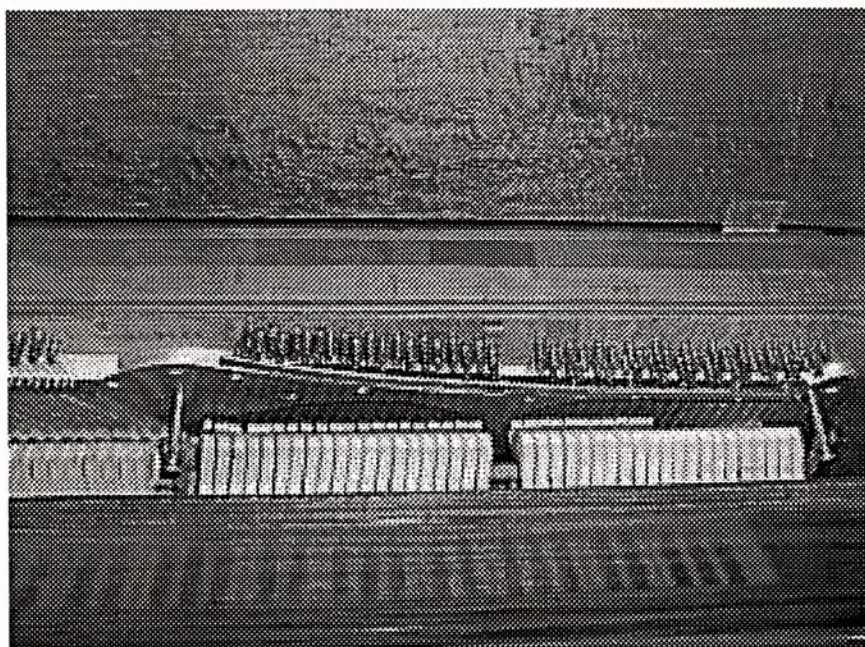
Frédéric Chopin



Capa de livro sobre Chopin
autografada pela Profa. Sofia Melo Oliveira



Mecanismos do piano moderno



L.A.

Sonate Pathétique

DE

L. VAN BEETHOVEN

Op. 13

Édition Rythmée et Annotée par Mathis Lussy

(ŒUVRE POSTHUME)



PRIX NET : 5 francs

PARIS

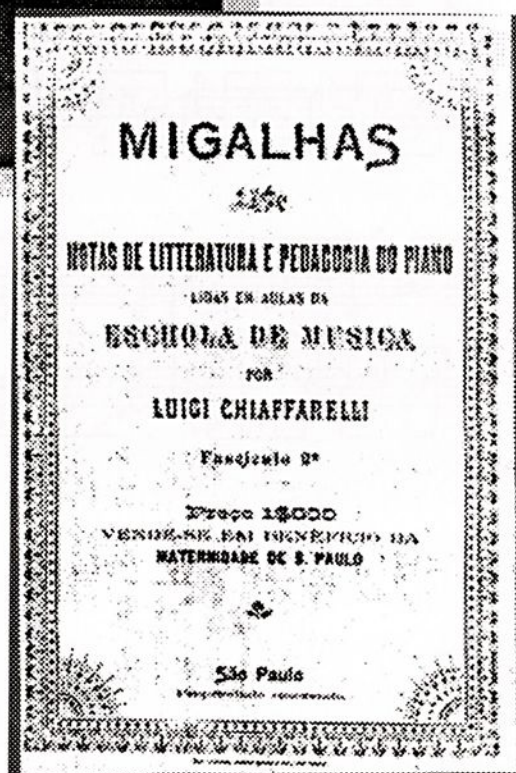
COSTALLAT et C^e, Éditeurs de Musique

60, Rue de la Chanvrière d'Anlin

1912

Copyright by Costallat et C^e 1912. — Tous droits d'édition, de reproduction et de traduction réservés pour tous pays y compris le Danemark, la Suède et le Norvège.

Luigi Chiaffarelli



ABRÃO, S. M. C. *Traité de l'expression musicale de Mathis Lussy*: uma leitura crítica. São Paulo, 2000. 194p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

A revisita ao *Traité de l'expression musicale* de Mathis Lussy foi realizada sob a ótica pianística a partir de um estudo evolutivo da expressão musical, a qual resultou de valores tais como a voz e a orquestra – pilares fundamentais da linguagem moderna - sobre os quais se assentaram as bases da música solística. Isto envolveu características técnico-estéticas (compreendidas entre os séculos XVI e XIX) que, a partir do órgão, cravo e clavicórdio, foram legadas aos primeiros pianofortes, e destes ao piano moderno – instrumento que legitimou amplamente as possibilidades sonoro-expressivas dimensionadas pelo romantismo. E o *Traité de l'expression musicale* é o resultado desse instante histórico-artístico-filosófico de sistematização de conhecimentos, em que *leis de expressão* surge de um princípio dual, de oposição de forças, de *contrastes* que alicerçaram a teoria da interpretação. O estudo comparativo entre os preceitos de Mathis Lussy e o dos demais teóricos acerca dos *fenômenos musicais*, dos quais, acentos, fraseologia, agógica, dinâmica e andamentos são decorrentes, comprovam que a *expressão* emana do próprio texto musical. Quanto ao papel do intérprete ficou estabelecido que a observância às normas de *expressão* não interfere na sua individualidade, o que se depreende da execução da *Mazurca op. 68 nº 4* de Chopin, obra analisada à luz das leis do *Traité*.

ABRÃO, S. M. C. *Traité de l'expression musicale de Mathis Lussy: uma leitura crítica (Treatise on musical expression by Mathis Lussy: a reflexive reading)*. São Paulo, 2000. 194p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Campus de São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The second reading of the “*Traité de l'expression musicale*” by Mathis Lussy under a pianistic view, was conceived from an evolved study of the musical *expression* which was a result from such values as the voice and the orchestra - fundamental pillars of the modern language – upon which lay the basis for the solo music. This involved technical and esthetical characteristics (within the 16th and 19th century periods) which, beginning with the organ, clavichord and harpsichord, were passed on to the first pianofortes, and from these to the modern piano - which made it feasible to explore all the possible sound expressions through the romanticism period. The *Traité de l'expression musicale* was the result of this historical, artistical and philosophical instant through which rules of expression appeared from a dual principle of opposing strengths, contrasts which laid the foundations for the theory of interpretation. The comparative studies between the precepts by Mathis Lussy and those of other authors about “musical phenomena” from which, accents, phraseology, agogic, dynamic and movements derive, prove that the *expression* proceeds from the music text itself. As for the interpreter role, it was established that, observing the rules of *expression* it does not interfere with his or her individuality, as it is shown in the *Mazurka op.68 n. 4* by Chopin analysed according to the laws of the “*Traité*”.





unesp

