

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
CURSO DE MÚSICA**

**CALEBE ALVES TEIXEIRA**

**ANÁLISE TEMPORAL ORGANOLÓGICA DO VIOLONCELO E SUAS  
IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS NO CONCERTO PARA VIOLONCELO  
EM DÓ MAIOR HOB. VIIB:1 DE F. J. HAYDN**

**MANAUS**

**2017**

**CALEBE ALVES TEIXEIRA**

**ANÁLISE TEMPORAL ORGANOLÓGICA DO VIOLONCELO E SUAS  
IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS NO CONCERTO PARA VIOLONCELO  
EM C MAIOR HOB. VIIB:1 DE F. J. HAYDN**

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Música da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), apresentado como requisito final para obtenção do título de bacharel em música, sob a orientação do Prof. Dr. Edoardo Sbaffi

**MANAUS**

**2017**

**CALEBE ALVES TEIXEIRA**

**ANÁLISE TEMPORAL ORGANOLÓGICA DO VIOLONCELO E SUAS  
IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS NO CONCERTO PARA VIOLONCELO  
EM DÓ MAIOR HOB. VIIB:1 DE F. J. HAYDN**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) defendido em banca de avaliação como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) – Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT).

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Edoardo Sbaffi

Orientador

---

Prof<sup>a</sup>. Me. Gabriel de Souza Lima

Membro

---

Prof. Me. Gustavo Medina Riera

Membro

Deliberação da Banca:

---

Manaus, 13 de Dezembro de 2017

## AGRADECIMENTOS

*Primeiramente a Deus, por ser dotado de graça o suficiente, para me presentear sem eu merecer com a companhia das pessoas que me auxiliam e acompanham em todas as situações vividas durante essa jornada.*

*Aos meus Pais Doralice de Oliveira Alves Teixeira e Francisco Antônio Teixeira, por chorarem e acreditarem em tudo isso diariamente, independente de todas as circunstâncias e meu irmão Hiago Alves Teixeira, meu melhor amigo, por compartilharmos um pouco de tudo.*

*Ao meu professor Marcio Malard, por me ensinar que o violoncelo é um estilo de vida e a amar a música mesmo durante das dificuldades. E pelas horas de telefonemas, e alegria em me ouvir tocar sempre que retorno.*

*Ao meu orientador e também professor de violoncelo, Edoardo Scaffi, muito obrigado pela paciência ao longo de todo curso, todos os seus ensinamentos e profissionalismo se tornaram valiosos para mim.*

*A Jaqueline Matos Brasil, pelo cuidado que tem por mim, por acreditar, compartilhar seus sonhos e amor comigo e lutar para torna-los reais; por colocar meus pés no chão e me fazer flutuar nos momentos oportunos!*

*Aos companheiros de curso, por toda alegria vivida nesses tempos, sem vocês muitas coisas não teriam cor ou sabor, continuem dando o melhor de si. Acredito em todos vocês e a todos os amigos, muitos que estão distantes, lembro de vocês o tempo todo, dos sorrisos e lágrimas, dos sonhos realizados e frustrados. Pelo desejo que todos têm pela vida, e a força que possuem enquanto lutam por ela; me inspiram muito e devo muito a vocês.*

*[Eu] Pensava que nós seguíamos caminhos já feitos, mas parece que não os há.*

*O nosso ir faz o caminho.*

**C. S. Lewis**

## RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a interpretação de uma obra emblemática do repertório do violoncelista: o *Concerto n.º1 em Dó Maior para violoncelo e orquestra Hob. VIIb:1*, atribuída ao compositor austríaco J. F. Haydn (1732-1809) e escrita entre 1761-1765. Tal reflexão inicia com um quadro histórico sobre a origem do violoncelo e as suas transformações organológicas até os dias atuais, com auxílio de iconografia e outras fontes primárias. Realizamos, em seguida, uma contextualização histórica da obra em exame, através de uma breve biografia do compositor até a época de composição do concerto e uma descrição de como a sua partitura chegou até os nossos dias. Finalmente o nosso trabalho aponta, com Harnoncourt e outros autores, para duas diferentes abordagens interpretativas das obras do passado em geral e do Concerto em Dó Maior em particular: a interpretação contemporânea e a autêntica.

**Palavras-chave:** Violoncelo, interpretação histórica, Análise organológica, J. Haydn

## ABSTRACT

This work proposes a reflection on the interpretation of one of the most important work of the cello repertoire: the *Concerto n ° 1 in C major for cello and orchestra Hob. VIIb: 1*, attributed to the austrian composer J. F. Haydn (1732-1809) and written around 1761-1765. Such reflection begins with a brief historical board on the origin of the cello and its organological transformations to the present days with the help of iconography and other primary sources. After that, we go into an historical contextualization of the work through a brief biography of the composer until the time of composition of the concert and a description of how it has come to our days. Finally, our work points out, with Harnoncourt and other authors, two different interpretative treatments to the works of the past in general and the Concerto in C major in particular: contemporary and authentic interpretation.

**Keywords:** Violoncello, Historical interpretation, Organological analysis, J. Haydn.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Simon de Passe, Estudantes de música e as mulheres curiosas .....	9
<b>Figura 2:</b> Jan Jozef Horemans II, Lição de canto .....	10
<b>Figura 3:</b> Fotografia de M. Rostropovich tocando o violoncelo Stradivari .....	12
<b>Figura 4:</b> Pompeo Batoni, Luigi Boccherini tocando o violoncelo.....	14
<b>Figura 5:</b> Frederick Wentworth, Wilma Norman-Neruda e seu quarteto de cordas .....	16
<b>Figura 6:</b> Christoph Weigel: “O criador de cordas” .....	19
<b>Figura 7:</b> Processo de inovação no revestimento das cordas de aço. ....	21
<b>Figura 8:</b> Transformações do arco do violino, modelos nomeados por seus criadores. ....	23
<b>Figura 9:</b> Detalhe do espelho da esquerda para a direita.....	25
<b>Figura 10:</b> Christian Ludwig Seehas, Retrato de Joseph Haydn (1785) .....	27
<b>Figura 11:</b> Organização hierárquica de articulação em um compasso 4/4.....	38
<b>Figura 12:</b> Diferença entre a articulação escrita e tocada.....	38

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2. BREVE HISTÓRIA DO VIOLONCELO .....</b>	<b>8</b>
2.1 Espigão.....	13
2.2 Cordas .....	18
2.3 Arco .....	22
2.4 Espelho.....	24
<b>3. FRANZ JOSEPH HAYDN, BREVE BIOGRAFIA.....</b>	<b>27</b>
<b>4. O CONCERTO EM DÓ MAIOR PARA VIOLONCELO E ORQUESTR HOB. VIIB:1. ....</b>	<b>30</b>
<b>5. INTERPRETAÇÃO E AUTENTICIDADE .....</b>	<b>33</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA INTERPRETAÇÃO AUTÊNTICA DA MÚSICA DE HAYDN.....</b>	<b>37</b>
6.1 Vibrato .....	40
6.2 Apojaturas e trinados .....	41
6.3 Diapasão.....	42
6.4 Cadência.....	42
<b>7. CONSIDERAÇÕES SOBRE OS RESULTADOS DAS DIFERENTES ABORDAGENS INTERPRETATIVAS .....</b>	<b>44</b>
<b>8. CONCLUSÕES.....</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>47</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O *Concerto de violoncelo em Dó Maior Hob. VIIb:1* escrito pelo compositor Franz Joseph Haydn (1732-1809), é sem dúvida uma das obras fundamentais para o repertório do violoncelista profissional. Escrita em meados do século XVIII, a obra atravessou gerações, tendo sido concebida pelo compositor em uma época musicalmente diferente da nossa e, conseqüentemente, gerando desafios de caráter musicológico para compreender uma obra temporalmente distante de nós.

Como violoncelistas, ao estudarmos essa peça, nos deparamos com a complexidade do processo interpretativo. Tal processo deveria ser abordado em dois níveis: o primeiro consiste em uma reflexão acerca do conteúdo que há no texto musical, mas este apenas, não é capaz de nos fornecer todos os elementos que traduzem estilisticamente a música, sendo assim, iniciariamos o segundo nível, que seria uma busca por fatores externos ao texto musical que ajudem a contextualizá-lo.

Ao tocar, o intérprete deve ser consciente de que sua *performance* terá que ser histórica e musicalmente fundamentada: seu papel é transportar a obra do tempo em que foi concebida para o momento de sua execução, dando ao ouvinte novas experiências na fruição musical. Desta reflexão nascem alguns questionamentos: existe uma única maneira de se tocar a música de Haydn? Até que ponto apenas a aplicação da técnica moderna do violoncelo pode nos trazer resultados sonoros estilísticos satisfatórios em uma peça do sec. XVIII? Quais são as implicações de uma interpretação historicamente informada da música de J. Haydn? Para fundamentar essas reflexões é necessário conhecer o instrumento pelo qual Haydn compôs a obra: ele era diferente do violoncelo moderno; será assim necessário olhar para a história e o desenvolvimento do violoncelo de um ponto de vista organológico desde o século XVI até os dias de hoje.

## 2. BREVE HISTÓRIA DO VIOLONCELO

O violoncelo como o conhecemos hoje é o resultado de um longo processo de transformações e adaptações sofridas ao longo da sua história, desde seu nome até sua forma estrutural, acessórios e técnica de execução. Vancheeuwijck (2012) explica que há um dilema terminológico para definirmos o violoncelo durante todo o século XVI e XVII até parte do século XVIII. Vários instrumentos de tessitura grave da família do violino cumpriam o papel de *Basso*<sup>1</sup>: *Violone, basso (de viola) da braccio, Bassetto, Violoncino*, estes sendo alguns dos termos utilizados para definir muitas vezes o mesmo instrumento ou, segundo Stowell (1999), que poderiam apresentar tamanhos diferentes e, conseqüentemente, afinação e número de cordas também podiam variar, assim como a técnica executiva. É importante entender que naquele tempo ainda não havia uma padronização importante. De acordo com Vanscheeuwijck (2008:2) “não apenas repensar na nossa ideia de *violone*, mas também reavaliar nossa noção sobre o violoncelo nos séculos XVII e XVIII”<sup>2</sup>. Quanto à forma de toca-lo, cada localidade ou região tinha seu próprio costume, sua maneira de tocar e, até mesmo o luthier também tinha a liberdade para construir seu modelo. Wijsman (2015:1) afirma: “A variedade de nomes mostrada aqui era frequentemente localizada no tempo, no local ou em ambos. Eles também sugerem que, nos séculos XVI e XVII, o instrumento existia em vários tamanhos”.<sup>3</sup>

O termo *Violoncello* aparece pela primeira vez impresso em partitura na música do compositor e organista Giulio Cesare Arresti, em Bologna, na Itália, em 1665<sup>4</sup>, mas é possível encontrar registros do instrumento muitas décadas antes desta data. O termo surge muito tempo depois da existência do instrumento em si e Wijsman (2015) deixa claro que o significado do nome é um tanto confuso, que poderia ser traduzido como “viola grande pequena” ou “violãozinho”, tal nome se explica pelo fato do violoncelo, utilizando a tecnologia de cordas revestidas introduzida no mercado poucos anos antes, conseguir a afinação grave do *violone* numa caixa harmônica menor.

---

<sup>1</sup> Do italiano: refere-se ao conjunto de instrumentos, naípe, que normalmente desempenhavam o papel de acompanhadores na formação orquestral antiga, normalmente de tessitura médio/grave

<sup>2</sup> Toda a tradução de minha autoria terá o trecho original nas notas de rodapé disponível para o leitor - *not only entirely revise our understanding of what the violone might have been, but also to re-evaluate our notions about violoncello in the seventeenth and eighteenth century*

<sup>3</sup> *The variety of names shown here were often localized in time, place, or both. They further suggest that in the 16th and 17th centuries the instrument existed in several sizes.*

<sup>4</sup> Giulio Cesare Arresti, *Sonate A 2. & a Tre Con la parte di Violoncello a Beneplacito*, Op. IV (Venice, 1665).

Bologna teve uma grande importância tanto na produção artística como também na tecnologia das cordas que favoreceram o desenvolvimento do instrumento. O termo violoncelo foi convencionando-se lentamente no resto da Europa até ser universalmente aceito em meados do século XVIII.

O violoncelo normalmente era um instrumento utilizado para a função de Baixo Contínuo, uma função muito importante ao lado de outros instrumentos como o cravo, guitarra violone entre outros. Wijsman (2015) comenta que o violoncelista precisava ser habilidoso para acompanhar, pois o violoncelo tinha papel de liderança no naipe do baixo contínuo e fazia o contato direto entre os outros instrumentos agudos da orquestra, além disso, o violoncelista precisava ser um regulador do tempo entre grupo e usar o arco apropriadamente com os ornamentos.

Na figura 1 vemos uma pintura atribuída a Simon de Passe (1612), que retrata um grupo de estudantes de música, dentre eles, um músico tocando o violoncelo. Interessante notar a técnica executiva: o músico está sentado e o instrumento está apoiado no seu pé direito e na coxa esquerda, utilizando um arco de modelo convexo que é segurado com a posição da mão pronada.

Figura 1: Simon de Passe, Estudantes de música e as mulheres curiosas. (1612)



Disponível em: <http://www.cittern.theaterofmusic.com/art/passe.jpg> Último acesso 21/11/2017

Ao observar a figura a seguir, a pintura concebida mais de um século depois, vemos o violoncelista acompanhando cantoras, e o músico posiciona a caixa harmônica do instrumento em cima de um banquinho, enquanto e toca. Nota-se que o violoncelo possui semelhanças ao instrumento que foi apresentado na primeira figura, entretanto aparentemente de menor tamanho e, possivelmente, mais leve. Não está mais apoiado no pé e perna do músico, que agora o segura de maneira mais vertical, proporcionando-lhe mais liberdade para movimentar-se enquanto toca. A posição da mão ao segurar o arco adotada pelo instrumentista é a supina, técnica popular na época.

Figura 2: Jan Jozef Horemans II, Lição de canto (c.1750) The Hermitage, St. Petersburg



Disponível em:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Jan\\_Jozef\\_Horemans\\_%28II%29\\_-\\_Lesson\\_of\\_Singing\\_-\\_WGA11735.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Jan_Jozef_Horemans_%28II%29_-_Lesson_of_Singing_-_WGA11735.jpg) Último acesso: 21/11/2017

Até meados do século XVIII, segundo Wijsman (2015), a Itália foi pioneira na construção de instrumentos de cordas, a demanda era grande e isso se refletiu no legado deixado pelos luthiers. Em 1707 o luthier Antonio Stradivari (1644-1737) constrói um modelo de violoncelo, com o tamanho um pouco menor do que já havia feito anos antes,

e o chama de “Forma B”. A caixa harmônica de tal instrumento possui 75-76 centímetros (cm) de altura e 44-45 cm de largura, este sendo menor que seu instrumento anterior, “Servais” (1701), que possui 79 cm de altura e 47 cm de largura. Para Stowell (1999) o tamanho do violoncelo de Stradivari proporcionou uma ótima projeção sonora, balanceada entre os graves e agudos, favorecendo músicos de câmara e solistas. O modelo “Forma B” foi reproduzido pelo luthier nas décadas seguintes e, no fim do século XVIII como afirma Sbaffi (2013), a indústria artesanal francesa e alemã produz o modelo em grande quantidade e o populariza. Por mais que sua criação seja atribuída apenas a Stradivari no final do século XVII alguns construtores de Cremona e Veneza como por exemplo Andrea Guarneri (1641-1698) e Matteo Goffriller (1659-1742) criaram instrumentos de dimensões muito próximas à “Forma B” de Stradivari. Em princípio segundo Wijsman (2015) havia uma distinção para o uso do violoncelo de acordo com seu tamanho; os maiores eram tocados em orquestra, enquanto os menores, que possuem mais ressonância nas notas agudas, eram usados pelos solistas e Quantz diz:

Aqueles que não só acompanham ao violoncelo, mas também tocam solos, fariam bem em ter dois instrumentos especiais, um para solos, o outro para peças *ripieno* em grandes conjuntos, [...] o arco destinado para tocar *ripieno* também deve ser mais forte, e deve ser amarrado com crinas pretas, com os quais as cordas podem ser atingidas mais ríspidamente do que com as brancas. (QUANTZ, 1966:241)<sup>5</sup>

O violoncelo “forma B” no início do século XIX foi ganhando popularidade até se tornar o modelo padrão de construção do instrumento e instrumentos maiores e mais antigos, como por exemplo os violoncelos criados por Andrea Amati (1505-1577), foram adaptados, tendo seu tamanho reduzido para o modelo semelhante ao de Stradivari. Lamenta Carlson (2004:85), “seríamos muito ricos se mais desses instrumentos estivessem vivos e intactos para testemunhar o passado” ao relatar em seu artigo um violoncelo da década de 1680 que teve o braço inteiro transformado.

---

<sup>5</sup> *Those who not only accompany on the violoncello, but also play solos on it, would do well have two special instruments, one for solos, the other for ripieno parts in large ensembles [...] the bow intended for ripieno playing must also be stronger, and must be strung with black hairs, with which the strings may be struck more sharply than white ones.*

Figura 3: Fotografia de M. Rostropovich (1978) tocando o violoncelo Stradivari (Forma B) Duport criado em 1711



Disponível em:  
[http://media2.intoday.in/indiatoday/images/stories//2017  
May/duport\\_062117052454.jpg](http://media2.intoday.in/indiatoday/images/stories//2017May/duport_062117052454.jpg) último acesso:  
21/11/2017

É válido lembrarmos que nessa mesma época, houve uma produção de violoncelos pequenos e violoncelos com 5 cordas. Segundo Wijnsman (2015), esses instrumentos não foram tão populares na Itália quanto foram na Alemanha: Bach, por exemplo, escreve sua 6<sup>o</sup> suíte e trechos de cantatas para o violoncelo de 5 cordas. Entretanto, a autora prossegue em seu artigo dizendo que tais instrumentos não tiveram uma longevidade além de meados do sec. XVIII, por causa da evolução da técnica do polegar no violoncelo de 4 cordas, onde o mesmo é posicionado em cima do espelho, funcionando como uma espécie de pestana móvel para os outros dedos em qualquer região no braço do instrumento.

O surgimento dos vários métodos e tratados de técnica para o violoncelo ao longo do sec. XVIII segundo Laird (2004) provocam o amadurecimento e a organização da técnica executiva. Muitos compositores interessaram-se em compor obras de diversos

estilos para o instrumento e juntamente com o crescimento do repertório para o violoncelo, solo e em grupo, surgiram instrumentistas que acrescentaram muito na história do instrumento fazendo com que o mesmo pudesse deixar de ter apenas um papel de acompanhador, como era a sua função proeminente até então, para partilhar o lugar de destaque com instrumentos solistas mais populares como o violino e a flauta.

O instrumento, desde o século XVIII até chegar aos dias de hoje, passou por várias modificações em seus componentes, sendo os principais: Espigão, Arco, Cordas, Espelho. A medida em que estes componentes foram se modificando também afetaram diretamente a técnica do violoncelo, em sua sonoridade, e principalmente na interpretação musical. A seguir será abordada a transformação de cada um desses componentes mais detalhadamente.

## 2.1 Espigão

Antes da padronização ou da formalização do estudo do violoncelo a partir dos métodos ao longo da história do instrumento, o mesmo poderia ser tocado com posições diferentes da posição sentada. Jackson (2005) comenta sobre iconografias que mostram músicos usando alças com ganchos no instrumento para que pudessem tocar em pé ou enquanto andavam nas procissões, desfiles ou casamentos. Já para Mineo (2016), o músico tinha a opção de segurar o instrumento de várias maneiras, ou seja, era normal segurar o instrumento entre as pernas, na mesma postura usada na viola da gamba, como também era normal o músico, sentado ou até mesmo em pé, apoiar o instrumento em caixas, banquinhos, barris ou no próprio pé. O espigão é citado como *Bâton*, vara de madeira, em francês. No método de violoncelo, escrito por Michel Corrette em 1741, o mesmo desaprova o uso do acessório no instrumento por motivos técnicos e estéticos:

Note que o instrumento não toca no chão, desde que é abafado: as vezes alguns colocam um pedaço de pau no fim para suportar o violoncelo, quando se toca em pé: não só esta postura não é a mais atraente, como é aliás, a mais contrária para passagens difíceis. (CORRETE, 1741:7)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> *Et observer que l'instrument ne touche pointa terre, attendu que cela lerend sourd: quelque fois on met un baton au bout por soutenir la basse, quand on joue debout: non seulement cette posture n'estpas la plus belle, mais elle estencore la plus contraire aux passages difficiles*

Figura 4: Pompeo Batoni, Luigi Boccherini tocando o violoncelo. Óleo sobre Tela (c.1767)



Disponível em:  
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/LBoccherini.jpg> último acesso: 21/11/2017

Mesmo tendo o registro de sua existência no século XVII, segundo Braun (2015) o espigão em princípio não foi um acessório aceito por todos e ainda comenta que o uso do espigão era associado aos estudantes, amadores ou mulheres criando um preconceito dos músicos profissionais em relação ao acessório, diferente de hoje, já que o espigão é indispensável para o violoncelista. Se compararmos, hoje de maneira contrária ao que aconteceu no passado, o violoncelista que busca um resultado sonoro com base em uma *performance* historicamente informada, precisa se acostumar, ou poderíamos dizer, readaptar a tocar sem o espigão, segurando o instrumento apenas com o apoio das pernas, influenciando também na projeção do instrumento, pode ser uma mudança um tanto radical. Finalmente então, Braun faz uma afirmação muito pertinente sobre como cada época foi se adaptando aos poucos e aderindo o uso do espigão:

Espigões não eram usados pelos violoncelistas antes do período clássico (aproximadamente 1750–1830), foram geralmente introduzidas durante o período romântico (aproximadamente 1830–1900) na metade do século XIX, e foi universalmente adotado na virada do século vinte. (BRAUN, 2015:30)<sup>7</sup>

Décadas mais tarde, Crome (1765), em seu método de violoncelo, diferente de Corrette, apoia o uso do espigão para os iniciantes do instrumento, já que os mesmos ainda não tinham total domínio do violoncelo. Algum tempo depois, outro dicionário de música cita instruções de como se colocar um espigão e aconselha a ser usado com uma ponta com espinho de metal para o instrumento estar seguro, apoiado e não escorregar no chão<sup>8</sup> durante o estudo ou *performance*.

O espigão demorou muito tempo para ser adotado de maneira universal no violoncelo, no entanto, antes dessa popularização lenta, os profissionais violoncelistas adotavam a mesma postura da viola da gamba. Os primeiros espigões, eram feitos totalmente de madeira e não ficavam presos no instrumento, eram encaixados e retirados no momento que o instrumentista desejasse. Braun (2015) faz uma observação quanto ao tamanho espigões terem em média 7 ou 8 polegadas, convertendo para centímetros, temos um tamanho entre 17,78cm e 20.38cm.

---

<sup>7</sup> *Endpins were not used by cellists before the Classical era (approximately 1750–1830), were generally introduced during the Romantic era (approximately 1830–1900) in the mid-nineteenth century, and were universally adopted by the turn of the twentieth century*

<sup>8</sup> *Musikalisches Handwörterbuch*, é um dos exemplos dessas anotações escrito a mão em formato de dicionário de música de bolso, por autor anônimo. Em WALDEN (1998:98)

Figura 5: Frederick Wentworth, Wilma Norman-Neruda e seu quarteto de cordas. (1872)



Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Wilma\\_norman-neruda-2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Wilma_norman-neruda-2.jpg)

Último acesso 21/11/2017

Na figura 4 vemos o quarteto de cordas de Wilma Norman-Neruda, e ao violoncelo temos Alfredo Piatti (1822-1901). Podemos reparar que debaixo dos pés do músico existe uma espécie de pódio de madeira. Hoje em dia este pódio é usado normalmente por solistas, que possuindo um violoncelo com espigão, utilizam esse acessório para aumentar a ressonância do instrumento, ou seja, utilizando esse método a vibração do instrumento é levada para o pódio por intermédio do espigão resultando numa maior ressonância do violoncelo. Ao voltarmos para a figura 4, percebemos que Piatti não usa um espigão em seu instrumento, e não se sabe ao certo a razão do mesmo usar o pódio. Braun comenta:

Sem um espigão, o efeito seria essencialmente negado; entretanto ainda poderia ter um pequeno efeito. Também seria possível que Piatti tocasse dessa forma por motivos técnicos. À medida que o pódio elevava apenas as pernas de Piatti, mas não a cadeira, ele pode ter utilizado (o pódio) para elevar o corpo do violoncelo mais alto no torso do que era geralmente possível com o instrumento segurado ao estilo da gamba, ou para levantar o cavalete e os “f” para melhorar a projeção de som. BRAUN (2015:37)<sup>9</sup>

De toda forma, assim como nos tempos atuais, esta era uma época em que os violoncelistas testavam e procuravam um resultado sonoro que proporcionasse maior ressonância do instrumento, levando em consideração o aumento das salas de concerto por exemplo; e então percebem que ao usar o espigão o instrumento fica livre para vibrar, pois não tinha sua caixa de ressonância abafada pelas pernas do instrumentista, resultando num timbre mais escuro.

O espigão trouxe mudanças na técnica do instrumento, que passa a ser segurado pelo músico de maneira menos vertical, deixando as pernas do mesmo mais livres. Com o instrumento livre entre as pernas, há a possibilidade de um maior volume sonoro. O espigão também proporciona mais estabilidade para o violoncelista, principalmente nas notas mais agudas do espelho do instrumento.

Por muito tempo Braun (2015) ressalta que foi discutido entre os violoncelistas sobre qual espigão teria o resultado mais satisfatório, entre o de madeira e o de metal, alguns defendiam que o metal era mais resistente e duradouro, enquanto os que defendiam o espigão de madeira afirmavam um melhor resultado na ressonância.

Os espigões ajustáveis aparecem no fim do século XIX, segundo Braun (2015), na década de 1890, tais modelos de espigão foram de grande utilidade: os modelos comuns eram encaixados no instrumento e ao ser retirados eram guardados separadamente, enquanto os ajustáveis podiam ser recolhidos para dentro do instrumento.

Desde o aparecimento de espigões ajustáveis, outros modelos surgiram trazendo novidades em seu material e design, por exemplo, o espigão criado pelo violoncelista Paul Tortelier (1914–1919), conhecido por “espigão curvo” ou “espigão Tortelier”, que possui uma curvatura em sua parte superior, fazendo com que o tampo do violoncelo se eleve

---

<sup>9</sup> *Without an endpin, this effect would essentially be negated; perhaps there was still a small effect. It is also possible that Piatti played this way for technical reasons. As the podium raised only Piatti's legs, but not his chair, he may have used it to raise the body of the cello higher on the torso than was generally possible with the instrument held da gamba style, or to raise the bridge and f-holes to improve projection of sound.*

para facilitar o alcance das notas agudas. Outra grande inovação foi a criação de espigões utilizando fibra de carbono, pois é um material leve e barato, além de resistente e duradouro como os que são feitos de ferro, e principalmente ser um bom condutor sonoro.

O pensamento sobre o espigão foi mudando, e a princípio o que era visto como um acessório para músicos aprendizes ou amadores passou a ser observado de maneira diferente, principalmente com o início da busca por um resultado melhor na projeção sonora do instrumento nas grandes salas, ou em conjunto com formações orquestrais grandes e também para o melhor desempenho do violoncelista com o repertório da segunda metade do século XIX em diante, que utiliza o registro agudo do instrumento.

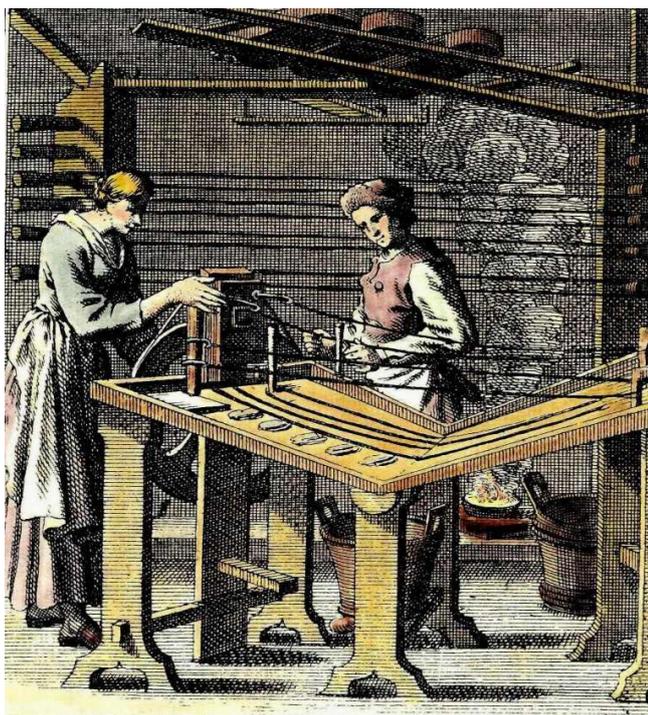
## 2.2 Cordas

São elementos de fundamental importância, levando em conta que a criação do violoncelo está diretamente associada com suas cordas, segundo Bonta (1977). As cordas de tripa são feitas artesanalmente de intestino animal (ovelhas, cabras ou bovinos) que, após terem os intestinos retirados passam por um processo longo de salgamento, várias lavagens, corte e entrançamento para tornarem-se flexíveis e eficazes no seu uso.<sup>10</sup> Na figura 5, um registro iconográfico do final do século XVII: duas mulheres fabricando as cordas de tripa, podemos notar que as cordas que elas manuseiam estão presas nos ganchos de um equipamento, provavelmente no estágio de entrançamento dos fios de tripa, e ao fundo as cordas estão esticadas, possivelmente no processo de repouso e secagem.

---

<sup>10</sup> O processo moderno pode ser acompanhado por vídeo: How Gut Strings are Made. Link na bibliografia

Figura 6: Christoph Weigel: “O criador de cordas”, Regensburg 1698



Disponível em: <https://aquilacorde.com/wp-content/uploads/der-saitenmacher.jpg> Último acesso: 21/11/2017

As cordas em tripa possuem um peso específico (densidade) que condiciona o seu uso e resultado acústico. Para emitir um som grave é preciso um comprimento relativamente grande. O revestimento das cordas segundo Bonta (1977) era feito com fio de prata, e ainda segundo o autor, esta foi uma solução muito simples, porém radical para a segunda metade do século XVII e proporcionou o desenvolvimento de novas cordas com maior densidade possibilitando a produção de som grave em instrumentos menores. Braun em concordância acrescenta:

Essas novas cordas eram mais finas e mais fáceis de tocar do que as cordas totalmente de tripa que às precederam. Antes dessa invenção, as cordas de tripa, especialmente as cordas graves do violoncelo, tinham que ser ou muito grossas ou muito compridas para produzir um som. Cordas grossas produzem menor volume e tinham a tendência para desafinar as harmônicas. (BRAUN, 2015:3)<sup>11</sup>

A cidade de Bologna foi pioneira na aplicação da inovação da tecnologia das cordas revestidas, sendo que o termo “violoncelo” e as primeiras composições para o violoncelo nasceram aqui, segundo Bonta (1977). A nova tecnologia foi muito bem aceita pelos fabricantes e pelos músicos, já que as cordas graves revestidas com uma camada de metal proporcionaram uma melhor qualidade sonora.

Os fios de tripa animal que são usados na fabricação das cordas dos instrumentos também eram utilizados como instrumento na medicina: extremamente eficazes nas suturas nos ferimentos, os fios eram bem absorvidos pelo corpo na cicatrização dos ferimentos, por conta de sua grande quantidade de colágeno.<sup>12</sup> Com alguma resistência os músicos migraram para as cordas de aço, entretanto as cordas ainda não possuíam uma fabricação com boa tecnologia e ao ser tocada, gerava um timbre muito estridente e com resultado sonoro diferente das cordas orgânicas tradicionais. Mineo (2016) comenta que com a melhora tecnológica, as cordas foram revestidas com outros metais: tungstênio, cromo, prata, ouro entre outros, sua qualidade melhorou e se tornaram preferência pois:

Isso (cordas com boa fabricação) permite ao solista a capacidade de criar articulações mais claras e mais nítidas quando comparadas às cordas de intestino. Além disso, à medida que o número de músicos na orquestra aumentava, o solista necessitava mais produção de som para poder ser ouvido no volume aumentado da orquestra. Estas são as principais razões pelas quais as cordas de intestino se tornaram menos preferidas. Em contraste, as cordas intestinais fornecem um som mais quente e mais rico, enquanto as cordas de aço tendem a ter um som mais metálico e contínuo. Essa riqueza e profundidade de cor é o que ainda leva alguns

---

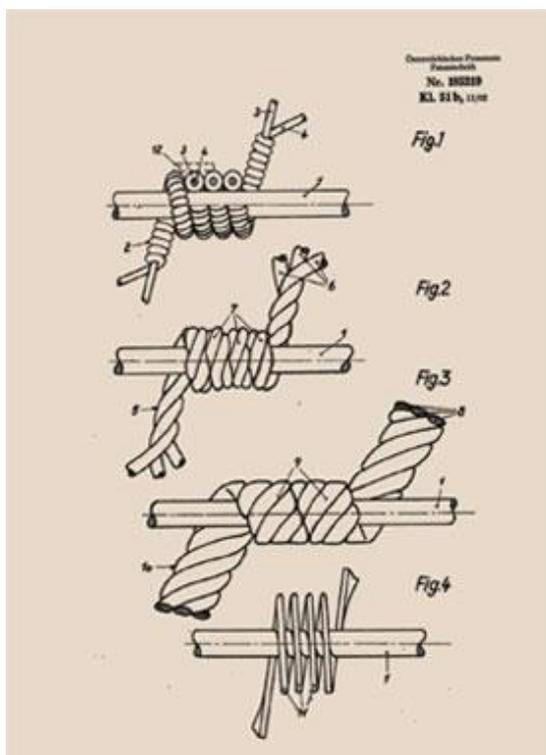
<sup>11</sup>*These new strings were thinner and easier to play than their plain gut predecessors. Prior to this invention, gut strings, especially the low cello strings, needed to be either quite thick or quite long to produce a sound. Thick strings produced less volume and tended to be rather out of tune with the overtone series.*

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.dolphinsutures.com/resources/information-on-catgut> Último acesso em: 05/11/2017

solistas a favorecer cordas intestinais sobre cordas de aço-núcleo mais modernas. (MINEO, 2016:12)<sup>13</sup>

A pesquisa para a construção das cordas de aço e liga metálica começou pouco antes da 1ª guerra mundial com o luthier Franz Thomastik em Viena<sup>14</sup>. Inspirado pelas cordas de aço já utilizadas no piano, Thomastik buscava adaptar as cordas de tal maneira que se viabilizasse o uso para os instrumentos de cordas friccionadas.

Figura 7: Processo de inovação no revestimento das cordas de aço. (sem data)



Disponível em: <http://www.thomastik-infeld.com/quality-and-innovation> Último acesso: 06/09/2017

<sup>13</sup> Do inglês: *This allows soloist the ability to create clearer and crisper articulations when compared to gut strings. In addition to this, as the number of players in the orchestra increased, the soloist required more sound production to be able to be heard over the orchestra's increased volume. These are main reasons that gut strings have become less preferred. In contrast, gut strings provide a warmer, richer sound, whereas steel strings tend to have a more metallic, tinny sound. This richness and depth in color is what still leads some soloists to favor gut strings over more modern steel-core strings.*

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.thomastik-infeld.com/history> último acesso em: 06/09/2017

Os novos modelos de cordas se consolidaram apenas na metade da década de 1920, com vários fabricantes e grande produção de cordas para todos os instrumentos da família do violino e, desde então a tecnologia das cordas de aço conta com uma variedade de metais e ligas (cromo, tungstênio, prata, ouro entre outras), obtendo-se resultados cada vez mais satisfatórios.

As cordas de intestino animal são, hoje em dia, usadas principalmente pelos músicos que interessados em trabalhar com uma pesquisa musical histórica detalhada dos estilos musicais nos séculos anteriores ao nosso, na busca de aproximar-se ao máximo do resultado sonoro a partir da sua pesquisa.

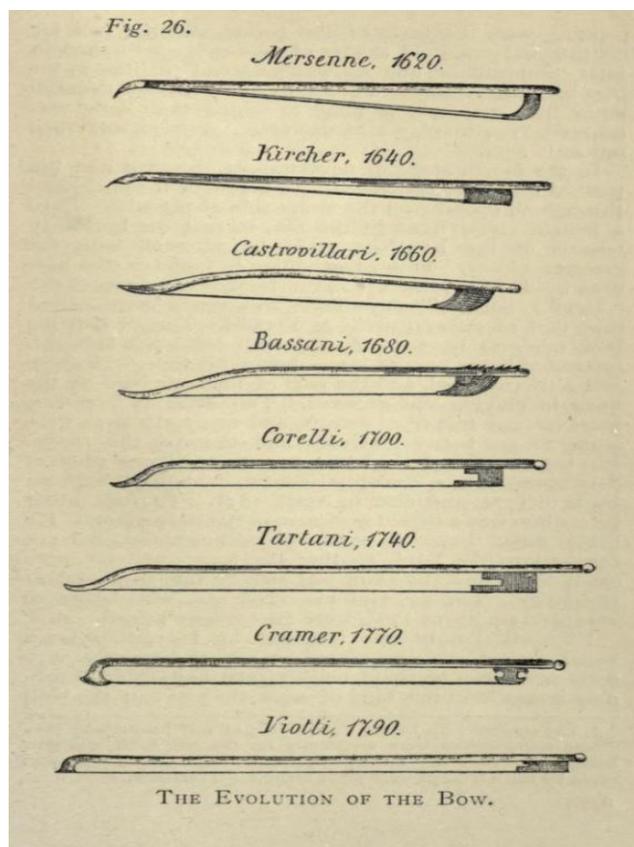
### 2.3 Arco

O arco inicialmente era uma simples vara de madeira curvada em forma côncava, amarrada por cerdas ou cordas que eram friccionadas nas cordas do instrumento musical. Segundo Dourado (2009) o uso do arco, em instrumentos de cordas possui uma história milenar que atravessa várias regiões e civilizações, desde nômades há pelo menos 2500 anos. Não se sabe quem o criou, já que o arco estava presente em vários instrumentos de povos distintos. O contato dos europeus com povos árabes e asiáticos permitiu a descoberta de instrumentos de arco como a *rebab*, *ravanahatha* ou o *ehru* durante a idade média e possibilitou a criação de outros instrumentos derivados destes como a *vihuela* no sul da Espanha e a *vielle* na França ou, sucessivamente, a *lira de braccio* na Itália. Inicialmente para arcos dos instrumentos da família do violino, não houve uma padronização nos modelos, era comum uma variedade de tamanhos e curvaturas. Os arcos eram produzidos segundo o gosto ou estética preferida de determinado músico ou *luthier* (arquiteto)<sup>15</sup>. Segundo Mineo (2016) as madeiras no geral não eram fortes, arcos de pau-cobra, por exemplo, eram muito utilizados. Sua crina era apenas encaixada ou tirada e possuía uma tensão única, até a criação do parafuso para regular a tensão da crina pelo violinista Giuseppe Tartini (1692-1770) antes da existência desse recurso, Dourado (2009) explica que a tensão da crina era ajustada com os dedos da mão direita do músico dependendo do tipo de golpe de arco ou som que era pretendido obter.

---

<sup>15</sup> Profissional especializado na construção de arcos. *Archettaio* (italiano)

Figura 8: Transformações do arco do violino, modelos nomeados por seus criadores. Autor desconhecido.



Disponível em  
<https://br.pinterest.com/pin/132504414015995229/> Último  
acesso: 21/11/2017

Segundo Dourado (2009) a maior mudança na estrutura do arco nos instrumentos da família do violino foi a invenção do arco por François Xavier Tourte (1747-1835). Childs (2017) nos conta que Tourte foi um construtor de arcos que começou seu trabalho cedo, observando e auxiliando seu pai Nicolas Pierre Tourte (c.1700-1764). Ao final do século XVIII Tourte em conjunto com o violinista Giovanni Battista Viotti (1755-1824), construíram o modelo que ficou conhecido como arco Tourte ou Viotti. Tal arco possuía mudanças significativas para a época: o comprimento de 74-75 (cm) para arcos de violino e 72-73.6 (cm) para arcos de violoncelo. Os arcos eram moldados em madeira Pernambuco ou Pau-Brasil, e a madeira era aquecida ao fogo para obter uma forma

côncava. O molde do arco Tourte continha mais madeira na ponta do que os arcos anteriores (que eram de ponta mais fina e pontiaguda) e possuíam um talão mais pesado contrabalanceando o peso; as cerdas possuíam cerca de 65 cm para arcos de violino e 60-62 (cm) para arcos de violoncelo e tem sua tensão controlada pelo ajuste do parafuso no talão que também foi aprimorado. Spitzer (2004) nos conta que a mudança de modelo de arcos entre os músicos das orquestras é gradual durante as últimas décadas do sec. XVIII. O arco de Tourte começa a ser usado por solistas no ano de 1780 e os músicos das orquestras foram aderindo gradativamente. Tourte é conhecido por ser o inventor do arco moderno: o arco é mais pesado que os modelos anteriores e faz uso de maior quantidade de crina, proporcionando golpes de arco com maior contato entre crina e cordas, consequentemente mais volume sonoro na sua fricção.

## 2.4 Espelho

O espelho do violoncelo no período barroco possuía um comprimento que lhe era permitido tocar o equivalente a uma escala de uma oitava e meia. O instrumento não utilizava habitualmente o registro agudo, para tal, eram usados violoncelos menores afinados uma quinta acima (*Violoncello piccolo*). Segundo Wijsman (2015) o espelho aumenta de tamanho em meados no século XVIII à medida que a técnica do polegar é usada pelos instrumentistas para aumentar a tessitura do instrumento, no século XVIII o alcance do espelho chega a duas oitavas (vide Figura 3).

As primeiras mudanças no espelho do instrumento acontecem no início do século XVIII, e fizeram com que o tamanho do espelho se estendesse a medida que as técnicas do uso do polegar se popularizaram. Wijsman (2015) diz que a origem da técnica do polegar é incerta, mas que já era utilizada no início do século XVIII por violoncelistas que inicialmente colocavam o polegar nos harmônicos do instrumento para obterem efeitos. Segundo Laird (2004:23) “a medida que os violoncelistas usaram a posição do polegar, o espelho tinha que ser construído de maneira que o músico pudesse facilmente mover a mão na frente do corpo do violoncelo”<sup>16</sup>. A técnica de mão esquerda foi melhor desenvolvida durante o século XVIII, Wijsman explica que nesta época se convencionou que as primeiras posições do violoncelo devem ser executadas de maneira cromática, ou seja, cada dedo é um semitom na escala. Ao passar as mãos para as posições superiores a

---

<sup>16</sup> *As cellists began to use thumb position, necks had to be constructed so that one could easily move the hand to the front of the cello's body*

posição se torna diatônica e o polegar pressionando duas cordas, definirá a oitava em relação ao terceiro dedo. O espelho com tamanho de duas oitavas e meia (tamanho usado hoje em dia) já pode ser encontrado em iconografias do início do século XIX, e segundo Mineo (2016) nesta época espelho deixou de ser produzido com madeiras laminadas e o ébano passou a ser usado como madeira mais adequada por ter grande resistência à flexão. Wijsman (2015) comenta que o espelho tem uma modificação feita pelo violoncelista B.H. Romberg (1767-1841) ainda no século XIX, tal mudança consiste em um corte na superfície do espelho onde se acomoda a corda Dó, o corte faz com que a mesma possa vibrar com mais amplitude, especialmente quando se toca em posições agudas.

Na figura abaixo, podemos comparar a partir da mudança do tamanho do espelho do violoncelo com o passar do tempo.

Figura 9: Detalhe do espelho da esquerda para a direita, Retrato de um violoncelista por Giacomo Ceruti (c1745), Luigi Boccherini por Pompeo Batoni (c1764-1767) e fotografia de Jacqueline du Pré em um recital na Inglaterra 1962. Acervo Hulton Deutsch Collection.



Fonte: Edição do autor

A partir de toda a explanação acerca do violoncelo e suas mudanças, podemos descrever de maneira mais detalhada, seguindo conforme a proposta do trabalho, as características do instrumento que provavelmente J. Haydn tinha a sua disponibilidade para compor em meados do século XVIII. Ao recolher essas informações podemos dizer que tal instrumento possivelmente era:

- Modelo “Forma B”, pois este modelo teve grande visibilidade nos países germânicos;
- O músico profissional possivelmente não utilizava espigão, e o mesmo caso fosse usado era removível;
- Possuía cordas de tripa animal, sendo as cordas graves compostas de tripa revestida com fio metálico;
- O arco usado era possivelmente o modelo Tartini;
- O espelho era de madeira laminada e tessitura de duas oitavas, não havia o corte de Romberg na corda dó.

(Vide o exemplo na Figura 4)

### 3. FRANZ JOSEPH HAYDN, BREVE BIOGRAFIA.

Nascido no dia 31 de março de 1732, em um pequeno município austríaco chamado Rohrau, ao leste de Viena, hoje conhecido como a baixa Áustria segundo Wolfgang (2017). J. F. Haydn veio de uma família de condições financeiras modestas, filho de um carpinteiro e uma cozinheira que bem cedo já demonstrava aptidões musicais. Seu pai era cantor e amante da música folclórica, com certeza foi de grande incentivo para o menino que bem cedo, aos 6 anos, foi enviado para a casa de Joseph Mathias Frank, um parente distante da família que vivia em Hainburg, para que se tonasse membro da igreja e lá ele recebesse o catecismo, e o ensino básico da época: ler, escrever e iniciou seus estudos básicos na música aprendendo o cravo e violino. Schonberg (2010) nos conta que aos 8 anos foi para Viena recrutado para cantar no coro da Catedral de Santo Estevão e permanece até 1749 quando foi dispensado por mudança de voz e possivelmente mal comportamento.

Figura 10: Christian Ludwig Seehas, Retrato de Joseph Haydn (1785). Localizado em International Joseph Haydn Private Foundation Eisenstadt.



Disponível em:  
[https://dnan0fzjxnrj.cloudfront.net/Pictures/480xany/  
7/4/5/2745\\_haydnportrait.jpg](https://dnan0fzjxnrj.cloudfront.net/Pictures/480xany/7/4/5/2745_haydnportrait.jpg) Último  
acesso:21/11/2017

Haydn neste ponto de sua vida passou a se sustentar tocando ocasionalmente em algumas igrejas e lugares públicos, e de aulas de música e composição. Neste mesmo tempo aprimorou suas habilidades musicais, principalmente composição, e aprendeu italiano quando passou a estudar com o compositor de ópera Nicola Porpora (1686-1767), ascendendo aos poucos em sua carreira musical. Em 1761, ele recebeu um convite de trabalho para o cargo de *Vice-Kapellmeister*, vice mestre de capela, para a orquestra da família Esterházy (maior e mais rica família da Hungria), como auxiliar do então mestre de capela Gregorius Werner que já estava velho e bastante cansado para trabalhar sozinho.

O príncipe Paul Anton de Esterhazy (1711-1762) escreveu para Haydn uma espécie carta de admissão, ou poderíamos chamar de contrato de trabalho<sup>17</sup>, formalizando todos os seus direitos e deveres no seu novo cargo, podendo ser renovado após três anos de trabalho.

Haydn nessa época, com quase trinta anos de idade, aceitou o trabalho e imediatamente passou a morar no castelo da família, tinha refeições e um ótimo salário e passou a ser tratado como um dignitário da casa, todos os músicos estariam sujeitos a sua liderança. Haydn também tinha função de tomar conta dos instrumentos, partituras e auxiliar o mestre de capela e compor música exclusivamente para o príncipe “o contrato de Haydn com o príncipe Paul Anton Esterházy proibia-o de vender ou oferecer quaisquer uma das suas composições, mas essa disposição veio mais tarde a cair no esquecimento...” (GROUT e PALISCA, 2001:513)

Haydn serve ao príncipe Paul Anton por apenas um ano, segundo Schonberg (2010) Anton morre em 1762 e logo é substituído pelo príncipe Nikolaus I de Esterhazy (1714-1790) mais conhecido como “O Magnífico”, o príncipe também amante da música tocava o *Baryton*<sup>18</sup>, e tinha este como seu instrumento preferido. O compositor ganha a empatia do príncipe e escreve muitas músicas a seu pedido, segundo Schonberg (2010) cerca de 200 peças para o *baryton*, dentre elas duetos e trios com violoncelo, viola e violino.

---

<sup>17</sup> O contrato de Haydn traduzido para o português em pode ser encontrado em: Schonberg (2011:95)

<sup>18</sup> Instrumento semelhante a viola da gamba, diferenciando-se por utilizar cordas que vibram por simpatia

A orquestra de Esterházy foi fundamental para o crescimento profissional do compositor, foi nesta orquestra que ele experimentou e amadureceu suas obras, muito de seus primeiros trabalhos sinfônicos, concertos e quartetos de cordas foram pensados para os músicos da orquestra Esterházy. GROUT e PALISCA (2001) contam que a orquestra era composta por pelo menos 20 músicos, o que era um bom tamanho na época, Haydn compunha e conduzia a orquestra com suas peças tocando o violino e provavelmente também o cravo desde sua admissão em 1761 em diante até aproximadamente 1802 em que Haydn tem seu ápice composicional, escreve uma enorme quantidade de obras sinfônicas, concertos para diversos instrumentos solistas, peças para grupos de câmara e até óperas.

#### 4. O CONCERTO EM DÓ MAIOR PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA HOB. VIIB:1.

A origem do Concerto em Dó é um tanto incerta segundo Gerlach (2012). Haydn, já com uma certa idade, escreve um catalogo de todas as suas obras ordenando-as de acordo com o que sua memória lhe permitia lembrar. Esse catalogo chamado de *Entwurf Katalog*<sup>19</sup> nos dá a informação de que o mesmo teria um primeiro concerto em Dó Maior, escrito entre 1762-1765, e um segundo em Ré Maior, datado em 1783. Em 1961 é encontrado o manuscrito anônimo do concerto em Dó Maior por um arquivista do Museu Nacional de Praga chamado Oldrich Pulkert (1929-2016). Após várias análises e avaliações, o concerto foi registrado como sendo de Haydn, em 1962. Segundo Landon (1998:62) a descoberta do concerto “é a descoberta musicológica mais importante após a 2º Guerra mundial”. De acordo com o que Gerlach escreve no prefacio da partitura *urtext*.

[...] é possível datar o concerto entre 1762 a 1765. O concerto contém um número relativamente grande de elementos formais e estruturais do modelo sinfônico, e de perto nos lembra o estilo das sinfonias do Haydn deste mesmo período. (GERLACH, 2012:4)<sup>20</sup>

Haydn provavelmente dedica o concerto a um violoncelista chamado Joseph Franz Weigl (1740-1820) que trabalhou na orquestra de Esterhazy no período de 1761-1769, se destacando nesta. Ainda segundo Gerlach (2012) estima-se que o violoncelista teria surpreendido Haydn com sua habilidade ao tocar o instrumento e, conseqüentemente, inspirado o compositor, por isso Haydn compôs não apenas o concerto, mas provavelmente os trechos de violoncelo das suas primeiras sinfonias, usufruindo de toda a habilidade de Weigl ao violoncelo em suas composições. Houve então uma amizade entre o compositor e violoncelista. Segundo Pohl (1879) Joseph Weigl casou-se com a soprano Anna Maria Scheffstos que também trabalhou na mesma orquestra. Em 1766

---

<sup>19</sup> Do Alemão: “Projeto de catalogo” Tradução livre do autor.

<sup>20</sup> Do inglês: [...] *It is possible to date the concerto between 1762 and 1765. The concerto contains a relatively great number of formal and structural elements of the symphony, and closely resembles the style of Haydn's symphonies from this period.*

Weigl se tornou pai e pediu para Haydn apadrinhar seu filho. O compositor demonstra grande afeto pela família e o afilhado em uma de suas cartas.<sup>21</sup>

Haydn escreve a 6<sup>o</sup> sinfonia, sendo esta a primeira sinfonia escrita após sua admissão como vice mestre de capela da família Esterhazy, e possui a data de composição próxima do concerto em Dó. Utiliza na sinfonia a orquestra com uma instrumentação organizada por naipes de 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> violinos, uma viola, e baixo continuo (violoncelo, contrabaixo, fagote e cravo) além de oboé, flauta e trompa. Tom Service<sup>22</sup> em uma matéria jornalística em outubro de 2013 conta com entusiasmo sobre a sinfonia 6 de Haydn e cita um fato bem interessante sobre a maneira de Haydn utilizar os instrumentos graves nesta obra.

Mas o que é mais notável sobre esta peça, bem como as sinfonias 7 e 8, é como Haydn faz o discurso de toda a sinfonia uma interação contínua de solistas que tocam dentro do conjunto [...] o dueto para contrabaixo e fagote, solistas do trio do terceiro movimento, é uma surpresa e alegria surpreendente, como também o obbligato de violoncelo tocando de maneira frenética no final[...]<sup>23</sup> (SERVICE, 2013)<sup>24</sup>

Nesse período, as composições orquestrais de Haydn normalmente possuíam uma instrumentação semelhante a essa, sempre baseando as composições sinfônicas de acordo com a formação da sua orquestra em Esterhazy, variando-as com pequenas alterações nos naipes de madeiras e metais.

A orquestra da família Esterhazy não era muito grande, e de acordo com Gerlach (2012) na década de 1760 normalmente encontraríamos 7 ou 8 violinistas somando os dois naipes. Spitzer (2004) também nos mostra com sua tabela de tamanho das orquestras entre 1741-1815 que a orquestra de Esterhazy, entre 1761-1765, contava com 14 músicos. Diferente de hoje, as orquestras dessa época não precisavam ser grandes, costumando se

---

<sup>21</sup> Carta de Haydn para Thaddäus Weigl. Traduzida para o inglês por R. Landon

<sup>22</sup> Crítico musical, escreve matérias sobre música para o jornal The Guardian

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/oct/15/symphony-guide-haydn-sixth-tom-service>

<sup>24</sup> Do inglês: “*But what's most remarkable about this piece, and symphonies 7 and 8 as well, is how Haydn makes the discourse of the whole symphony a continual interplay of soloists playing within the ensemble [...] the duet for double-bass and bassoon soloists in the trio of the third movement is a joyously startling surprise, as is the frantic cello obbligato in the finale [...]*”

apresentar em salas pequenas e bem ressonantes, normalmente sediadas na casa de algum nobre, como no caso da família Esterhazy.

O concerto para violoncelo em Dó foi composto para uma orquestra de: 2 oboés, 2 trompas, violinos, viola, um único violoncelo, fazendo a função de tutti e solista, além do *Basso Continuo* (*violone* ou contrabaixo, fagote e cravo). Esta orquestração é parecida com a de muitos compositores do mesmo período. O concerto é estruturado em três movimentos: *Moderato*, *Adagio*, *Allegro Molto*, escritos em forma sonata clássica.

## 5. INTERPRETAÇÃO E AUTENTICIDADE

Na opinião de Nicolas Harnoncourt (1929-2016) em “O discurso dos sons” (1988), existem duas formas mais comuns de se conceber a interpretação musical: a primeira é descrita como uma visão de acordo com a contemporaneidade da obra, ou seja, o modo de execução musical muda segundo as transformações dos estilos e tendências de cada época em que a música é interpretada. Essa visão é descrita como a mais antiga e ocorre de maneira natural, pois segue as tradições estilísticas que se transformam com o passar do tempo. Para Harnoncourt (1988:17) “Esse conceito se originou do fato de que a linguagem da música sempre foi considerada como sendo absolutamente ligada ao seu tempo”.

A outra forma de conceber a música ainda segundo Harnoncourt é chamada de autêntica. Ela é mais recente que a visão interpretativa anterior e é movida por uma reflexão de caráter musicológico que surge na metade do século XX, com o propósito de buscar uma aproximação do intérprete às obras de períodos históricos anteriores objetivando uma maior fidelidade à prática interpretativa da época.

A abordagem contemporânea, faz com que normalmente a música mais antiga cronologicamente, seja readaptada para ser interpretada segundo os padrões atuais ou aos poucos seja esquecida ou até mesmo abandonada, por conta de uma nova tendência. No século XVIII o sentimento gerado por filosofias de constante progresso humano trouxe para muitos a sensação de que tudo que é produzido artisticamente no presente é superior ao que foi feito no passado e, no futuro, algo melhor ainda virá. Esse pensamento, que já era vivido nas sociedades europeias do século XVIII, acompanha muitos de nós até os dias de hoje, na produção ou prática artística em geral.

Na virada para o século XIX, Harnoncourt (1988) explica que há uma mudança na escrita musical que se populariza aos poucos e se torna tendência: os compositores passam a ter maior controle do processo de execução das suas músicas com o aumento das indicações na partitura. Com o passar do tempo, a maioria dos intérpretes passa a seguir fielmente as recomendações do compositor escritas na partitura, muitas vezes ignorando outras informações extratextuais, das quais os intérpretes dos tempos anteriores eram cientes. Esse é um costume recorrente na prática musical produzida no nosso tempo. Essa atitude, na opinião de Taruskin (1995), quando aplicada à música anterior ao século XIX acaba ignorando os costumes e tendências do passado, que possuem elementos fundamentais para o intérprete expor a identidade dessa música. A

música antiga, quando tocada com o modelo denominado “Contemporâneo” por Harnoncourt, é como se fosse recortada de sua época e transportada para os dias de hoje. Segundo Taruskin (1995:71) os “Intérpretes modernos parecem considerar suas performances como textos, em vez de atos, e prepará-los com o mesmo objetivo que os editores de texto atuais: eliminar acréscimos”<sup>25</sup>

Ao fazermos uma busca rápida em dicionários<sup>26</sup> online pelo significado da palavra “autenticidade”, encontramos algumas definições: qualidade do que é autêntico, verdadeiro, próprio daquilo que é digno de ou a que se atribui fé; legitimidade. Termos normalmente utilizados quando nos referimos as obras de arte em um museu, ou outros objetos de valor. Ao exemplificar autenticidade, Taruskin (1995) fala que autenticidade é conhecer o que você significa e saber de onde vem esse conhecimento, ou ainda, saber quem você é e agir de acordo com o esse conhecimento adquirido.

Autenticidade interpretativa a partir destes pensamentos seria a maneira de executar uma obra musical tendo conhecimento dos atributos que a tornam legítima e pô-los em prática, como forma de reviver a obra, buscando os elementos de sua origem e reaproximando-a das salas de concerto, oferecendo ao público uma experiência de legitimidade com o passado musical que há muito tempo foi deixado de lado. De acordo com Harnoncourt:

Quando executamos atualmente música histórica, não podemos fazê-lo como os nossos predecessores das grandes épocas. [...] Mas uma execução só será fiel se ela traduzir a concepção do compositor no momento da composição. Sabemos que isso é possível, mas até certo ponto. HARNONCOURT (1988:19)

O autor ainda indica que esta interpretação de abordagem histórica nunca será um reproduzidor exato da realidade. Não temos a capacidade de voltar no tempo, por isso a forma que mais nos aproximaria de um contato com os músicos do passado é o estudo do material que permaneceu ao nosso alcance nos dias de hoje: orquestração, cartas, iconografia, tratados referentes a execução, estudo de instrumentos originais e reconstrução de réplicas ou adaptação de instrumentos modernos assim como o estudo

---

<sup>25</sup> *Modern performers seem to regard their performances as texts rather than acts, and to prepare for them with the same goal as present-day textual editors: to clear away accretions.*

<sup>26</sup> Dicionários de língua portuguesa online usados: Michaelis e Aurélio. Links na bibliografia.

do compositor da obra que estão sendo pesquisada e seus contemporâneos, com o objetivo de recriar a música a partir do seu contexto histórico

Harnoncourt (1988:34) comenta: “cada compositor desenvolve, então, sua escrita pessoal, que só poderá ser decifrada, nos dias atuais, através de um estudo baseado no seu contexto histórico”. A proximidade do que eram as vontades dos compositores podem estar contidas nesses documentos que atravessaram séculos e estão ao alcance do pesquisador e intérprete. Esta forma de interpretar, denominada autêntica, deve despertar no músico a busca da *performance* voltada para a abordagem histórica em todos os aspectos da música, sem limitar a sua execução, pelo contrário expandindo-a, enriquecendo o seu vocabulário interpretativo.

Devemos considerar que a música anterior ao século XIX não possui sua maneira de execução detalhada na partitura como nos dias de hoje, comenta Harnoncourt (1988); esta música, normalmente, possui poucas e, em alguns casos, nenhuma anotação referente a forma de tocar: poucas dinâmicas, articulações, ornamentações ou agógicas. Apenas registrados os seus elementos de ritmo, harmonia e melodia. Em andamentos lentos ou em secções musicais repetidas, por exemplo, os intérpretes faziam ornamentações de maneira livre, improvisando-as conforme sua criatividade e de acordo com o caráter da peça.

Outro exemplo importante a ser levado em consideração são as músicas escritas a partir de, ou para danças. No período barroco lembramos da popularidade do gênero das suítes, dentre elas as famosas *suítes* para violoncelo de J. S. Bach (1685-1750), que são compostas por um prelúdio, uma abertura com elementos de improviso e estabelecimento de um centro tonal principal, seguidos por várias danças.<sup>27</sup> Um violoncelista, que se dispõe apenas de uma interpretação contemporânea, ao executar uma *Sarabande*, ou uma *Bourrée* de Bach sem o conhecimento prévio de como eram tocadas, terá um resultado musical muito diferente daquilo que era entendido na época. No período em que elas foram escritas, Bach provavelmente não achava necessário escrever detalhadamente de que forma essas danças deveriam ser executadas, os nomes de cada dança já seriam a maior dica para que o músico pudesse executá-las.

---

<sup>27</sup> Verbete “Suite” disponível em:

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100541325> último acesso: 30/10/2017

Harnoncourt exemplifica a sua ideia de execução musical autêntica. Esta abordagem nunca será uma interpretação única, pelo contrário, deveria ser vista como mais um elemento para o executante enriquecer a experiência musical, com o qual tornar única cada *performance*.

Quando olho um trecho de música, procuro, em primeiro lugar, ver a obra e constatar: como deve ser lida, o que significavam estas notas para o músico daquele tempo? A notação das épocas em que não se representava a maneira de tocar, mas a obra, exige de nós, nos dias atuais, para sua leitura, o mesmo conhecimento que era requerido do músico para o qual esta obra foi escrita na época. HARNONCOURT. (1998:37)

## 6. CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA INTERPRETAÇÃO AUTÊNTICA DA MÚSICA DE HAYDN.

É válido sabermos que a música instrumental na época de Haydn, e ao longo de todo o período Clássico, ainda possuía uma forte ligação com a música vocal e o intérprete, considerando essa informação, formará uma concepção de som ideal que aproximaria o timbre do violoncelo ao de um cantor, levando em consideração também que uma característica do violoncelo é uma tessitura muito semelhante a voz masculina. Denis Shrock nos auxilia dizendo:

Praticamente todos os comentários da era Clássica quanto à qualidade ou produção de som expressam ideais relacionados à voz humana. Os inúmeros tratados sobre a reprodução de instrumentos afirmam inequivocamente que o som deve ser modelado na voz. SHROCK (2011:4)<sup>28</sup>

Outra característica marcante da música do período de Haydn é a articulação, a maneira como se pronuncia o texto musical. Harnoncourt (1988) diz que a articulação era algo muito óbvio para o músico do século XVII e XVIII que se orientava nas regras de retórica musical. E Shrock acrescenta:

O músico do período clássico estava mais focado nos detalhes de como uma nota estaria relacionada à outra ou como pequenos grupos de notas estavam conectados ou separados do que em detalhes sobre a relação ou interação do fraseado como o termo é normalmente entendido hoje em dia (SHROCK. 2011:153)<sup>29</sup>

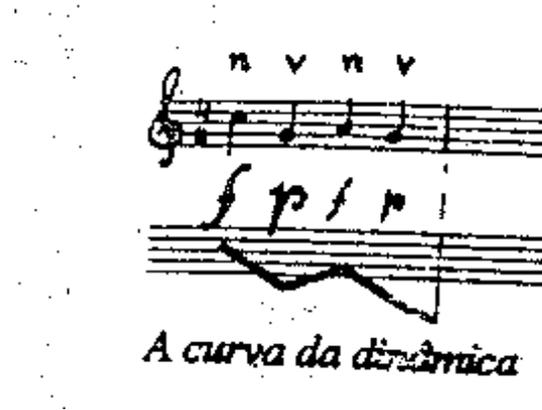
A articulação na música antiga deve ser associada ao aprendizado de um novo idioma segundo Harnoncourt (1988) e considera que em princípio o músico deve levar em consideração uma hierarquia na articulação das notas de um compasso como o exemplo a seguir:

---

<sup>28</sup> *Virtually all commentary from Classical era regarding either the quality or production of sound expresses ideals related to the human voice. The numerous treatises on the playing of instruments assert unqualifiedly that sound should be modeled on the voice.*

<sup>29</sup> *The Classical-era musician was much more focused on details of how one note related to another or how small groups of notes were connected or separated than on details regarding the interplay or relationship of phrasing as the term is general understood today*

Figura 11: Organização hierárquica de articulação em um compasso 4/4

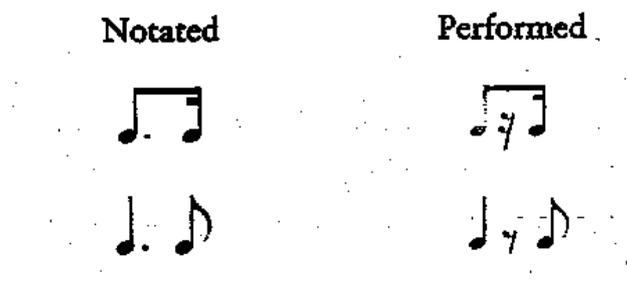


Fonte: Nikolaus Harnoncourt (1988:51)

Leopold Mozart (1756) defende que ao tocar qualquer nota, até mesmo um ataque forte, a articulação no talão do arco deve ser leve, o músico defende que as extremidades do arco devem ter articulação leve e o meio do arco é onde deve se concentrar pressão e força. As instruções de Mozart devem, hoje em dia, ser adaptadas ao arco convexo de Tourte.

Outro modelo de articulação muito comum no período clássico, principalmente em andamentos *Allegro*, era a maneira de pronunciar notas pontuadas. Mozart (1756) ensina que nas peças rápidas, o arco é levantado em cada ponto das notas pontuadas. (SHROCK 2011:168) chama de “silêncios de articulação” o termo que caracteriza esse tipo de articulação e demonstra como ela se apresenta escrita na partitura e como deve ser tocada:

Figura 10: Diferença entre a articulação escrita e tocada.



Fonte: Dennis Shrock (2011:169)

A utilização de variados ornamentos também é parte indispensável para música de Haydn, basta notarmos que estão presente em grande quantidade, sendo característico do estilo de sua época sem distinção entre música vocal e instrumental. C. P. E. BACH (1753) descreve que os ornamentos fazem conexão entre as notas e lhes dão vida, as tornam agradáveis e ajudam na expressividade de uma peça, e elogia os compositores que escrevem de maneira clara os ornamentos em suas peças. Por outro lado, o compositor também nos adverte: “contudo, quem tem habilidade poderá acrescentar a nossos ornamentos outros mais elaborados. Deve-se, no entanto, ter o cuidado de fazê-lo raramente, nos lugares apropriados e sem jamais violar o afeto da peça”.

Joseph Haydn escreve em uma carta datada em 1768<sup>30</sup> (três anos após a composição do concerto em Dó maior) que acompanha partitura da sua cantata *Aplausus* deixando algumas instruções de orquestração e execução para o regente e também expressando algumas opiniões e recomendações para interpretar sua própria música.

Haydn é muito detalhado na escrita das dinâmicas da cantata e pede para segui-las exatamente como escrito na partitura e segue dizendo “os *fortes* e *pianos* estão escritos corretamente ao longo da partitura, e deveriam ser exatamente observados, pois existe uma grande diferença entre *piano* e *pianíssimo*, *forte* e *fortíssimo*, entre *crescendo* e *forzando* e assim por diante.” (HAYDN, 1768).

Observamos as recomendações do compositor para que o intérprete seja muito cuidadoso com as dinâmicas, e que saiba reproduzi-las com exatidão, diferenciando cada uma de suas nuances para obter o resultado proposto pelo autor.

Noutra recomendação Haydn dá sua opinião quanto ao uso dos instrumentos graves na orquestra após uma sugestão sobre o uso do fagote na Aria para uma soprano: “Eu prefiro uma orquestra com três instrumentos graves: violoncelo, fagote e contrabaixo – a um com seis contrabaixos e três violoncelos, porque certas passagens se destacam melhor dessa maneira. ” (HAYDN, 1768)

Em seguida serão abordados alguns ornamentos que estão relacionados à *performance*.

---

<sup>30</sup> Carta traduzida para o português por David Cremer em 2016.

## 6.1 Vibrato

O vibrato nos instrumentos de cordas friccionadas é algo semelhante ao tremolo vocal, ou seja, consiste numa variação na afinação gerada pelo movimento oscilante da do pulso e antebraço esquerdo enquanto o dedo segura a nota. Em seu verbete Deacon (1879) fala sobre um problema terminológico entre os autores quando se referiam ao vibrato e o tremolo, pois inicialmente ambos os termos poderiam significar a mesma coisa: o vibrato nos instrumentos de cordas é o mesmo tremolo vocal, e este último nos instrumentos de corda é, hoje em dia é a maneira de reiterar rapidamente, de maneira mensurada ou não, uma única nota longa. Segundo Shrock (2011) o vibrato é citado em tratados do período clássico e deveria ser ornamentado de maneira natural. Era visto, por Quantz (1752), como um elemento de ornamentação semelhante à *messa di voce*<sup>31</sup> e poderia ter velocidades diferentes, lento, acelerando e rápido. O músico deveria usar o vibrato em ocasiões consideradas naturais: notas longas, antes de cadências ou finalizando seções musicais continua afirmando: “quanto à sua frequência de uso, o vibrato foi considerado de natureza ornamental e, portanto, usado ocasionalmente - principalmente para decorar o ápice de uma nota longa” Shrock (2011:37)<sup>32</sup>. Leopold Mozart (1719-1787) em seu tratado de violino (1756) concorda com Quantz e ainda aconselha seus alunos que o tremolo (vibrato) quando usado em todas as notas, é considerado um erro e soa deslegante, pois a técnica faz com que o som ondule. No século XIX o vibrato passa a ser visto como um argumento musical de bom gosto quando utilizado de maneira emocional, em passagens heroicas nas óperas, por exemplo, entretanto ainda não é aconselhável utilizar em excesso. Deacon prossegue:

Quando o vibrato é realmente emocional pode ser muito efetivo, como também o *tremolo* em casos extremos, mas quando, e é um caso muito frequente, se degenera em um maneirismo, o efeito é ao mesmo tempo doloroso, ridículo, ou nauseante, o extremo oposto do bom gosto e bom senso. DEACON (1879:260)<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Do italiano, colocação de voz. É um tipo de ornamento usado para valorizar as notas longas utilizando dinâmica crescente e decrescente.

<sup>32</sup> *as to its frequency of usage, vibratto was considered to be ornamental in nature and, therefore, used occasionally- mostly to decorate the apex of a long held note*

<sup>33</sup> *when the vibrato is really an emotional thrill it can be highly effective, as also the tremolo in extreme cases, but when, as is too often the case, it degenerates into a mannerism, its effect is either painful, ridiculous, or nauseous, entirely opposed to good taste and common sense.*

## 6.2 Apojaturas e trinados

As apojaturas e trinados são ornamentos muito frequentes no concerto para violoncelo. Segundo C. P. E. Bach (1753), tais ornamentos melhoram a melodia e a harmonia, encurtando as notas longas e preenchendo os ouvidos com som; também estão presentes na origem de retardos e dissonâncias embelezando uma harmonia construída de maneira simples.

As apojaturas podem ser escritas na partitura como as outras notas, possuindo um valor determinado dentro do compasso, e também podem ser indicadas por pequenas notas. Geralmente aparecem: antes de notas longas, antes de trinados de cadência, antes de fermatas e antes de nota final. C. P. E. Bach (1753) diz que a regra usual sobre o valor das apojaturas é tirar metade do valor da nota seguinte quando esta é simples e dois terços da nota seguinte quando esta é pontuada. O autor ainda fala da importância do ornamento na ligação com as outras notas:

[...]vemos que [...]todas as apojaturas devem ser tocadas mais forte que a nota seguinte e seus ornamentos, e que são ligadas a essa nota, não importando se há ou não arco de ligação. Esses dois pontos estão de acordo com a finalidade das apojaturas, que é a de ligar as notas umas às outras. C. P. E. BACH (2009:77)

Gerlach (2012) escreve nas notas de edição da partitura *urtext*<sup>34</sup> do concerto (editora Barenreiter) da partitura do concerto sobre as apojaturas e outros ornamentos escritos na peça, onde em muitas passagens as apojaturas sugerem que sejam tocadas longas, entretanto nas colcheias e semicolcheias também podem indicar que sejam tocadas curtas, pois a notação não faz distinção entre quais são tocadas longas ou curtas. Tal liberdade na velocidade das apojaturas também é apontada no tratado de C. P. E. Bach (2009:76) “as pequenas notas podem variar em sua duração, ou sempre ser executadas rapidamente”. Gerlach (2012) continua e diz que os trinados foram escritos na reimpressão da partitura de maneira uniforme e podem ser interpretados por diversos tipos de trinado, ou mordentes ou outros ornamentos semelhantes. Shrock (2011) também comenta sobre os trinados no período clássico e diz que na maioria das vezes o trinado acontece após uma apojatura e acrescenta:

---

<sup>34</sup> Do alemão: “Texto original”

Em uma música de natureza alegre ou em tempo rápido, a apoiatura poderá ser de cima. Entretanto, na música triste e lenta, a apoiatura pode ser de baixo [...] o trinado era apenas uma adição na decoração [...] esse tipo de trinado, as vezes referido como “trinado de apoiatura” por causa da proeminência da apoiatura, era mais utilizado nas cadências. O trinado comum, com duração mínima para a apoiatura era frequentemente usado em pontos não cadenciais. (SHROCK 2011:351)<sup>35</sup>

### 6.3 Diapasão

Na música do século XVIII ainda não havia uma padronização no diapasão, tal como existe hoje para o Lá em 440 hertz. Harnoncourt (1988) explica que poderia haver diferenças na afinação do diapasão de acordo com a região, país, ou inclusive o tipo de música que iria ser feito: a afinação na música dentro da igreja era diferente de um grupo de câmara tocando música profana, por exemplo. E ainda acrescenta Shrock (2011:1) “No entanto, a partir de dados físicos, presume-se que o Lá referencial foi em torno de 420 hertz, que é quase um meio tom abaixo<sup>36</sup> dos níveis atuais de afinação. ”

### 6.4 Cadência

As cadências são intervenções melódicas adicionadas na música por solistas e de acordo com Shrock (2011) são extremamente comuns em diversos gêneros musicais do período Barroco e Clássico. Continua o autor:

Era esperado que os cantores e instrumentistas demonstrassem o seu virtuosismo no final das árias e concertos, adicionando exposições de invenção melódica, e desde que essas exposições fossem de bom gosto (no estilo da composição cantada ou tocada) e não muito longas. (Não pode ser mais longa do que o que pode ser cantado por uma ou duas respirações de um cantor ou

---

<sup>35</sup> *In a music of a cheerful nature or in fast tempo, the appoggiatura would be from above. However, in music that was sad and slow, the appoggiatura could be from below [...] the trill was simply an added decoration [...] this type of trill, sometimes referred to as an “appoggiatura trill” because of the prominence of appoggiatura, was most frequently employed at cadences. The general trill, with minimal length to the appoggiatura, was frequently used at non-cadential points.*

<sup>36</sup> Do original “half step lower”

não pode ser tocado por mais de um minuto por instrumentistas) (SHROCK 2011:391)<sup>37</sup>.

Em seu tratado de flauta, Quantz (1752) aconselha que as cadências devem ser criadas sempre captando de maneira breve ideias principais da música, o autor continua dizendo que o solista pode escolher a frase mais marcante da peça e embelezar sua cadência a partir desta. As cadências devem soar como se fossem improvisadas espontaneamente no momento do concerto para surpreender o público.

De maneira didática C. P. E. Bach (1753) alerta o acompanhador dizendo que as cadências podem ocorrer com ou sem a indicação de fermatas, e o solista tem liberdade para toca-las com ornamentos ou sem, e por isso o papel do acompanhador é estar atento e saber reagir em qualquer situação.

No concerto em Dó Haydn sugere uma cadência no final do primeiro e segundo movimento utilizando fermatas. As cadências mais antigas de que se tem registro foram copiadas a partir do manuscrito de Praga, datadas como sendo aproximadas do ano 1800, elas são, portanto, as cadências mais próximas da época em que a peça foi escrita. Segundo Gerlach (2012) as cadências podem servir como um ótimo exemplo para contextualizar o estilo da peça incentivando os intérpretes na criação de suas próprias.

---

<sup>37</sup> *Singers and instrumentalists were expected to demonstrate their virtuosity at the ends of arias and concertos by adding displays of melodic invention, and as long as these displays were tasteful (i.e., in the style of the composition being sung or played) and not too long (i.e., not longer than could be sung in one or two breaths by singers or not played longer than a minute or so by instrumentalists)*

## 7. CONSIDERAÇÕES SOBRE OS RESULTADOS DAS DIFERENTES ABORDAGENS INTERPRETATIVAS

Qualquer tipo de relação com uma obra de arte seja esta como espectador ou mesmo como executante implica de forma necessária um processo de interpretação através do qual procuramos determinar o que a obra tem para nos dizer.<sup>38</sup> (MEDINA 2015:214)

A partir das palavras acima, fica claro que no processo de busca interpretativa o executante irá se deparar com resultados musicais distintos conforme sua escolha interpretativa. A partir dos termos de Harnoncourt “Contemporâneo” e “Autêntico” para distinguir dois caminhos interpretativos opostos para o concerto em Dó de Haydn realizaremos uma lista com algumas considerações<sup>39</sup>:

Para uma escolha contemporânea utilizar-se-á uma afinação com diapasão em Lá 440 hertz (hz), enquanto que na interpretação autêntica o diapasão usado será de 415 hz, sabendo-se que há possibilidade de usar outra frequência. Sempre segundo uma abordagem autêntica a orquestra terá um número de membros reduzido: entre as cordas cada naipe de violinos será composto por não mais que 4 instrumentistas acompanhados por duas violas, um violoncelo e um contrabaixo enquanto uma orquestra moderna costuma apresentar um conjunto bastante maior. A presença de um maestro não será necessária na interpretação autêntica: a liderança da orquestra está concentrada no primeiro violino.

Segundo a visão autêntica, todos os instrumentos da orquestra são conforme os utilizados na época; os instrumentos de corda deverão ter: cordas de tripa animal, que possuem sonoridade diferente das cordas atuais; os arcos de modelo clássico, que diferentemente do arco Tourte são mais leves, permitem articulações mais precisas e a produção de um som menos sustentado; espelhos reduzidos e, no caso do violoncelo o espigão será ausente.

O resultado sonoro desta orquestra autêntica será menor do que a orquestra contemporânea, capaz de produzir uma grande massa sonora, tendo implicações até mesmo na escolha da sala de concerto pretendida para a execução.

---

<sup>38</sup> “Cualquier tipo de relación con una obra de arte, sea como espectador o inclusive como ejecutante implica de forma necesaria un proceso de interpretación a través del cual procuramos determinar lo que la obra tiene para decirnos.”

<sup>39</sup> Foram ouvidas gravações em áudio e vídeo do concerto de Haydn em ambas as visões interpretativas, para mais detalhes, consultar as gravações na bibliografia.

Como vimos anteriormente, a música do século XVIII possui forte ligação com a música vocal condicionando deste modo o fraseado; as arcadas serão prevalentemente articuladas e leves, principalmente nas passagens rápidas do concerto. Na visão contemporânea o solista sustentará as notas longas com uso de um vibrato contínuo e, em geral, escolherá golpes de arco *tenuto* e *detaché* produzindo um som mais intenso.

Na abordagem contemporânea, o intérprete toca apenas seguindo as informações descritas na partitura, ignorando a possibilidade de ornamentar e improvisar sobre ela, características de uma espontaneidade própria da época e, portanto, obrigatória numa interpretação autêntica. As dinâmicas eram frequentemente omitidas. Segundo a visão autêntica cabe ao intérprete inventá-las levando em consideração o discurso musical. As cadências serão criadas pelo intérprete fazendo com que cada músico tenha a sua cadência individual, diferentemente, a visão contemporânea, utiliza cadências previamente escritas que são inseridas nas edições comerciais.

Uma solução frequentemente adotada hoje é uma interpretação que se posiciona de maneira equilibrada entre as duas abordagens descritas por Harnoncourt. O intérprete e a orquestra utilizam instrumentos modernos, abrindo mão do argumento organológico autêntico, porém, no que diz respeito à sua execução, se aproximam da abordagem autêntica. Esta acaba sendo a solução mais viável em muitas realidades onde o acesso a instrumentos históricos é difícil.

## 8. CONCLUSÕES

Ao observarmos a história do violoncelo notamos uma substancial diferença entre o instrumento na época de Haydn com o violoncelo moderno: sua forma, acessórios e até a técnica se diferem. Similarmente acontece que o nosso entendimento interpretativo das obras temporalmente afastadas de nós é sujeito à contínua transformação, por isso há um problema de caráter hermenêutico diante de nós intérpretes, cujo trabalho é traduzir de maneira clara a linguagem sonora a partir da técnica musical.

No meu entendimento, é necessário para o intérprete ter ciência da possibilidade de escolher um caminho interpretativo na sua execução; tal escolha terá consequências que precisam ser bem administradas. A interpretação contemporânea valoriza o presente fazendo uso de recursos tecnológicos que aprimoram os instrumentos e resultados sonoros que são valorizados no contexto atual, por outro lado, ignora o valor do passado. A autenticidade interpretativa não significa um desempenho totalmente fiel ao estilo histórico proposto e tal escolha não pode ter a presunção de ser a forma interpretativa mais correta, pelo contrário, o caminho da autenticidade se mostra como um argumento sólido de aproximação histórico-interpretativa que enriquece o vocabulário do músico e valoriza a *performance* da música antiga executada no século XXI.

Espero que este trabalho sirva como ponto de partida para discussões acadêmicas acerca das diversas possibilidades encontradas ao iniciarmos o processo interpretativo de uma obra e que promova uma reflexão tão necessária quanto pertinente na nossa profissão de intérpretes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Internet:

**AUTENTICIDADE.** Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Melhoramentos, 2017. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=&t=&palavra=autenticidade> Último acesso em: 20/11/2017

**AUTENTICIDADE.** Dicionário Aurélio de Português Online. 2017. Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/autenticidade> Último acesso em: 20/11/2017

**DOLPHIN SUTURES.** “*Catgut Suture types*” Disponível em: <http://www.dolphinsutures.com/resources/information-on-catgut> Último acesso em: 05/11/2017

**CHILDS, P.** “*François Xavier Tourte*” in Grove Music Online, Oxford University Press, 2017 disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28231pg3> Último acesso em: 15/09/2017

**DEACON, H. C.** “*Vibrato*” A Dictionary of Music and Musicians volume 1, George Groove. Londres, 1879 disponível em: [http://imslp.org/wiki/Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians\\_\(Grove,\\_George\)](http://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_(Grove,_George)) Último acesso: 13/09/2017

**POHL, C. F.** “*Haydn*” A Dictionary of Music and Musicians volume 1, George Groove. Londres, 1879 disponível em: [http://imslp.org/wiki/Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians\\_\(Grove,\\_George\)](http://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_(Grove,_George)) último acesso: 13/09/2017

**SERVICE, Tom.** *Symphony guide: Haydn's 6<sup>th</sup>*. The Guardian, Londres, (matéria datada de 15 de outubro de 2013.) Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/oct/15/symphony-guide-haydn-sixth-tom-service> Último acesso em: 26/10/2017

**THOMASTIK, INFELD.** *1919-1950 Early History*. 2017 disponível em: <http://www.thomastik-infeld.com/1919-1950-early-history>

WIJSMAN, S. “*Violoncello*” in Grove Music Online, Oxford University Press. 2015.

WOLFGANG O. *Joseph Haydn Biografie*. Berlin, 2017. Disponível em: <http://www.haydnbio.org/biografie.html> Último acesso em: 05/11/2017

### **Livros:**

BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado**. Tradução do original alemão (1753) de F.Cazarini, Ed. da Unicamp, Campinas, 2009

CARLSON, B. em *I violoncelli di Antonio Stradivari*, AA.VV., Silvana Editore Spa, Milano, 2004.

CORRETTE, M. *Methodes, théorique et pratique, pour apprendre le violoncello em peu de tems dans sa perfection*, Paris, 1741.

COWLING, E. *The Cello, C.Scribner’s Sons*, New York, 1975.

CROME, R. *The Compleat Tutor for the Violoncello*, London, c.1765.

DOURADO, A. Henrique. **O Arco Dos Instrumentos de Cordas**. São Paulo, 2009.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Gradiva, Lisboa, 2001.

HARNONCOURT, N. **O Discurso dos Sons**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.

JACKSON, R. *Performance Practice: a Dictionary-guide for Musicians*, Routledge, New York, 2005.

LAIRD, P. *The Baroque Cello Revival, the Scarecrow Press*, Lanham Maryland, 2004.

LANDON, H.C.R. *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*. Letter to Thaddäus Weigl, Fair Lawn, New Jersey, 1959.

MOZART, L. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, tradução de Edith Knocker do original em alemão, 1756, Oxford University Press, Oxford, 1980.

SCHONBERG, H. C. **A Vida dos Grandes Compositores**, Novo Século. São Paulo, 2010.

SHROCK, D. *Performances Practices in the Classical Era*, GIA publications, Chicago, 2011

SPITZER, J. *The Birth of The Orchestra*, Oxford University Press, New York, 2004.

STOWELL, R. *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

TARUSKIN, R. *Text and Act Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York 1995

QUANTZ, J. J. *On Playing the Flute*, tradução de E. R. Really do original em alemão de 1752, Faber and Faber, London, 1966.

VANSCHEEUWIJCK, M. *Performer's Guide to Seventeenth Century Music*, Indiana University Press, Indiana, 2012.

WALDEN, V. *One Hundred Years of Violoncello*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

#### **Mídia:**

J. HAYDN, A. KRAFT. *Violoncello Concertos*. Anner Bylsma and Tafelmusik Orchestra. CD-rom, DEUTSCHE HARMONIA MUNDI. 1991.

J. HAYDN, C. PEREIRA. *Concertos para Violoncelo*. Antonio Meneses e Northern Sinfonia. CD-rom, AVIE. 2010.

LYMENSTULL, E. *Haydn C Major Cello Concerto*, Koninklijk Conservatorium, 2014 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4rZufQETH5E> Último acesso em: 09/05/2016

ROSTROPOVICH, M. *Academy of St. Martin in the Fields and Haydn Cello concerto C dur*. 1976 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x-ddqqvsTvg> Último acesso em: 21/11/2017

### **Partitura:**

J. HAYDN. *Concerto in C Major for Violoncello and Orchestra Hob. VIIb:1*. Urtext from Joseph Haydn Werke Series III Vol 2 Editor GERLACH, S. Henle Verlag. Barenreiter, Munich, 2012.

### **Trabalhos Científicos:**

BONTA, S. *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* JAMIS III, 1977.

BRAUN, W.E. *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Technique and Repertoire*. University of Nebraska, 2015.

LANDON, H. C. R. *The Pre-Classical Concerto and the Concerto Parallel to Mozart*. in Layton, Robert (Ed.), *A Companion to the Concerto* Oxford University Press, Oxford, 1998.

MEDINA G. *La interpretación del repertorio histórico a través de la hermenéutica filosófica*. Revista Música Hodie. Goiania, 2014.

MINEO, P. Y. *Cello Technique- A Result of Cello Construction and its Effect*. Illinois, 2016.

SBAFFI, E. *Uso e repertorio del violoncello piccolo a 4 e 5 corde nel XVII e XVIII secolo*, Univ. Évora, 2013.

TEMPORAL, W. F. *Características comuns entre os antigos instrumentos de cordas*, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2014.

VANSCHEEUWIJCK, M. *In Search of the Eighteenth-Century "Violoncello": Antonio Vandini and the Concertos for Viola by Tartini*. *Performance Practice Review*, XIII, 2008.

ZHAO, F. *The Expansion of Cello Technique: Thumb Position in the Eighteenth Century*. The University of Texas. Austin, 2006.