



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

***Extratos do Tratado sobre os Princípios Fundamentais para  
tocar violino de Leopold Mozart: Versão e Análise***

LÍLIAN MARIA PEREIRA DA SILVA

João Pessoa  
Julho / 2014



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música

***Extratos do Tratado sobre os Princípios Fundamentais para tocar violino de Leopold Mozart: Versão e Análise***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Musicologia, linha de pesquisa Estética.

Orientanda: Lílian Maria Pereira da Silva  
Orientador: Prof. Dr. Ibaney Chasin

João Pessoa  
Julho / 2014

*À minha mãe, Maria das Dores, por tudo o que significa seu traço mais belo: a generosidade. Generosidade traçada pelo incentivo incondicional, pelo amor cotidiano e cheio de paciência, pela fé devotada à vida e à música, esta que é nosso traço de irmandade infinita.*

*A João Victor, meu amado filho, luz dos meus olhos, janela de minh'alma....*

*A meu pai, Raimundo Seixas, in memoriam, pela constante lembrança de seus ensinamentos e o sentimento de amor e carinho tão fortemente semeados em mim.*

## AGRADECIMENTOS

Ao movimento sempre positivo que emana da honestidade, do amor e da fé na vida, na arte, em Deus.

Às minhas irmãs, Mônica, Analice e Amélia, pelo cuidado com João nas minhas ausências, pelas leituras e revisões de textos, sempre num movimento constante de incentivo e tocante ternura.

Aos meus sobrinhos Miguel, Cairé e Pedro, amores ternos, essenciais.

Às minhas tias Rosa, Vila e Maria pelas bênçãos dedicadas e torcida sempre presentes.

A tio João, *in memoriam*, pela semente musical.

Aos amigos muito queridos e sempre presentes Wilame Correia, Haruê Tanaka, Maria Leopoldina, Raquel Dantas, Rafael Laurindo, Luis Carlos Durier, Edilene Dantas, Cristovam Augusto, Tânia Neiva pela paciência nos momentos de dificuldade e pelas palavras de encorajamento e amizade.

À Vólia Simões e a todos que compõem a EMAN, pelo incentivo profissional.

Aos alunos de violino e viola que foram parceiros nas leituras musicais.

A Ibaney Chasin, pela paciência e, sobretudo, por ter acreditado nesse trabalho mesmo diante das minhas enormes lacunas. Meu reconhecimento e agradecimento, sinceros.

## RESUMO

O presente trabalho toma por objeto de análise exegética, a partir da versão do inglês para o português, o Tratado sobre os princípios fundamentais para tocar violino escrito por Leopold Mozart, publicado pela primeira vez em 1756. A versão para o português foi feita a partir da tradução para o inglês realizada por Editha Knocker e publicada, em 1948, pela Oxford University Press. A versão para o português abriu a possibilidade de seu mapeamento cuidadoso e específico, fazendo ser mais clara e efetiva a apreensão do ideário musical e violinístico proposto e sustentado por Leopold Mozart e explicitando, em termos mais substantivos e compreensíveis, as categorias fundamentais elaboradas no Tratado e que constituem o núcleo central desse projeto. O referido tratado é obra de relevância histórica incontestável e, configura, ao lado do tratado para flauta escrito por J. J. Quantz, e ao de C. P. E. Bach, para teclado, como uma das mais expressivas obras do gênero. Na sua pena tratadista, L. Mozart discorre não apenas sobre a técnica do violino e estilos musicais, mas, também, apresenta franca preocupação com relação à formação musical dos instrumentistas. Em seu didatismo, leva o leitor a conhecer as características da prática musical violinística, bem como dos instrumentos de corda com arco, desde o século XVIII até os dias atuais.

**Palavras-chave:** Interpretação musical – Estética musical – Leopold Mozart – Tratado para violino

## ABSTRACT

This paper takes as its object of exegetical analysis, based on the version from English to Portuguese, the treatise on the fundamental principles for violin, written by Leopold Mozart, first published in 1756. The Portuguese version was based on the English version made by Editha Knocker and edited in 1948 by the Oxford University Press. The translation into Portuguese brings the possibility of a careful and specific study of the treatise, making possible an effective and clear apprehension of the ideas about the music and the violin, proposed and supported by Leopold Mozart. The fundamental categories elaborated in that work are explained in a more substantive and understandable way, which constitutes the core of this project. That treatise is a work of undeniable historical relevance and, along with the treatise for flute by J. J. Quantz and the one for keyboard by C. P. E. Bach, is one of the most significant works of the genre. In his work, L. Mozart deals not only with the technique for the violin and musical styles, but also displays an honest concern with the musical training of instrumentalists. In his didacticism, leads the reader to study the characteristics of violinistic musical practice, as well as the string instruments with bow, from the eighteenth century to the present day.

Keywords: Musical performance - musical aesthetics - Leopold Mozart - violin treatise

## **LISTA DE FIGURAS (PARTE II)**

Figura 2 - Detalhamento da forma correta de segurar o arco .....	146
Figura 3 - Posicionamento antinatural do braço direito .....	147
Figura 4 - Exemplo 1 do uso da arcada descendente.....	149
Figura 5 - Exemplo 2 do uso da arcada descendente.....	149
Figura 6 - Exemplo 1 do uso da arcada ascendente.....	149
Figura 7 - Exemplo 2 do uso da arcada ascendente.....	150
Figura 8 - Exemplo 3 do uso da arcada ascendente.....	150
Figura 9 - Exemplo 1 do uso da arcada ascendente e descendente com notas pontuadas.....	150
Figura 10 - Exemplo 2 do uso da arcada ascendente e descendente com notas pontuadas .....	150
Figura 11 - Exemplo 1 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário .....	151
Figura 12 - Exemplo 2 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário .....	151
Figura 13 - Exemplo 3 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário .....	151
Figura 14 - Exemplo 4 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário .....	151
Figura 15 - Divisão de arco – crescendo .....	153
Figura 16 - Divisão de arco – diminuendo .....	153
Figura 17 - Divisão de arco - crescendo .....	154
Figura 18 - Divisão de arco – alternância de sons fortes e fracos .....	154
Figura 19 - Exemplo de passagem em que podem ser aplicadas variações de arco .....	156
Figura 20 - Tipos de vibrato .....	161
Figura 21 - Exemplo do uso do forte e piano .....	165
Figura 22 - Exemplo do uso do forte e piano .....	165

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>PARTE I – VERSÃO PARA O PORTUGUÊS DE 8 DOS 12 CAPÍTULOS DO TRATADO PARA VIOLINO DE L. MOZART .....</b>	<b>17</b>
<b>PREFÁCIO .....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>20</b>
Primeira seção.....	20
Da antiga e da nova notação musical e dos pentagramas e claves em uso atualmente. ....	20
Segunda seção .....	25
Do tempo ou da divisão musical.....	25
Terceira seção .....	31
Da duração ou valor das notas, pausas e pontos, juntamente com a explicação dos signos musicais e termos técnicos. ....	31
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>49</b>
<b>Como o violinista deve segurar o violino e controlar o arco.....</b>	<b>49</b>
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>58</b>
<b>O que o estudante deve observar antes de começar a tocar; em outras palavras, o que deve ser primeiramente ensinado ao iniciante. ....</b>	<b>58</b>
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>66</b>
<b>Do sentido ascendente e descendente dos golpes de arco .....</b>	<b>66</b>
<b>CAPÍTULO V .....</b>	<b>90</b>
<b>Como produzir um bom som no violino de maneira correta, pelo controle hábil do arco ...</b>	<b>90</b>
<b>CAPÍTULO VII .....</b>	<b>97</b>
<b>Das diversas variações de arco .....</b>	<b>97</b>
I – Das variações de arco em notas iguais .....	97
II - Das variações de arco em figuras que são compostas por notas de durações diferentes.....	108
<b>CAPÍTULO XI.....</b>	<b>115</b>
<b>Do trêmulo, mordente a outros ornamentos improvisados .....</b>	<b>115</b>
<b>CAPÍTULO XII .....</b>	<b>127</b>
<b>Da leitura musical correta e, em particular, da boa execução. ....</b>	<b>127</b>
<b>PARTE II – O TRATADO DE L. MOZART: DE SUA ORGÂNICA E ESTRUTURA....</b>	<b>141</b>
<b>I. Da lógica técnica do Tratado.....</b>	<b>141</b>
<b>1. Da maneira de segurar o violino .....</b>	<b>141</b>
1.1 Da colocação da mão esquerda .....	143
<b>2. O arco .....</b>	<b>144</b>
2.2. A condução: arcadas ascendentes e descendentes .....	148
1.2 Da divisão de arco e suas regiões.....	152
2.3. Variações de arco .....	156
<b>3. A sonoridade que se deve buscar no violino .....</b>	<b>158</b>

<b>4. Aspectos da ornamentação .....</b>	<b>160</b>
<b>II. Da lógica musical do Tratado .....</b>	<b>163</b>
1. A melodia – condução, afeto e “bom gosto”.....	163
2. Agógica e Expressividade .....	166
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>170</b>

## INTRODUÇÃO

Em 1756, Leopold Mozart<sup>1</sup> publicou seu *Tratado para violino*<sup>2</sup>, em que, numa palavra geral, dissertou sobre os preceitos da técnica violinística e da prática musical como um todo. A partir disso, L. Mozart ingressou seu nome no grupo dos grandes tratadistas da história da música e contribuiu, significativa e definitivamente, para um conhecimento mais substancial da técnica do violino (e dos instrumentos de arco), bem como da prática instrumental e, portanto, musical vigentes no século XVIII.

Originalmente, escrito em alemão, o Tratado foi traduzido, em 1770, para o francês por Valentin Roeser<sup>3</sup> e, em 1940 para o inglês, por Editha Knocker<sup>4</sup>. A 1<sup>a</sup> edição para a língua inglesa foi publicada em 1948 pela Oxford University Press, sob prefácio escrito, em 1937, pelo musicólogo Alfred Einstein. Conforme nota presente na tradução inglesa, escrita por Alec Hyatt King e datada de 1985, o Tratado também teve uma edição russa publicada em 1804.

A presente dissertação constitui-se de duas partes: versão do inglês para o português de 8 dos 12 capítulos que compõem o Tratado somada à análise exegética dos extratos traduzidos. A escolha dos 8 entre os 12 capítulos se deu pelo seguinte critério: os capítulos escolhidos, a saber, capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 7, 11 e 12, trazem à discussão as questões cruciais do Tratado, portanto, são os capítulos mais representativos no que se refere aos temas elencados por L. Mozart como fundamentais à formação do aluno e que darão, ao leitor, em língua portuguesa, um sentido abrangente do todo do Tratado.

Como aludido, este estudo não propõe a versão completa do Tratado de Leopold Mozart, em razão da versão total da obra requerer condições temporais muito mais amplas das que o mestrado impõe e também por esse fato, justifica-se a necessidade de seleção e escolha de alguns capítulos da obra.

Desse modo, explicito aqui o tema central de cada capítulo traduzido e analisado:

---

<sup>1</sup>Leopold Mozart compositor, regente, violinista e professor de música (1719-1787).

<sup>2</sup>O tratado, originalmente escrito em alemão, tem o seguinte título: *Versuch Einer Grundlichen Violinschule*.

<sup>3</sup>Compositor alemão e clarinetista (1735-1782).

<sup>4</sup>Violinista inglesa (1869 – 1950).

**Capítulo I - Primeira seção – Da antiga e da nova notação musical e dos pentagramas e claves em uso atualmente; Segunda seção – Do ritmo ou da divisão musical; Terceira seção – Da duração ou valor das notas, pausas e pontos, juntamente com a explicação dos signos musicais e termos técnicos.** Nesse primeiro capítulo, dividido em três seções, L. Mozart trata das questões referentes à escrita musical e aos termos técnicos que dizem respeito à interpretação na música. Considera, como primeiro e importante passo, o conhecimento da escrita musical em toda a sua abrangência.

**Capítulo II – *Como o violinista deve segurar o violino e controlar o arco.***

Este capítulo trata da postura com o violino e da forma correta de segurar o arco para mantê-lo firme sem que se aplique uma força desnecessária para isso; de como os dedos da mão direita, ao segurar o arco, podem interferir na produção da sonoridade, bem como do conforto que se deve buscar para manter o violino no ombro.

**Capítulo III – *O que o estudante deve observar antes de começar a tocar, em outras palavras, o que deve ser primeiramente ensinado ao iniciante.***

Refere-se, aqui, à importância do aluno saber a tonalidade da peça, o andamento indicado e também, os termos técnico-musicais que são utilizados a fim de tornar a leitura e a interpretação o mais fiel possível ao que está posto pelo compositor. Também neste capítulo, organiza e expõe considerações fundamentais sobre o modo maior e menor e sobre os intervalos maiores e menores de uma escala, no intento de se configurar um mapa das tonalidades.

**Capítulo IV – *Do sentido ascendente e descendente dos golpes de arco.***

Neste capítulo, o autor disserta sobre a natureza da melodia – aguda, grave, longa, curta – e de como devemos entendê-la a partir de tais características a fim de dar à melodia, seu sentido anímico. L. Mozart afirma que, à luz de seu Tratado, o violinista encontrará a melhor forma de executar notas longas e curtas e o fará adquirir a sonoridade que irá conduzi-lo à prática do bom gosto. Trata, ainda, das indicações de arco ao longo da melodia e, em função das pausas, das ligaduras de expressão, das ligaduras com notas pontuadas. Discute a síncope, as quiálteras, a métrica ternária e suas especificações por efeito do acento [*forte e fraco*] dos tempos do compasso, propondo formas de execução.

**Capítulo V – *Como produzir um bom som no violino de maneira correta, pelo controle hábil do arco.***

Aqui, o intento é dar ao aluno a habilidade de produzir um som puro a partir do momento que ele tenha o violino em suas mãos pela primeira vez; indica a importância de considerar, desde o início, as regras essenciais para a boa condução do arco; trata das razões que levam o aluno a tocar grosseiramente e com muitas tensões e traz, também, as divisões de arco, bem como a forma de execução de cada uma delas; disserta sobre as peculiaridades na produção de um som *piano* e/ou *forte* propondo o que é preciso fazer para que ambos tenham a mesma qualidade; arrazoa sobre a relação entre a sonoridade que está na Natureza do canto e a sonoridade produzida por um instrumentista.

#### **Capítulo VII – *Das diversas variações de arco.***

Este capítulo é dividido em duas seções. A primeira tem como título: **Das variações de arco em notas iguais**, ou seja, notas rápidas consecutivas e contínuas de igual valor métrico. Aqui, afirma que não pode haver desconforto ao tocá-las e deve-se sempre buscar a unidade entre as notas. A segunda seção sob título: **Das variações de arco em figuras que são compostas por notas de duração diferente**, trata do exato contrário, ou seja, das variações de arco em notas de valores métricos diferentes, bem como, das inúmeras possibilidades de composição de uma melodia aplicando as mais diversas variações de arco.

#### **Capítulo XI – *Do Tremolo, Mordente e outros ornamentos improvisados.***

Disserta sobre a natureza de cada tipo de ornamentação, propondo seu uso mais adequado e discorre, ainda, sobre a concepção e a prática da ornamentação na música escrita para os instrumentos de arco.

#### **Capítulo XII – *Da leitura musical correta e, em particular, da boa execução.***

“Tudo depende da boa execução” (MOZART, 1948, p. 215). A partir dessa afirmação, L. Mozart discorre sobre questões que definem, efetivamente, a execução musical e afirma que, o *performer*, graças a uma boa execução, pode tornar agradável e interessante até mesmo uma composição menos interessante, como também, ao contrário disso, uma boa obra pode ser tão mal tocada que nem mesmo o compositor poderá reconhecê-la; traz, ainda, uma profunda discussão sobre a diferença entre o músico *virtuose* e o músico *virtuoso*. Pontua, também, sobre a necessária prática da música de câmara instrumental e/ou vocal e da prática de orquestra, como aportes para uma formação musical consistente.

Assim, investigar o referido tratado, pondera explicitar as categorias musicais consideradas por Leopold Mozart como basilares à formação musical e que estão ali elencadas de modo a dar ao aluno e ao professor a condição fundante da prática e da reflexão ante a música.

Diante do exposto, ressalta-se, então, a importância histórica do tratado para violino de L. Mozart, bem como as diretrizes que o levaram a compor tal obra. Posto isto, verificamos que, o referido tratado, é obra de importância histórica incontestável e configura, ao lado do tratado para flauta escrito por J. J. Quantz (1697-1773), e ao de C. P. E. Bach (1714-1788) para teclado, como uma das mais importantes obras do gênero. Sobre isso pontua Alfred Einstein no prefácio, escrito em 1937, contido na versão em inglês do Tratado, página XXIV:

Ambos [J. Quantz e C. P. E. Bach] foram além dos limites de ‘meros tutores’ de seus instrumentos; são como guias de todo o estilo musical de seu tempo. Leopold tinha isso em mente quando decidiu, em fins de 1753, ou início de 1754, compor seu Tratado seguindo a premissa de que seu trabalho seria muito mais que uma mera instrução técnica<sup>5</sup>

Einstein não parece ter exagerado em sua avaliação no que se refere às obras citadas, posto que, tais obras se consolidaram como referências universais, reunindo em si o técnico e o estilístico, a história e a prática, a reflexão e a ação, compilando informações e ensinamentos sobre a prática musical que, ao longo da história, se mostraram essenciais. Por isso, representam âncoras ou bússolas, para uma abordagem mais lúcida e rigorosa da música e da prática instrumental.

Senti-me sempre desolado ao constatar que os alunos que me procuravam haviam sido muito mal instruídos. Assim, eu devia levá-los de volta aos fundamentos do aprendizado e eliminar o que havia sido ensinado erroneamente, ou, no mínimo, negligenciado<sup>6</sup> (MOZART, 1948, p.7)

---

<sup>5</sup> Both go far beyond the boundaries of mere ‘Tutors’ of their instruments; they are guides to the whole musical style of their time. That Leopold had these in mind goes without saying, when at the end of 1753 or the beginning of 1754 he sat down to the composition of his *Violinschule*, and he owes it to their example that his work also is far more than mere instruction technique.

<sup>6</sup> I was often sad when I found that pupils had been so badly taught; that not only had I to set them back to the beginning, but that great pains had to be taken to eradicate the faults which had been taught or at best had been overlooked.

No interior desse pensamento, parece claro que para L. Mozart era urgente a publicação de um método que pudesse estar ao alcance de muitos e, convencido dessa necessidade, sentiu-se impelido a contribuir socialmente com a comunidade musical, embora, ele próprio, tenha estado irresoluto quanto à publicação:

No entanto, mesmo sendo grande o meu desejo de servir maximamente ao mundo da música, hesitei por alguns anos, dada minha timidez, em aventurar-me com meu modesto trabalho nos tempos do Iluminismo<sup>7</sup>. (MOZART, 1948, p. 7)

Seja como for, aqui se põe a atitude ponderada de L. Mozart em publicar um texto dessa ordem e, nesse contexto revelador, uma questão deve ser colocada como crucial para Leopold Mozart: ele trabalhava para ser reconhecido como um *homem de letras* e a publicação de seu tratado lhe traria esse reconhecimento, pois, à época, um *homem de letras* só alcançaria esse *status*, por meio de seus escritos e seu tratado para violino, atestava, pois, sua capacidade como violinista, compositor e professor sendo, portanto, a expressão de sua ideologia. Ideologia esta que é a do próprio Iluminismo em meados do século XVIII a de, entre tantas outras assertivas, tornar a educação acessível a segmentos cada vez maiores da população” (LUCAS, 2006, p. 133). Postura ratificada por Ford (2010, p.6) ao afirmar que o desejo do homem do século XVIII em publicar seus escritos, era porque este havia se tornado o principal meio de ensino.

L. Mozart ao compor seu tratado, estabelecia nele, suas mais claras expressões ante o ideal de educação e seu enorme desejo de instruir, acabou por se tornar mais evidentemente cumprido com a educação dada aos seus filhos, mais precisamente, a W. Mozart. Segundo Hermann Abert, o tratado de L. Mozart deve ser visto como obra de grande valor, também porque explicita uma ligação indelével entre pai e filho e sobre isto, pondera:

Estes são também os princípios segundo os quais Leopold trouxe seu próprio filho. Temos todos os motivos para sermos gratos a ele por isso, pois, foi também a esta educação, que Wolfgang devia sua mais nobre e pura concepção de arte<sup>8</sup>. (FORD *apud* ABERT, 2010, p.49)

---

<sup>7</sup> But, great as was zeal to serve the world of music to the utmost that in me lay, I still hesitated for over a year, because I was too bashful to venture into the daylight with my modest work in such enlightened times.

<sup>8</sup> These are also the principles according to which Leopold brought up his own son. We have every reason to be grateful to him for this, too, for it was to this upbringing that Wolfgang owed his lofty and pure conception of art.

Nesse contexto argumentativo, importa destacar que, em nosso país, sabidamente carente de bibliografia musical em língua portuguesa, sobretudo no que se refere à formação instrumental, verificamos que o tratado de L. Mozart está inteiramente ausente das escolas de música, dada sua inacessibilidade em razão da não publicação na língua vernácula brasileira e, embora seja um dos textos pedagógicos sobre o violino mais conhecidos, disseminados e universalmente citados, no Brasil, é fonte primária quase ignorada. Desse modo, a partir da tradução do tratado em questão, bem como de sua leitura imanente, pretendemos examinar e extraír o ideário, tanto didático, quanto estético-musical do mesmo, oportunizando o acesso ao texto em língua portuguesa e possibilitando a prática efetiva dos exercícios contidos nele.

Outrossim, constatamos que, no universo da pena tratadista mozartiana, para cada procedimento técnico, há um argumento estético-estilístico e portanto, somos levados a entender que, em verdade, é um processo de reflexão e assimilação conteudística que conduz à boa prática, esta sim, resultante da ligação entre dois polos: o técnico que encaminha o estilístico e vice-versa. Desse modo, parece correto afirmar que, na palavra mozartiana, a qualidade da técnica instrumental encaminha à qualidade interpretativa do músico e, portanto, somente uma prática acurada, diligente é que fará um bom intérprete.

O didatismo na pena tratadista de L. Mozart repousa em considerações que vão, desde a postura correta para segurar o violino (a qual ele denota de posição natural) aos problemas relacionados à interpretação, do controle do arco às questões que regem a ornamentação e das questões relativas à sonoridade que se deve adquirir à prática do “bom gosto”. Desse modo, podemos verificar que o texto é de incontestável relevância para instrumentistas, professores, pesquisadores que debruçam leituras e considerações sobre a prática musical.

A versão para o português foi feita a partir de leituras e releituras do texto em inglês e com o auxílio de dicionários e gramáticas da língua inglesa. A escolha dos termos musicais foi feita sob pesquisa em dicionários de música o que nos colocou em face de uma séria realidade que se revela pela carência de textos em português sobre a música ocidental que tanto praticamos. A título de esclarecimento, as notas de rodapé que aparecem nessa dissertação estão numeradas no texto corrido, ou seja, na dissertação em seu todo, de modo que, não corresponde à numeração do texto em inglês.



## PARTE I – VERSÃO PARA O PORTUGUÊS DE 8 DOS 12 CAPÍTULOS DO TRATADO PARA VIOLINO DE L. MOZART

### PREFÁCIO

Muitos anos se passaram desde que comecei a escrever estas regras para os alunos que me procuravam em busca de uma instrução para tocar violino. Várias vezes me perguntei o porquê de ainda não haver sido publicado um método para um instrumento tão popular e indispensável para grande parte das composições como o violino. Isto é, uma base sólida para o estudo desse instrumento é, há muito, necessária, sobretudo quanto a golpes de arcos específicos, ligados ao bom gosto. Senti-me sempre desolado ao constatar que os alunos que me procuravam haviam sido muito mal instruídos. Assim, eu devia levá-los de volta aos fundamentos do aprendizado e eliminar o que havia sido ensinado erroneamente ou, no mínimo, negligenciado. Eu sentia uma compaixão profunda quando ouvia violinistas já adultos— muitos dos quais não pouco enraidecidos com seu conhecimento — distorcendo, pelo uso equivocado do arco, o sentido de uma obra. Sim, impressionava-me ver que, mesmo com a ajuda de uma explicação oral e demonstrações práticas no instrumento, esses alunos eram incapazes de compreender a verdade e a essência. Por isso me veio à mente publicar este *Violinschule*. Eu até mesmo falei com o editor. No entanto, mesmo sendo grande o meu desejo de servir maximamente ao mundo da música, hesitei por alguns anos, dada minha timidez, em aventurar-me com meu modesto trabalho em tempos de tantas luzes. Então, recebi por acaso, o *Historic Critical Contributions to the Advancement of Music*, de Herr Marpurg<sup>9</sup>. Li o prefácio. Logo ao início dizia-se que não havia razões para se reclamar da quantidade de publicações musicais. Porém, era referida e lastimada a inexistência de um método para violino. Essa observação despertou minha antiga determinação, estimulando-me fortemente a enviar essas páginas ao editor em minha cidade natal.

Se estas páginas, ou melhor, se meu *Violinschule*, no entanto, está escrito de acordo com os desejos de Herr Marpurg e de outros especialistas em música, é uma questão que somente o tempo irá responder. Além disso, o que eu poderia dizer sobre meu trabalho sem soar como censura ou elogio? Em primeiro lugar, recuso-me fazê-lo, pois isso ofende minha natureza. De

---

<sup>9</sup>Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), compositor, crítico musical e teórico alemão influente no Iluminismo.

fato, quem acreditaria na minha sinceridade? Em segundo lugar, fazer isso seria pecar contra o decorum<sup>10</sup> – sim, e contra a razão –, por isso é ridículo. Todos conhecem o cheiro que o louvor a si mesmo deixa em seu rastro. Não tenho que me ‘desculpar’ por publicar este livro, pois, até onde sei, é o primeiro método para tocar violino que surgiu. E, se devo um pedido de desculpas ao mundo culto, é somente pelo modo como executei minha tarefa.

Certamente, ainda há muito a ser dito e muitos poderiam me criticar e reprovar por não tê-lo feito. Mas, que questões são essas? Elas são como farol para guiar o julgamento débil de muitos concertistas que, por meio dessas regras, encontrarão o bom gosto de um solista consciente.

Estabeleci aqui as bases do bom estilo e ninguém negará isto. Somente esse é meu propósito. Se eu tivesse desejado tratar de tudo, este livro teria o dobro de páginas, e foi exatamente o que quis evitar. Não se ganha muito com um livro mais caro para o comprador. Ora, quem tem mais necessidade de adquirir esse livro não são exatamente os carentes, que não podem ter o acompanhamento de um professor por um longo período de tempo? Não são os alunos mais talentosos frequentemente os mais pobres, aqueles que se tivessem à mão um método de aprendizado confiável, poderiam progredir muito em pouco tempo?

Eu poderia ter feito muito mais: poderia ter seguido o exemplo de alguns autores e ampliado o material deste livro, intercalando aqui e ali comentários sobre outras ciências e, em particular, poderia ter tratado muito mais extensivamente dos intervalos. Mas, como estes, em sua maioria, são temas que ou dizem respeito à área da composição ou, muitas vezes, destinam-se tão somente a mostrar a erudição do autor, procurei omitir tudo o que alargasse meu livro. Somente por conta desse desejo de concisão é que não elaborei exemplos para dois violinos no quarto capítulo, e, também, de um modo geral, reduzi todos os outros exemplos.

Finalmente, devo confessar que escrevi esse *Violinschule* não somente para uso dos alunos e benefício dos professores, mas também porque desejo seriamente mudar todos aqueles professores que, com sua forma equivocada de ensinar, estão comprometendo seus alunos com

---

<sup>10</sup> O significado de decorum para a música do século XVIII é tema bastante discutido visto que levou a música à ideais estéticos difusos na época do Iluminismo. Segundo o dicionário musical anônimo que era publicado na revista *Wochentliche Nachrichten an die Musik betreffend*: O decoroso [Schicklich, convenient], em música, é tudo aquilo que, determinado pela concordância das partes num todo, não recai no não natural ou no ridículo. O compositor deve escolher todas as partes de uma peça musical com sabedoria e gosto; sejam elas tomadas por si próprias ou em conexão umas com as outras. (Lucas *apud* J. S., 1769) (nota de nossa autoria).

erros que poderiam ser facilmente reconhecidos num curto espaço de tempo se eles deixassem de lado suas vaidades.

DECIPIT EXEMPLAR VITIIS IMITABILE:

“Um exemplo cujos vícios são imitáveis, nos leva ao erro”.

Horacio, Livro I, Epist. XIX

Talvez eles possam encontrar suas falhas claramente delineadas nestas páginas; talvez muitos leitores, mesmo recusando-se a reconhecer isso, possam ser convencidos e sua consciência os despertará para algo melhor. Há, no entanto, uma única questão que proíbo expressamente: ninguém deve acreditar que, falando com desdém deste ou daquele defeito desse livro, eu tenha apontado minhas críticas para alguém em particular. Farei uso aqui das palavras com as quais o senhor Kabener, na conclusão do prefácio do seu *Satirical Works*, protege-se contra tais calúnias e declara: “Dirijo-me somente àqueles que sabem o que eu quis dizer”.

Omni Musarum licuit Cultoribusaevo  
 Parcere Personis, dicere de Vittis,  
 Quae si irascereagnitavidentur.

Sen.

Salzburg, julho de 1756.

Mozart.

# CAPÍTULO I

## Primeira seção

### Da antiga e da nova notação musical e dos pentagramas e claves em uso atualmente.

\*\*\*

#### &1

É necessário que o iniciante, antes que o professor coloque o violino em suas mãos, imprima em sua memória este capítulo e os dois seguintes. Caso contrário, se o aluno impaciente, no início, estende ambas as mãos sobre o violino, aprende rapidamente esta ou aquela peça de ouvido, examina superficialmente os fundamentos e, precipitadamente, fecha os olhos para os primeiros preceitos, jamais compensará sua negligência. Assim, estará à mercê do próprio caminho para a conquista de uma plataforma sólida de conhecimento musical.

#### &2

Todas as nossas percepções originam-se de sensações externas. Por conseguinte, existem alguns sinais que, através da leitura, afetam a intenção imediatamente, originando a produção de vários tons, de acordo com tais signos, tanto na voz quanto nos diferentes instrumentos musicais.

#### &3

Os gregos cantavam por meio de letras, que eram escritas horizontalmente, verticalmente, sobre a margem ou mesmo de cabeça-para-baixo. Não eram utilizadas linhas, e havia, aproximadamente, 48 letras. Para cada nota havia uma letra correspondente, ao lado da qual era escrita uma pequena marca que indicava o tempo<sup>11</sup>. Essas marcas geraram muitos problemas, tendo basicamente três ou quarto significados: *Punctum Perfectionis*, *Divisionis*, *Incrementi e Alterationis*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Gaffurus em seu *Pratica Musicae*, Livro 2, C. 2. Leia também Marcus Meibomus.

<sup>12</sup> Zarlino, p. 3, C. 70. Glareano, L.3. C.4. Artusi, *L'Arte de l'Contrapunto*, p. 71.

#### &4

O santo Papa Gregório abreviou as letras. Escolheu estas sete – Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol – e as posicionou sobre sete linhas de acordo com a altura de cada uma na qual, se poderia reconhecer a distância entre os tons. Cada linha tinha sua letra correspondente e se poderia cantar por meio dessas letras.

#### &5

Cerca de 500 anos mais tarde, surgiu Guido, responsável por uma grande mudança. Atinando que era bastante difícil pronunciar as letras, transformou-as em seis sílabas, que foram tomadas do primeiro verso do Cântico de Louvor, composto para o Festival de São João Batista, a saber: ut, re, mi, fa, sol, la:

<b>Ut</b> queant Laxis,	resonare fibris
<b>mira</b> gestorum,	famuli tuorum
<b>solve</b> polluti,	<b>la</b> bii reatum
<b>Sancte Joannes!</b> <sup>13</sup>	

#### &6

Mas assim não se manteve. Aos poucos, ele foi mudando também as sílabas em grandes pontos dispostos sobre as linhas, escrevendo as sílabas ou palavras embaixo delas. Foi ainda mais longe, e escreveu sinais também nos espaços entre as linhas<sup>14</sup>. Dessa forma, economizou duas linhas, reduzindo-as de sete para cinco. Foi uma grande conquista, mas em consequência da similaridade entre os sinais, a música permaneceu lenta e sonolenta.

#### &7

Esse problema foi superado por Jean de Murs<sup>15</sup>, que transformou os sinais em notas, e isto resultou em um sistema de divisão do tempo melhor do que os anteriores. Primeiramente, Murs ideou as seguintes cinco figuras:<sup>16</sup>

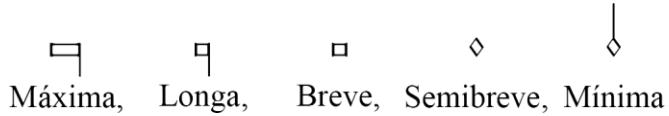
---

<sup>13</sup> Angelo Bernardi condensou as silabas em uma só linha: *ut relevet miserum fatum solitos que labores*.

<sup>14</sup> A partir desses pontos é que surgiu a palavra contraponto que é um estilo de composição muito conhecido entre os músicos.

<sup>15</sup> Quem eram Guido e Jean de Murs, já foi dito na introdução.

<sup>16</sup> Glareanus, L.2, C. I.



Depois disso, uma nova iniciativa foi tomada ao se adicionar mais duas figuras: a semínima e a colcheia. Por exemplo, da mínima fez-se a semínima ao se enegrecer aquela: ♫ ou deixando-a branca mas acrescida de um colchete no topo da haste ♪. Do mesmo modo, a colcheia foi pintada de preto mas diferenciada da semínima por sua haste ♩, ou podia ser branca mas acrescida de duas hastes ♩. Por fim, os instrumentistas tomaram a liberdade e dividiram a colcheia, criando desse modo, a semicolcheia. Esta novidade evoluiu rapidamente. Alguém colocou duas hastes na nota negra ♪, ou, se permanecesse branca, ganharia três hastes ♩<sup>17</sup>. Finalmente, ao longo dos anos a música se desenvolveu a passos lentos e sofridos até chegar ao estado de perfeição dos dias de hoje<sup>18</sup>.

## &8

Hoje, colocamos as notas nas cinco linhas que, como uma escada, nos permite perceber imediatamente a ascendência e descendência das notas. Estas também são escritas em linhas suplementares superiores e inferiores em função do registro do instrumento e das necessidades da melodia.

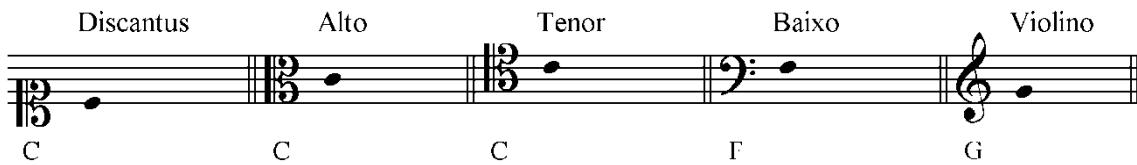
## &9

Cada instrumento é reconhecido por um sinal chamado clave<sup>19</sup>. A clave é sempre colocada sobre a linha e possui uma determinada letra a partir da qual reconhecemos a melodia e a sequência da escala musical. Isso ficará mais claro pela ilustração. Eis as claves:

<sup>17</sup> Glareanus, *eodem loco* (no mesmo lugar).

<sup>18</sup> Que ninguém se assuste com a palavra ‘perfeição’. Na verdade, quando olhamos com profundidade e rigor o tema, vemos que há muito ainda a ser dito sobre este assunto. Mas, eu acredito que, se é verdade que a música grega curou males, então a nossa música moderna certamente invoca até mesmo os mortos de seus caixões.

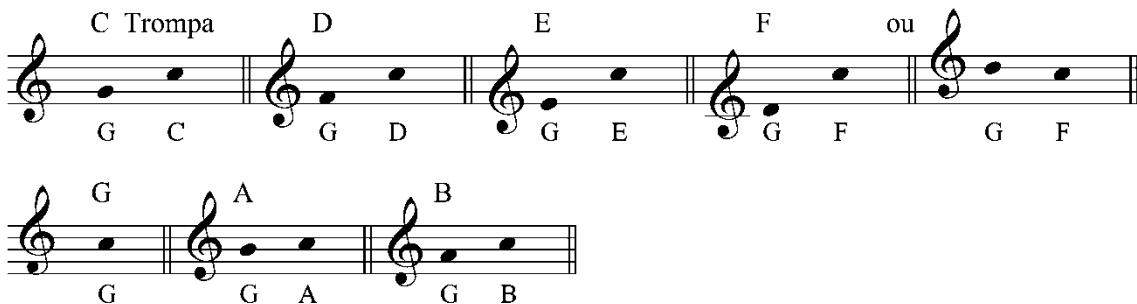
<sup>19</sup> A palavra clave é usada aqui figurativamente. Tal qual uma chave de ferro que tenha sido feita para uma específica fechadura, assim a clave musical nos abre o caminho para a música à qual se aplica.



O discantus, o contralto e o tenor têm a sua clave em Dó, de modo que as notas ascendentes serão ré, mi, fá e assim por diante. A clave do baixo é em Fá, de modo que as notas descendentes serão mi, ré e assim por diante; se ascendente, sol, lá etc. A clave do violino está em sol, como veremos pela explanação das letras.

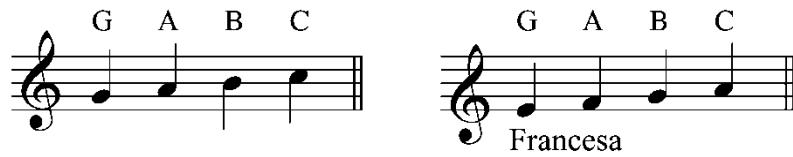
### &10

Mas não é só o violino que ostenta essa clave. Vários outros instrumentos também o fazem, por exemplo: o trompete, o clarim, a flauta transversal e todos os outros instrumentos de sopro. Embora o violino seja distingível, em parte por timbre, em parte pelas passagens que lhe são características<sup>20</sup>, seria muito bom que a clave do trompete e do clarim fosse modificada. Tal mudança permitiria que o músico imediatamente soubesse se seria necessário um trompete em Dó ou Ré, ou uma trompa em Dó, Ré, Fá, Sol ou Lá e assim por diante. Poderia ser escrito assim:



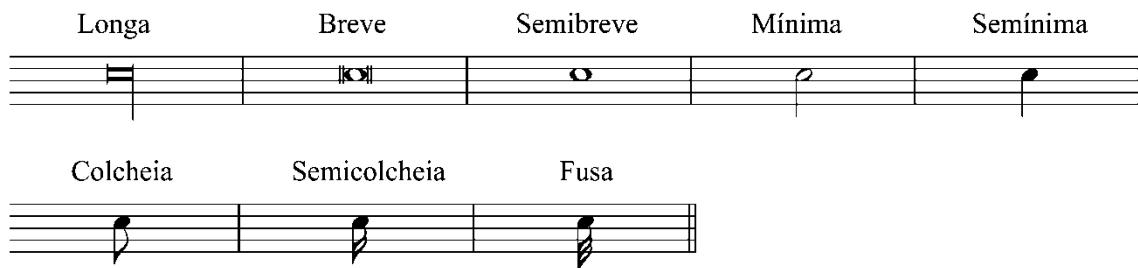
A clave permanece sempre em Sol, e se considerássemos até o espaço onde o Dó usual do violino está, saberíamos imediatamente qual trompa a clave indica. Antigamente escrevia-se a clave de Sol uma terça abaixo a fim de possibilitar a escrita das notas mais agudas de forma conveniente no papel. Era a chamada clave francesa. Por exemplo:

<sup>20</sup>Este é um ponto crítico pelo qual muitos supostos compositores ficam expostos. A partir da composição, vê-se imediatamente se o compositor entende a natureza do instrumento. E quem não riria por exemplo, ao ver um violinista ser obrigado a tocar passagens, saltos e duplicações que para executá-las seria necessário que tivesse quatro dedos extras? [A primeira frase dessa nota está na primeira edição (1756), mas foi omitida na terceira edição (1787)].



### &11

Notas são signos musicais que indicam, por sua posição, a altura da nota, e, por sua forma, a duração daquelas notas que tentamos produzir com a voz humana ou com um instrumento apropriado. Aqui estão as notas usadas atualmente e seus respectivos nomes:



### &12

Mantivemos na música, até hoje, as sete letras gregorianas pelas quais as notas, em função de sua posição, portanto de sua altura, distinguem-se entre si. São as seguintes: Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol, e se repetem infinitamente.

### &13

O violino possui quatro cordas e cada uma recebe o nome de uma das sete letras<sup>21</sup>, ou seja:



A corda mais fina é a Mi. A seguinte é a corda Lá ligeiramente mais grossa. Depois temos a Ré e a mais grossa é a corda Sol.

<sup>21</sup> Optamos por traduzir, no texto, as letras A, B, C, D, E, F e G, pelo nome de cada nota referente lá, si dó, ré, mi, fá sol. Entretanto, ao longo do tratado mantivemos, nas figuras, as letras acima citadas. (nota de nossa autoria).

### &14

Para variar a altura do som é preciso colocar os dedos sobre as cordas. Isso é feito da seguinte maneira:

A corda mais grave.

A segunda corda.

A terceira corda.

A quarta corda, a mais fina.

Aqui vemos claramente as cordas soltas marcadas por letras maiúsculas, onde cada nota seguinte será produzida com os dedos. O aluno deve memorizar isso muito bem, a fim de conseguir tocar sem olhar as letras sobre as notas e poder reconhecê-las imediatamente, ou sem muita reflexão sobre qual a letra de cada nota e onde está posicionada. Temos de observar aqui, ainda, que a nota Si marcada com  $\natural$  ou  $\flat$  deve ser chamada H. A razão para isso será dada em momento oportuno.

### Segunda seção

#### Do tempo ou da divisão musical

### &1

O tempo faz a melodia portanto, ele é a alma da música. Existe não somente para animá-la mas para manter todos os seus componentes em sua própria ordem. O ritmo é o que determina o momento onde as diferentes notas devem ser tocadas e muitas vezes é o que falta a muitos violinistas que, de um modo ou de outro, progrediram muito na música e têm grande autoestima. Este defeito é fruto de sua negligência quanto ao estudo do ritmo desde o primeiro momento. Tudo depende da divisão rítmica e o professor deverá ter grande paciência em verificar se o aluno aprendeu a questão efetivamente com diligência e atenção.

## &2

O tempo é indicado pelo movimento de levantar e baixar da mão, ao que todos os que cantam ou tocam juntos devem acomodar-se. Assim como os doutores chamam o movimento do pulso cardíaco de sístole e diástole<sup>22</sup>, chamamos de ‘thesis’ o tempo acentuado e de ‘arsis’ o não acentuado<sup>23</sup>.

## &3

Na música do passado remoto havia métodos conflitantes de notação, de modo que tudo era confuso. Estes métodos indicavam o compasso através de círculos e semicírculos que, às vezes, eram cortados, outras vezes invertidos ou ainda diferenciados por pontos colocados dentro ou fora deles.

Ainda que não sirva mais a qualquer propósito tomar este material pobre e obsoleto, os amadores se remetem a esses escritos antigos<sup>24</sup>.

## &4

O tempo, hoje em dia, é dividido em compasso de divisão par (*simples* ou *comum*) e ímpar (*ternário*)<sup>25</sup> e é indicado no início de cada peça. O compasso binário tem duas partes<sup>26</sup>, o ternário três. No intento de tornar o compasso binário mais comprehensível ao aluno, este é dividido em quatro partes, e-- então é chamado de compasso quaternário. Seu símbolo é a letra latina C. Aqui estão:

---

<sup>22</sup>Συστολή, Διαστολή.

<sup>23</sup>Giuseppe Zarlino, Cap. 49. Isto indiscutivelmente é variado do πονώ, *pono*, e do λάβει, *tollo*.

<sup>24</sup>Passatempos desse tipo, dentre outros, podemos encontrar em Glarean, L.3, C.5, 6 e 7. Leia-se também Artusi, pp.59,67, e seq., e Froschium, C. 16.

<sup>25</sup>Na tradução do alemão para o inglês, percebemos que L. Mozart sempre usa os termos **even, simple, common e common time**, para designar os compassos regulares de divisão par: 4/4, 2/4 e Allabreve e por isso, encontramos no texto o uso desses termos em diversas situações, o que entendemos ser muito mais uma alusão à divisão par do tempo no compasso e suas características, do que propriamente a referência exata sobre qual compasso se está usando em determinada peça. LM usa o termo “even” para referir-se tanto ao compasso binário quanto ao compasso quaternário. (nota de nossa autoria)..

<sup>26</sup>Um bom compositor deve saber bem que o compasso binário é geralmente a dois. Quando muitos destes fecham uma cadência no segundo ou quarto tempo, a obra exibe o mestre de maneira pobre. Apenas em poucos casos e especialmente em danças camponesas ou outras melodias incomuns, isto pode ser perdoado.

Compassos de tempo regular ou de divisão par:

O tempo par, ou de quatro semínimas.      O tempo de duas semínimas.      O Allabreve.

Compassos irregulares ou de divisão ímpar

O ternário de semibreve.      O ternário de mínima.      O tempo de três semínimas.      O tempo de três colcheias.      O tempo de seis semínimas.      O tempo de seis colcheias.      O tempo de doze colcheias.

Esses tipos de tempo são suficientes para mostrar, em algum grau, a diferença natural entre uma melodia lenta e uma rápida, como também para auxiliar aquele que marca o tempo<sup>27</sup>. Uma melodia rápida é sempre mais adequada ao compasso 12/8 do que ao 3/8, enquanto que num tempo rápido este mesmo 3/8 levaria os espectadores ao riso especialmente se o regente desejar distinguir as primeiras duas semínimas [L. Mozart obviamente quis dizer “colcheias”] por meio de uma elevação da mão e de um gesto para baixo sobre cada uma das notas, o que resultaria em uma cena ainda mais engraçada.

### &5

Dentre os tipos de compassos, o quaternário é o principal, com o qual todos se relacionam. O número superior é o numerador, o inferior o denominador. Podemos então afirmar que das quatro notas que formam um compasso quaternário, duas formam o compasso 2/4. Disso vemos que o compasso 2/4 é formado por dois tempos – thesis e “arsis”; e como quatro semínimas formam o compasso quaternário, duas dessas figuras conformam o compasso 2/4. Deste mesmo modo decompõem-se todos os outros compassos. Dessa maneira vemos que em um compasso ternário formado por três semibreves, 3/1, uma das notas constitui um compasso 4/4, e três são necessárias para fazer um compasso 3/1. Isto será entendido melhor na seção seguinte.

<sup>27</sup> Não se permita que os nossos amigos, os críticos, assustem-se por eu ter omitido os tempos 4/8, 2/8, 9/8, 9/16, 12/16, 12/24 e 12/4. A meu ver são inúteis. Irá encontrá-los raramente ou mesmo nunca nas peças mais recentes e, na verdade, existem suficientes variações de compasso para qualquer expressão sem se fazer uso destes. Deixe aquele que deles gosta, mantê-los em uso com poder e força. Sim, eu generosamente o apresentaria ao compasso 3/1, se não estivesse olhando para mim desafiadoramente como peças de música sacra antiga.

### &6

Allabreve é uma abreviação do compasso quaternário. Tem somente duas partes e é nada mais do que um 4/4 dividido em duas partes. O sinal de Allabreve é a letra **C** com um traço ao meio, **¢**. Esse tipo de compasso requer alguma ornamentação<sup>28</sup>.

### &7

Essa é apenas uma divisão matemática do tempo, a que chamamos compasso e pulso<sup>29</sup>. Agora traremos de um importante ponto, a questão do andamento. Não só é necessário bater o pulso correta e uniformemente, mas também é necessário sentir, a partir da própria peça, se esta requer um andamento lento ou de alguma maneira rápido. É verdade que no início da toda peça encontramos palavras específicas que as caracterizam – *alegro* (alegre), *adágio* (lento) e assim por diante. Mas, ambos os termos, rápido e lento têm diferentes graduações e mesmo que o compositor se esforce em explicar mais claramente o andamento, usando mais adjetivos e outros termos, continuará a ser impossível descrever com exatidão o andamento que ele deseja para a execução da obra. O músico deverá deduzir o andamento próprio da peça e assim podemos reconhecer o verdadeiro valor de um músico. Toda melodia tem ao menos uma frase pela qual se pode reconhecer, muito certeiramente, que tipo de andamento a peça demanda. Frequentemente, quando outros pontos são criteriosamente observados, a frase é levada ao seu andamento natural. Lembre-se disso mas saiba também que para tal percepção, longa experiência e bom senso são necessários. Quem me contradirá se eu considero isso uma das principais perfeições na arte da música?

### &8

Portanto, nenhum esforço deve ser poupado quando se estiver ensinando um aluno iniciante a entender as questões sobre o tempo. Para este propósito, será aconselhável que o professor guie constantemente a mão do aluno de acordo com o tempo e toque para ele várias peças de diferentes compassos e andamentos deixando que ele próprio marque o tempo a fim de comprovar se entendeu a divisão, a regularidade e finalmente as mudanças de andamento. Se não, o aluno estará tocando muitas peças de ouvido sem ser apto a marcar o tempo corretamente. E,

---

<sup>28</sup> Os italianos chamam os compassos simples de ‘tempo minore’ e a Allabreve, de ‘tempo maggiore’.

<sup>29</sup> *Tempus, Mensura, Tactus*, latim. *Battuta*, italiano. *La Mesure*, francês.

quem não achará ridículo quando eu contar que, conheci um violinista que embora tocasse bem, era incapaz de marcar o tempo, especialmente em melodias lentas? Não somente isso mas, ao invés de indicar os quatro tempos corretamente, ele imitava com a mão toda a música que escutava, alongando o tempo nas notas longas e acelerando nas rápidas. Em uma palavra, expressava todos os movimentos ouvidos pelos movimentos similares das mãos. Como isso podia acontecer se não fosse por se colocar o violino nas mãos de um aluno precipitadamente ou sem que ele tivesse recebido instrução adequada? Portanto, o aluno deve ser ensinado desde o primeiro momento a bater cada semínima do compasso cuidadosamente, ritmicamente, com espírito e zelo e assim expressar e discernir. Depois disso, ele poderia tomar o violino nas mãos com algum proveito.

### &9

Os iniciantes não irão sofrer nenhum dano se desde cedo habituarem-se a contar as colcheias. Como é possível para um aluno, diante de ensinamentos tão falaciosos, realizar um tempo ainda que moderadamente rápido se ele conta todas as colcheias? E, o que é pior, se ele divide mentalmente todas as semínimas e mínimas em colcheias realizando acentos perceptíveis com o arco, e também (como eu mesmo ouvi) conta em voz alta ou mesmo bate o pulso com os pés? Todos se desculpam alegando que esta forma de ensino nasceu da necessidade de acostumar o aluno iniciante a entender rapidamente a divisão proporcional do tempo. Mas esse tipo de hábito permanece, e o aluno torna-se dependente disso e finalmente, torna-se incapaz de tocar corretamente mesmo um compasso sem essa contagem<sup>30</sup>. Portanto, é preciso tentar incutir com perfeição a semínima em sua mente para, em seguida, organizar sua instrução para que ele ganhe habilidade e rigor na divisão das semínimas em colcheias, das colcheias em semicolcheias, e assim por diante. No capítulo seguinte, tudo isto ficará mais claro através dos exemplos.

---

<sup>30</sup>Certamente, devemos conceber alguns meios especiais quando se ensinamos a pessoas que não possuem uma habilidade natural. Certa vez me vi obrigado a inventar uma explicação bastante peculiar sobre as notas. Representei as semibreves pelos Batzen, ou quatro Kreutzers; a mínima, como meio Batze, a semínima como um Kreutzer e a colcheia como meio Kreutzer, ou dois Pfennigs; a semicolcheia como Pfennig e, finalmente, a fusa como um Heller. Não é engraçado? Mas, por mais ridículo e bobo que possa soar, funcionou, pois esta semente tinha a devida relação com o solo no qual foi lançada. [Um Batze equivale, aproximadamente, a dois centavos; um Kreutzer, a meio Pêni, e um Heller a meio centavo deste].

### &10

É verdade que, às vezes, o aluno entende a divisão, mas não é exato na igualdade rítmica. Em tal caso, deve-se atentar para o temperamento do aluno no sentido de que ele não se perca para sempre. Uma pessoa alegre, ardente, será sempre mais acelerada; uma pessoa melancólica, preguiçosa, de sangue-frio. Se o professor permite que uma pessoa que tenha espírito ardente toque peças rápidas antes de saber tocar peças lentas no tempo correto, o hábito de correr ao tocar o acompanhará por toda a vida. Por outro lado, oferecer somente peças lentas a alguém frio, melancólico, lastimador, fará dele um instrumentista sem espírito, um instrumentista opaco, apático. Por conseguinte, pode-se combater essas falhas de temperamento com uma instrução mais sensata. O ‘cabeça quente’ pode ser contido através das peças mais lentas, e seu espírito, aos poucos, será modelado; e o instrumentista mais lento, apático, pode ser avivado por peças alegres, e assim, no devido, tempo, de mortiços e fará vivo.

### &11

Acima de tudo, não se deve dar nada difícil a um novato antes que ele consiga tocar peças fáceis a tempo. Além disso, não se deveria dar minuetos ou outras melodias que fossem facilmente guardadas na memória, mas sim deixá-lo primeiramente estudar as peças do meio dos concertos que são o repouso, ou movimentos fugados; numa palavra, peças onde ele tenha que observar tudo o que lhe é necessário conhecer e que o obrigue, assim, a mostrar se entendeu ou não os preceitos que lhe foram ensinados. Caso contrário irá se acostumar a tocar de ouvido e de forma aleatória.

### &12

Em especial, o aluno deve se esforçar para terminar uma peça no mesmo andamento em que a começou. Evita-se, desse modo, um erro comum observado em muitos instrumentistas: o de se concluir uma peça num tempo muito mais rápido do que seu início. Portanto, o aluno deve, desde o princípio, iniciar com uma justa moderação e, se estiver tocando algo mais difícil, não deverá iniciar a obra numa velocidade que não lhe permita reproduzir corretamente todas as suas passagens rápidas. Ele deve praticar essas passagens difíceis repetidas vezes e com muita atenção, até que atinja a capacidade de tocar toda a peça no tempo correto.

### Terceira seção

#### Da duração ou valor das notas, pausas e pontos, juntamente com a explicação dos signos musicais e termos técnicos.

##### &1

A forma das notas que são normalmente usadas hoje já lhes foram apresentadas. Já sua duração ou valor, suas diferenças, a forma das pausas, e assim por diante, ainda serão explicadas. Tratarei, primeiramente, da pausa, em seguida das notas em relação às pausas e por fim, colocarei sob cada nota a pausa correspondente.

##### &2

A pausa é um sinal do silêncio. Há três razões pelas quais a pausa passou a ser entendida como uma necessidade musical. Primeiramente, pela conveniência dos cantores e instrumentistas de sopro, com o que se lhes dava algum descanso, durante a qual tomavam fôlego. Em segundo lugar, porque as palavras nas canções requerem pontuações, e, também, porque muitas composições, numa ou noutra parte, precisam silenciar a fim de não corromperem e tornarem ininteligível uma melodia. Em terceiro lugar, por uma questão de elegância. Pois, assim como a sonoridade perpetuada de todas as partes perturba os cantores, instrumentistas e ouvintes, uma encantadora alternância das diversas partes e sua culminância numa união e harmonização finais resulta em grande satisfação<sup>31</sup>.

##### &3

Um dos tipos de pausa é o *sospiratio*<sup>32</sup>. Assim é chamada por ter curta duração<sup>33</sup>. Estabelecerei aqui cada pausa sob suas notas correspondentes:

---

<sup>31</sup> Para tanto, vai depender muito se o compositor sabe onde colocar a pausa. Sim, pois uma pequena pausa ou silêncio na hora certa pode resultar muito do estilo da escrita.

<sup>32</sup> Figura da retórica musical do século XVIII, que fazia parte de um sistema de signos usados para expressar os afetos. Do latim *sospiratio*, foi uma figura musical amplamente usada, por exemplo, nas tensões seguidas de pausa e consistia em puxar, aspirar o ar com certa força. (nota de nossa autoria).

<sup>33</sup> Do italiano *sospirare*, suspirar.

Longa.

Breve.

Semibreve.

Minima.

Cada uma vale duas semínimas.

Vale 4 compassos.

Vale 2 compassos.

Vale um compasso ou quatro semínimas. Em ternário 3/1 esta semibreve é vista como um tempo.

Das quais 2 cabem em um compasso de tempo binário (comum).

Uma pausa de mínima.

Esta pausa vale 4 compassos e pode ser usada em tempos pares e ímpares.

Esta pausa vale 2 compassos.

Esta pausa é sempre o valor de um compasso, seja em tempos pares ou ímpares. Em ternário 3/1 esta pausa toma o lugar de um tempo.

Vale meio compassos.

Semínima.

Cada uma vale um quarto de compasso.

Colcheia.

Cabem 2 em uma semínima.

Cabem 4 em um compasso de tempo binário (comum).

Cabem 8 em um compasso de tempo comum.

Uma pausa de semínima.

Uma pausa de colcheia.

Vale uma nota de semínima.

Vale uma nota de colcheia.

Semicolcheia.

Cabem 4 em uma semínima.

Cabem 16 em um compasso de semibreve.

Uma pausa de semicolcheia.

Vale uma nota de semicolcheia.

Fusa.

Cabem 8 em uma semínima.

Cabem 32 em um compasso de tempo comum.

Uma pausa de fusa.

Vale uma nota de fusa.

&4

Aqui, os valores das notas estão claros como a luz do dia. Vemos que uma semibreve, duas mínimas, quatro semínimas, oito colcheias, dezesseis semicolcheias e trinta e duas fusas têm o mesmo valor, e que a semibreve, assim como duas mínimas, quatro colcheias, oito semicolcheias e assim por diante formam um compasso quaternário completo<sup>34</sup>.

&5

Mas como essas diferentes notas, pausas e *Sospiro* são misturadas na música moderna, uma linha é colocada entre os compassos para dar maior clareza, de modo que os compassos devem ter o mesmo valor que a fórmula de compasso indica ao início. Por exemplo:



O dó é uma semínima, portanto é o primeiro quarto de tempo do compasso; o ré e o mi são duas colcheias, formando o segundo quarto de tempo; a pausa de semicolcheia – duplo *sospiro* – e as três notas seguintes, fá, sol e lá, juntas, equivalem a quatro semicolcheias, formando o terceiro quarto de tempo; enquanto que o sol, colcheia, e as duas semicolcheias seguintes, mi e ré, formam o último quarto de tempo. Uma linha, então, é colocada aqui, pois o primeiro compasso termina. As quatro semicolcheias dó, sol, mi e sol são o primeiro quarto de tempo do segundo compasso, e a semínima dó, o segundo quarto de tempo. A pausa de mínima, que vem em seguida, forma o terceiro e quarto tempos restantes do compasso. Após isso, aparece uma segunda linha e então termina o segundo compasso.

&6

O mesmo acontece no compasso ternário. Por exemplo:

<sup>34</sup> A divisão germânica dos valores de notas é a seguinte: nota inteira: semibreve; metade da nota: mínima; um quarto de nota: colcheia; um oitavo de nota: semicolcheia e assim por diante. [Nota da tradutora do alemão para o inglês]



A primeira pausa vale uma colcheia, portanto metade da semínima; em seguida uma colcheia dó é acrescida, e juntas formam a primeira semínima do compasso. A pausa do *Sospiro*, em semicolcheia, com as três colcheias sol, mi e ré formam o segundo tempo do compasso. O dó colcheia e as duas semicolcheias ré e mi formam a terceira e última semínima do primeiro compasso, que é separado do segundo pela barra de compasso. As colcheias ré e sol formam o primeiro tempo do segundo compasso, e as duas pausas de semínima formam o segundo e terceiro tempos, e assim sucessivamente a partir de todas as variações rítmicas.

### &7

As notas, frequentemente, são tão misturadas, que uma, ou mesmo várias, tem de ser dividida. Por exemplo:



A colcheia dó vale meia semínima. A semínima seguinte, dó, primeiro mentalmente, mas depois de fato, deve ser dividida pelo arco; e enquanto a primeira metade da semínima é pensada como parte da primeira colcheia, a segunda metade é pensada como parte da colcheia seguinte, mi. Quem não perceber isso claramente deve imaginar o exemplo acima assim:



e também deve tocar como mostrado aqui. Mas, então, tem que ligar a segunda e a terceira colcheias em um só arco, de tal maneira que a divisão das notas ficará clara por um acento do arco em cada uma das notas. Por exemplo:



Isso também pode ser feito onde surjam várias notas consecutivas desse mesmo formato.

Por exemplo:



Na medida em que o ré e o mi devem ser divididos, pode-se, para que se alcance o exato valor das notas, tocar a primeira mais fortemente:



mas, em seguida, deve-se tocar assim:



Como as duas notas ré são tocadas num golpe para cima e as duas notas mi num golpe para baixo, elas devem se distinguir entre si por uma pressão posterior no arco<sup>35</sup>. Especificamente, deve-se ter o cuidado de não encurtar a segunda nota, dando-lhe a mesma duração que a primeira, pois essa irregularidade na divisão do tempo é um erro comum que leva à aceleração do tempo.

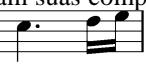
## &8

O ponto que fica ao lado da nota prolonga sua duração na metade de seu próprio valor, de modo que a nota pontuada deverá ser sustentada por metade a mais em face de seu valor normal. Por exemplo, se um ponto é colocado depois de uma semibreve, ele vale uma mínima.

---

<sup>35</sup> Ao discutirmos os ornamentos musicais, trataremos dessas notas de forma totalmente diferente.

[A seguinte nota está na edição de 1787: “A divisão dessas notas feita pelo arco ocorre somente no começo ou para que o aluno entenda exatamente a correta divisão do tempo. Então, tais divisões não devem ser mais ouvidas. Leia-se o parágrafo &8.]

Sou completamente incapaz de entender a forma como alguns explicam suas composições, quem ensina que o ponto vale exatamente o mesmo que a nota que o segue. Se, por exemplo,  o ponto, de acordo com tal regra, vale uma semicolcheia, e aqui  vale uma fusa, então, este professor se dará mal com seu cálculo dos compassos.

(i)  
é apenas isso.

Depois de uma mínima,  
o ponto vale uma semínima.

(ii)  
é apenas isso.

Depois da semínima,  
o ponto vale uma colcheia.

(iii)  
é apenas isso.

Depois de uma colcheia, uma semicolcheia,  
e assim por diante.

(iv)  
é apenas isso.

### &9

Em peças lentas, o ponto se fará audível através de uma pressão no arco, a fim de que se toque estritamente no tempo. Contudo, quando o executante estiver seguro no tempo, o ponto deve unir-se à nota com uma atenuação gradual do som, e jamais deverá ser ressaltado por meio de qualquer acento. Por exemplo:

### &10

Em peças rápidas, o arco é levantado da corda em cada ponto: portanto, cada nota é separada da próxima e tocada saindo da corda. Por exemplo:



### &11

Existem passagens em peças lentas onde o ponto deve ser sustentado um pouco mais do que antes mencionado. Assim a execução não soará sonolenta. Por exemplo,



se o ponto fosse realizado em sua duração usual, soaria lânguido e pálido. Em tais casos, as notas pontuadas devem ser alongadas, mas o tempo tomado por esse alongamento deverá ser roubado da nota seguinte ao ponto. Portanto, no exemplo acima, a nota pontuada mi é alongada, mas a nota fá é tocada com um golpe curto do arco – de tal forma articulada que a primeira das quatro notas sol soe estritamente no tempo. De fato, o ponto deveria ser sustentado, em todos os momentos, por um tempo mais longo do que sua duração. A execução, assim, é vivificada, ao mesmo tempo em que a aceleração – uma falha quase universal – é controlada; por outro lado, devido ao encurtamento do ponto, a música tende, facilmente, a aumentar a velocidade. Seria muito bom que se insistisse sobre esse tempo de retenção da nota pontuada e isso fosse estabelecido como regra. Tenho feito isso, deixando clara minha opinião sobre a maneira correta de se tocar ao escrever dois pontos seguidos por uma nota mais curta:



É verdade que, à primeira vista, parece estranho. Mas o que importa? A questão é justificada, e desse modo promove-se o bom gosto musical. Vamos dissecar o problema. A nota mi é uma colcheia; o primeiro ponto tem a metade de seu valor – é uma semicolcheia. O segundo ponto equivale à metade do primeiro ponto – é uma fusa; a última nota então, tem três hastes.

Vemos, pois, como consequência dos dois pontos, uma nota com uma haste, uma com duas e duas com três, que, juntas, somam o valor de uma semínima.

&12

O aluno deve ser avaliado constantemente para verificar se ele sabe corretamente dividir, dentro da semínima, pontos e pausas misturados a notas de diferentes valores. O professor deve dispor diante do aluno vários tipos de tempo e não permitir que ele se ocupe com mais nada até que entenda tudo o que lhe foi explicado. Na verdade, o professor agiria muito sensivelmente se escrevesse, para o iniciante, a variedade de notas em todos os tipos de tempo, e, para tornar tudo mais compreensível, anotasse ainda cada semínima abaixo de cada tempo.

Aqui, temos um modelo de tempo simples, que o aluno deve, primeiramente, estudar e depois tocar, se ele estudou o capítulo sobre a arte do arco. Ao final do livro temos uma tabela a respeito.

&13

Agora, vamos examinar os outros signos musicais que restam. Estes são: o sustenido ( $\#$ ), o bemol ( $\flat$ ), e o natural ( $\natural$ ), que os italianos chamam de bequadro. O sustenido indica que a nota que lhe segue deve ser elevada em meio tom, de modo que o dedo desloca-se meio tom à frente<sup>36</sup>. Por exemplo:

A musical score for a single instrument, likely a woodwind, featuring a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a quarter note, followed by a grace note, a eighth note, a sixteenth note, a eighth note, a sixteenth note, a eighth note, a sixteenth note, and a eighth note. The second staff begins with a quarter note, followed by a grace note, a eighth note, a sixteenth note, a eighth note, a sixteenth note, a eighth note, a sixteenth note, and a eighth note.

As notas marcadas com **#** são chamadas Lá sustenido, Si sustenido, Dó sustenido, Ré sustenido, Mi sustenido, Fá sustenido e Sol sustenido.

O bemol ( $\flat$ ) baixa a nota, de modo que o dedo é puxado para trás recuando a nota em meio tom<sup>37</sup>. Por exemplo:

<sup>36</sup> É o chamado Dieses, do grego [sic] Também, *signum intensionis*

<sup>37</sup>Este é o signum remissionis.



As notas abaixadas pelo **b** são chamadas lá bemol, si bemol, dó bemol, ré bemol, mi bemol, fá bemol e sol bemol.

O terceiro sinal ( $\natural$ ) anula tanto o  $\sharp$  quanto o  $\flat$ , fazendo com que a altura natural da nota seja restituída. Por isso é sempre usado quando um dos outros sinais aparecer antes dessa nota ou na armadura de clave<sup>38</sup>. Por exemplo:



Aqui a primeira nota é tocada meio tom abaixo, pois o  $\flat$  está colocado diante dela. Mas, como a nota seguinte é a mesma e está com o sinal de  $\sharp$ , então o dedo deverá ser colocado à frente para que a nota seja tocada em sua altura original. No segundo compasso, o segundo dó, elevado em meio tom no compasso anterior pelo uso do  $\sharp$ , é novamente abaixado pelo sinal  $\flat$ , e assim por diante.

&14

Quando se toca notas elevadas ou baixadas, verifica-se geralmente se estão nas cordas soltas. Isto é, se essas notas recaem sobre uma corda solta, devem ser sempre tocadas pelo quarto dedo na corda imediatamente inferior; principalmente em se tratando de um bemol. Por exemplo:



\* Na corda A com o quarto dedo.

\* Na corda D com o quarto dedo.

<sup>38</sup>Signum restitutionis. Aquele que não usarem o sinal  em suas composições incorrerão em erro. Se não acreditam nisso, venham me perguntar a respeito.

Se um  aparece numa corda solta , decerto poderá ser tocado na mesma corda com o dedo um, mas será sempre melhor tocá-la usando a extensão do quarto dedo na corda imediatamente anterior.

### &15

Aqui, devemos falar sobre o que foi mencionado na primeira seção do capítulo I, &14. O intervalo, ou espaço, que há do H para o dó forma o intervalo natural do meio tom largo<sup>39</sup>. Assim

para indicarmos a diferença, devemos usar a letra B  quando o  aparecer diante dessa nota, e a letra H quando a nota estiver sem o . Por exemplo:  lá, si, dó. Se, de outro modo, fosse a nota sempre chamada de B com o bemol diante dela, então teríamos de chamar o H de si. Em verdade, a designação com H surge para que se distinga o mi do fá.

### &16

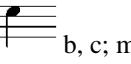
Entre os sinais musicais, a ligadura não é de menor importância, embora muitos lhe deem pouca atenção. Ela tem a forma de um semicírculo que é posto acima ou abaixo das notas. As notas que estiverem acima ou abaixo do sinal – que podem ser 2, 3, 4 ou mais – devem ser tocadas juntas numa só arcada; não separadas, mas ligadas num só golpe, sem que se levante o arco ou se faça qualquer acento. Por exemplo:

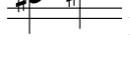
<sup>39</sup> Hemitonium maius naturale.

[Este costume de chamar o si natural de H ainda permanece na Alemanha].

No parágrafo &15 da edição de 1787, lê-se assim:

‘Aqui, devemos falar sobre o que foi mencionado na primeira seção do capítulo I, &14. O intervalo, ou espaço, entre o si  e o dó forma o intervalo natural do meio tom largo (Hemitonium maius naturale). Era costume até agora, se

houvesse um  prescrito, chamá-lo  b, c; mas o B natural era chamado H. Por exemplo:  a, h, c; e isto era feito para distinguir o mi do fá. Chamava-se, então, quando um sustenido  era posto antes dele

 His, Cis. Mas não vejo de forma alguma porque não se deveria chamar o B natural por seu próprio nome e porque não se deveria chamar o B abaixado por um bemol () de Bes, e o B elevado por um sustenido () de Bis. [N.B. - Ao invés de usar as palavras "sustenido" ou "bemol" depois de cada letra, os alemães adicionam "is" para indicar o sustenido e "es" para o bemol.]

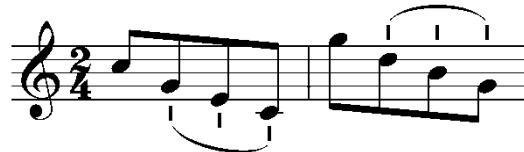


### &17

Ocorre, ainda, que se o sinal de ligadura estiver escrito abaixo ou acima das notas, os pontos serão grafados sob ou sobre as notas. Significa que aquelas notas ligadas deverão ser tocadas não apenas num golpe de arco, mas sim separadas entre si pelo alívio da pressão de arco. Por exemplo:



Se, contudo, ao invés de pontos tivermos pequenos traços, o arco deverá ser levantado a cada nota, de modo que, embora ligadas numa mesma arcada, serão inteiramente separadas uma da outra. Por exemplo:



A primeira nota deste exemplo é feita com um arco descendente, mas as três notas restantes com uma arcada ascendente, levantando o arco da corda a cada nota e separando uma da outra por um forte ataque ascendente do arco a cada nota, e assim por diante<sup>40</sup>.

### &18

A ligadura também é frequentemente usada unindo a última nota de um compasso à primeira do seguinte. Se forem notas diferentes, deverão ser tocadas de acordo com a regra dada no &16. Mas se forem notas iguais, então serão tocadas como se fosse uma única nota. Por

exemplo: é exatamente o mesmo de: . A primeira semínima do segundo compasso deve ser diferenciada e destacada por uma pressão do arco, que não deve sair da corda, procedimento que assegura que o tempo seja estritamente mantido. Uma

<sup>40</sup>Muitos compositores utilizam esses sinais apenas no primeiro compasso, quando o que vem a seguir é semelhante. Então, deve-se continuar tocando do mesmo modo até que uma nova alteração seja indicada.

vez garantido o tempo, então, não se deverá acentuar a segunda nota, mas tocá-la como uma mínima<sup>41</sup>. Tal nota pode ser tocada desta ou daquela forma, desde que não seja encurtado o tempo da segunda; esta é uma falha muito comum, que modifica o tempo.

&19

Quando um semicírculo com um ponto é colocado sobre a nota, indica que tal nota deve ser sustentada. Por exemplo:



É verdade que uma fermata é feita de acordo com a fantasia de quem toca, mas não deve ser nem muito curta nem muito longa e sim feita com uma grande vontade, um grande gosto. Os músicos de um grupo devem observar-se mutuamente não só para finalizarem juntos na pausa, mas para recomeçarem juntos. Aqui, particularmente, deve-se observar que o som de um instrumento deve diminuir e morrer inteiramente antes de se recomeçar a tocar; é preciso também cuidar e ver onde todas as partes começam juntas ou onde entram uma após a outra; o que pode ser percebido a partir das pausas ou pelo movimento do líder, sobre o qual se deve manter sempre um olho<sup>42</sup>.

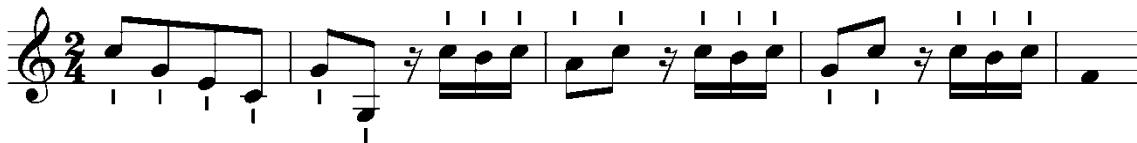
Os italianos chamam este sinal de 'La Corona'.

&20

Um compositor frequentemente escreve notas que são para ser tocadas com uma arcada forte, acentuada e destacada das outras. Nesses casos, indica o tipo de arco através de pequenos traços sobre ou sob as notas. Por exemplo:

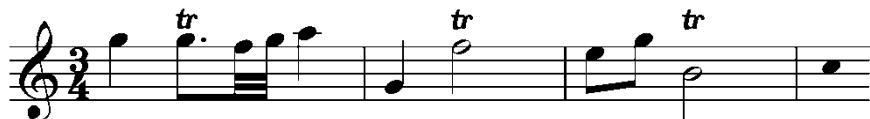
<sup>41</sup>É muito ruim que existam pessoas que se vangloriam tanto de sua arte mas que são incapazes de tocar uma mínima; sim, mal tocam uma semínima sem dividi-la em duas partes. Se alguém quisesse que ali existissem duas notas, certamente as teria escrito. Tais notas devem ser atacadas com firmeza e ir gradualmente se esvanecendo na ausência de sua sustentação pela pressão do arco. Assim como o som de um sino que, golpeado fortemente, vai gradualmente se extinguindo.

<sup>42</sup> Após essa afirma o, na edi o de 1787, &19, L.Mozart segue: Mas, quando este sinal (que os italianos chamam de ‘La Corona’)   colocado acima ou abaixo de uma pausa, o silêncio   alongado por mais tempo do que demanda o compasso. Por outro lado, uma pausa com esse sinal faz-se frequentemente curta, como se o sinal inexistisse. O regente ou líder que sustenta o tempo deve ser olhado com muita aten o, pois essas questões dependem do bom gosto e de discernimento.



### &21

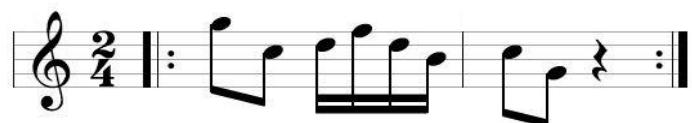
Vê-se muitas vezes nas peças musicas, sobre uma ou outra nota, uma pequena letra (*t*) ou (*tr*). Isto significa trinado. Por exemplo:



Sobre o trinado mais especificamente, trataremos em momento oportuno.

### &22

Para trazer ordem e divisão a cada compasso, bem como a toda composição, vários tipos de linhas são usados. Como mencionado no &4, todos os compassos são divididos por linhas, chamadas barra de compasso. As peças, por sua vez, são geralmente divididas em duas partes, e divisão marcada com duas linhas que têm pequenos pontos ou traços laterais. Por exemplo: ||: ou =||=. Dessa maneira é indicado que cada parte<sup>43</sup>, então marcada, deverá ser repetida. Mas, se somente um ou dois compassos devem ser repetidos, a indicação é essa:



Tudo o que estiver no interior desse espaço deverá ser repetido.

### &23

Sempre vemos pequenas notas dispostas antes das notas comuns (particularmente na música moderna) que são chamadas de apogiaturas ou ornamentos e não são contadas dentro do tempo do compasso. Quando tocadas no momento certo são, indiscutivelmente, um dos mais

---

<sup>43</sup>Na edição de 1787, lê-se ‘compasso’ por ‘parte’.

encantadores tipos de ornamento e portanto, não devem ser negligenciadas. Deles tratarei separadamente. Sua escrita é a seguinte:



### &24

O exemplo dado começa com duas semicolcheias, portanto, metade de uma semínima, e em seguida vem a barra de compasso. Isso é chamado de anacruse, que, por assim dizer, introduz a melodia que segue. A anacruse pode ter três, quatro ou mais notas. Por exemplo:



### &25

Se a música é muito cromática<sup>44</sup>, a uma nota que normalmente já tem um sustenido em função da armadura de clave, agrega-se outro tipo de sustenido, ox. Portanto a nota que já recebe um sustenido será elevada de mais meio tom. Por exemplo:



Aqui, temos o fá dobrado sustenido, que agora é sol natural, pois os numerosos sub-semitons e, consequentemente as teclas divididas foram abolidas para a conveniência dos

---

<sup>44</sup>Após as alterações dos modos antigos, apenas dois foram mantidos: o natural, Genus Diatonicum, que não tem nenhum  $\sharp$  ou  $\flat$ ; e o que mistura  $\sharp$  e  $\flat$ , chamado de Genus Cromaticum.

cravistas, e o temperamento igual, então, foi descoberto<sup>45</sup>. Não se toca o fá dobrado sustenido com o terceiro dedo, mas, usualmente, move-se o segundo dedo para cima<sup>46</sup>. O mesmo ocorre com o dobrado bemol de uma nota que não carrega nenhum sinal, mas apenas dois bemóis  $\flat\flat$  [ou ainda, um sinal de bemol grande]. Utiliza-se, então, o mesmo dedo que usualmente produz a nota equivalente.

## &26

Ao final de quase todas as pautas musicas vemos o seguinte sinal: , chamado de *Custos Musicus*; serve tão somente para indicar a primeira nota da pauta seguinte, e, assim, especialmente em peças rápidas, auxiliar a leitura de alguma forma.

## &27

Além dos sinais mencionados, existem muitos termos técnicos que são indispensáveis para indicar o andamento da peça e a expressão dos afetos conforme a intenção do compositor.

## Termos técnicos musicais<sup>47</sup>

- *Prestissimo* indica o andamento mais rápido; *Presto Assai* tem praticamente o mesmo sentido. Para tempos rápidos golpes de arcos leves e curtos são necessários.
- *Presto* significa rápido, e *Allegro Assai* se diferencia pouco do anterior.
- *Molto Allegro* é ligeiramente menos rápido que o *Allegro Assai*, mas é mais rápido que o *Allegro*, o qual, porém, indica um tempo alegre, mas sem ser muito acelerado, especialmente quando é moderado por adjetivos e advérbios como:

<sup>45</sup> [Cada tecla preta foi dividida, no teclado, em duas partes, a anterior e a posterior, a fim de distinguir, por exemplo, o fá sustenido do sol bemol].

<sup>46</sup> Se, agora que as teclas divididas no órgão foram abolidas, tudo fosse afinado em quintas puras, com a progressão das notas restantes surgiria uma dissonância intolerável. Elas devem então ser *temperadas*. Isto é, deve-se remover um pouco de uma consonância e adicionar um pouco à outra. Elas devem ser tão distribuídas e as notas tão balanceadas entre elas ao ponto de serem toleráveis ao ouvido. Isto é chamado de afinação temperada. As pesquisas matemáticas dos muitos estudiosos sobre o tema constituiriam um objeto muito extenso para serem citados aqui. Leia Sauver, Bümller, Henfling, Werkmeister e Neidheart.

<sup>47</sup> Os Termini Techinich. Dever-se-ia usar a língua materna sempre e poderíamos muito bem escrever ‘lentamente’ ao invés de ‘Adágio. Mas, serei eu o primeiro a fazer isso?’

- *Allegro, ma non tanto*, ou *non troppo*, ou *moderato*, o que significa velocidade não exagerada. Então, em relação a um tempo mais rápido, aqui se demanda um arco mais vivo e leve, e ao mesmo tempo algo mais sério e preferencialmente mais amplo do que nos andamentos mais rápidos.
- *Allegretto* é um andamento mais lento que o *Allegro*, tendo algo de agradável, encantador, elegante e brincalhão; tem muito em comum com o *Andante*. Deve, portanto, ser tocado de maneira divertida, gentil, lúdica, assim, ludicidade e suavidade podem ser claramente descritas, neste tempo como em outros, pela palavra *Gostoso*.
- *Vivace* significa vivo, e *Spiritoso* significa que se deve tocar com inteligência e espírito; *Animoso* tem quase o mesmo significado. Esses três andamentos estão entre o rápido e o lento. Uma obra que traga essas palavras apresenta-nos tal andamento sob vários aspectos.
- *Moderato*, moderadamente, temperadamente; nem muito nem muito lento. Isso também é estabelecido pela própria peça, no fluxo da qual percebemos seu caráter calmo.
- *Tempo Commodo* e *Tempo Giusto*; novamente isso nos reconduz à peça ela mesma. Esses andamentos indicam que devemos tocar nem demasiado rápido nem demasiado lento, mas num tempo adequado, conveniente, natural. Devemos, portanto, buscar o verdadeiro andamento de tal peça em sua interioridade, como dissemos na segunda seção deste capítulo.
- *Sostenuto* significa alongado ou refreado, melodicamente não exagerado. Nesses casos, devemos usar um arco circunspecto, longo, *sostenuto*, e manter a melodia fluindo suavemente.
- *Maestoso* significa majestoso, deliberadamente, não acelerado.
- *Stocccato* ou *Staccato* – destacado; significa que todas as notas são separadas umas das outras por um golpe de arco curto.
- *Andante*, andando. A própria palavra nos remete ao sentido de que a peça deve seguir seu curso natural, especialmente se a expressão *Un poco allegretto* for adicionada.
- *Lento* ou *Lentamente*, muito calmo.
- *Adagio*, devagar.
- *Adagio Pesante* é um *Adagio* lamentoso, que deve ser tocado mais lentamente e com grande tranquilidade.

- *Largo* é ainda mais lento, e deve ser executado com movimentos longos de arco, muito tranquilamente.
- *Grave*, tristemente e seriamente; portanto, muito lento. Deve-se realizar o *Grave* com um arco pesado, longo e solene, que prolongue e sustente consistentemente as notas.

Em peças lentas são adicionadas ainda outras palavras com o objetivo de tornar mais claras as intenções do compositor, assim como:

- *Cantabile*, cantado. Aqui, temos de nos esforçar para produzir um estilo cantado. Não se deve ser artificial; o instrumento, tanto quanto possível, imita o canto. E essa é a grande beleza na música<sup>48</sup>.
- *Arioso*, como uma ária. É mesmo que *Cantabile*.
- *Amabile, Dolce, Soave* requer um estilo agradável, doce, encantador e suave, então a peça deve ser moderada, através de um arco que não a descontinue. Alcança-se a beleza pela alternância entre tons suaves e médios.
- *Mesto* é doloroso, melancólico. Esta palavra serve para nos lembrar de que devemos nos imaginar num estado de tristeza, a fim de despertar nos ouvintes a melancolia que o compositor buscou expressar na obra.
- *Affetuoso* significa afetuosoamente, e pede que se busque a emoção à peça e se toque de forma impressiva e comovente.
- *Piano* significa calmo, *Forte*, alto ou forte.
- *Mezzo* significa meio, e é usado para alterar o *Forte* e o *Piano*: a saber, *Mezzo Forte*, um tanto forte ou alto; *Mezzo Piano*, um tanto suave ou calmo.
- *Più* significa mais, de modo que *Più Forte* é mais forte e *Più Piano* mais fraco.
- *Crescendo* significa aumentar, e nos indica que as notas sucessivas que recebem essa indicação aumentam a sonoridade ao longo do percurso.
- *Decrescendo*, ao contrário, significa que o volume sonoro vai desaparecendo mais e mais.

---

<sup>48</sup> Muitos imaginam dar algo maravilhoso ao mundo ao adornarem minuciosamente as notas em um *Adagio Cantabile*, transformando uma nota em pelo menos doze. Esses assassinos de notas expõem assim sua falta de senso; tremulam quando deveriam sustentar uma nota longa ou tocar apenas umas poucas notas cantábeis sem inserir seus arrebiques disparatados e ridículos.

- *Pizzicato*. Seja ele escrito antes da peça ou somente em algumas notas, significa que, toda a peça, ou algumas notas, devem ser tocadas sem o arco. Em vez disso, as cordas são pinçadas pelo indicador ou pelo polegar da mão direita, ou como muitos costumam dizer: beliscadas. As cordas nunca devem ser pinçadas para baixo mas sim, lateralmente; caso contrário, percute-se o espelho do instrumento com ruído, perdendo-se o som. A ponta do polegar deve ser apoiada no fim do espelho, e as cordas dedilhadas com a ponta indicador; o polegar deve ser usado somente quando for para fazer acordes. Muitos tocam sempre com o polegar, mas o dedo indicador é melhor para tal fim, pois o polegar tem uma carnosidade que amortece som. Faça a experiência você mesmo.
- *Col Arco* significa com o arco. Isso serve para lembrar que o arco deve ser usado novamente.
- *Da Capo* – do começo; significa que a peça deve ser repetida do princípio. Mas se *Del Segno* estiver escrito, isto é, desde o sinal, você encontrará tal sinal marcado, que o guiará ao lugar a partir do qual você deverá repetir. As duas letras V.S. (*Vertatur subito*), ou simplesmente a palavra *Volti*, normalmente escrita no fim da página, significa ‘vire a página rapidamente’.
- *Con Sordini*, com surdina. Quando essas palavras estão escritas na música, um pequeno acessório, feito de madeira, aço, chumbo ou bronze, deve ser colocado sobre o cavalete a fim de exprimir algo mais calmo e triste. Esse acessório abafa e amortece o som. É, portanto, chamado de ‘abafador’, mas normalmente de ‘surdina’, do latin *surdus*, ou do italiano *sordo* = surdo. Quando se usa a surdina, é melhor evitar usar cordas soltas, pois essas são muito estridentes comparadas às outras, e então geram uma desigualdade de sonoridade.

De tudo que se disse desses termos técnicos, deve-se perceber, claramente, que todo o esforço deve ser concentrado em conduzir o instrumentista ao espírito que reina na peça, para que assim se penetre a alma dos ouvintes e se excite suas emoções. Por isso, antes de começar a tocar, temos de considerar todas as coisas que, eventualmente, são necessárias à execução correta de uma peça musical bem escrita.

## CAPÍTULO II

### Como o violinista deve segurar o violino e controlar o arco.

#### &1

Quando o professor, após um exame cuidadoso, achar que o aluno comprehendeu claramente tudo o que foi discutido até o momento, e que decorou perfeitamente em sua memória, então é o momento em que o violino (que deveria ser encordoado, preferencialmente, com cordas de grosso calibre) deverá ser colocado, do modo devido, em sua mão esquerda. Existem duas formas básicas de segurar o violino, mas, como isso não pode ser explicado verbalmente, temos gravuras que representam as diferentes formas.

#### &2

A primeira maneira de segurar o violino tem uma aparência descontraída e agradável (fig.1). Aqui o violino é segurado naturalmente, à altura do peito, inclinado de tal maneira que o arco possa ser conduzido mais em movimento ascendente do que de forma horizontal. Esta posição é, sem dúvida alguma, natural e prazerosa para os olhos do espectador, mas um tanto difícil e inconveniente para o instrumentista, pois, nos movimentos rápidos da mão esquerda em posições altas, o violino não tem apoio. Por isso, necessariamente se inclina, a menos que, dada uma longa grande prática, tenha-se adquirido a vantajosa habilidade de se segurar o violino entre o polegar e o indicador.



### &3

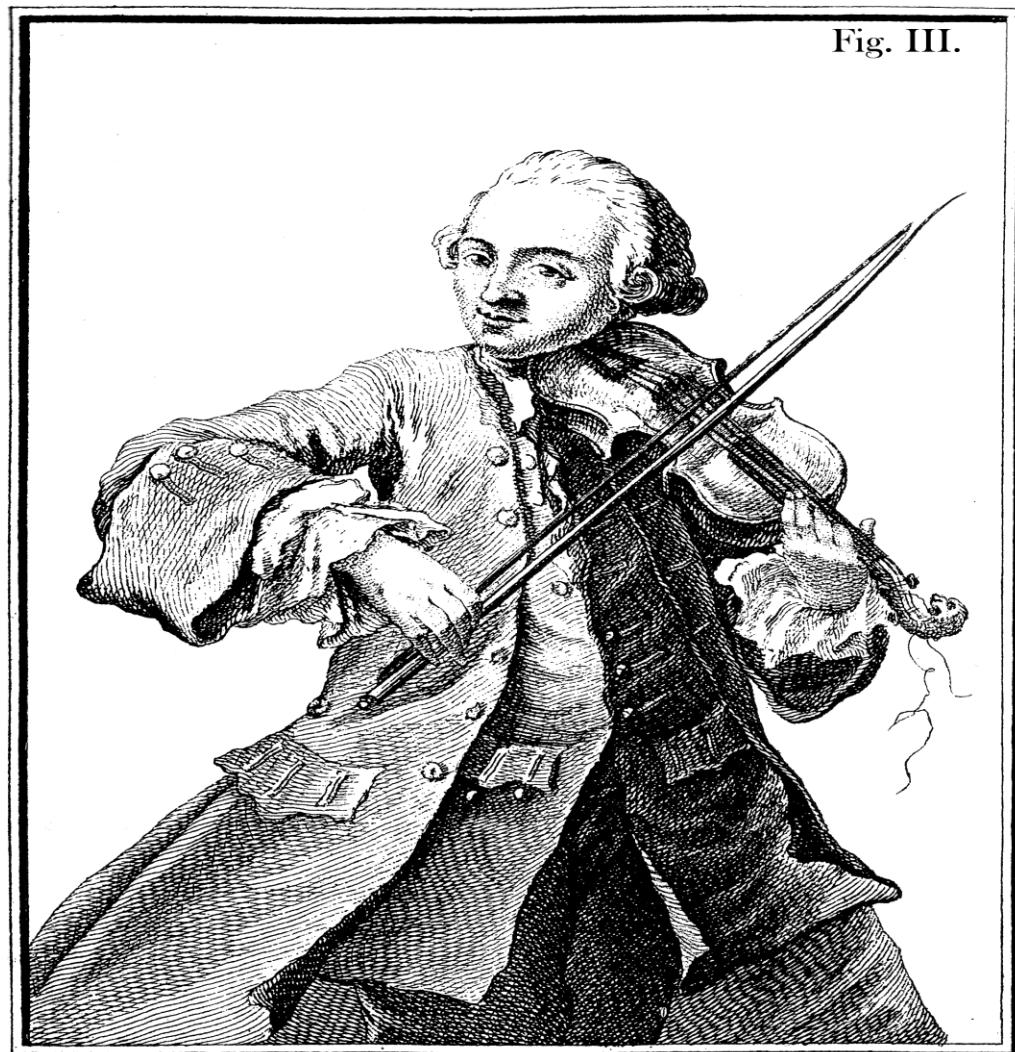
O segundo modo é o mais confortável (fig.II). O violino está posto de encontro ao pescoço de tal modo que repousa, em certa medida, sobre o ombro e o lado do instrumento sobre o qual a corda Mi se alinha sob o queixo. Então o violino permanecerá fixo mesmo durante os enérgicos movimentos de ascendência e descendência da mão. Contudo, deve-se observar o braço direito do aluno constantemente; observar se o cotovelo, enquanto movendo o arco, não está muito alto<sup>49</sup>, mas sim próximo ao corpo. Veja a forma errada na gravura; é fácil adquirir um mau hábito, mas não é tão fácil desfazer-se dele. (Fig.III).

<sup>49</sup> Após a palavra ‘alto’ no &3, a edição de 1787 refere o seguinte: ‘mas sempre manter próximo ao corpo, embora naturalmente. Observe o erro da figura III, que poderá ser evitado se o lado do violino onde está a corda E ficar mais próxima do peito, a fim de prevenir que o braço direito precise ser muito alçado ao tocar a corda G’.

Fig. II.



Fig. III.



## &amp;4

O braço do violino não pode ser envolvido por toda a mão como um pedaço de madeira e sim, disposto entre o polegar e o indicador de tal forma que se apoie, de um lado, no nó da base do indicador, e, de outro, na parte superior da articulação do polegar mas, de modo algum, tocando a pele que os une. O polegar não deve se projetar muito sobre o espelho, caso contrário isso dificultaria o instrumentista e impediria a vibração da corda Sol<sup>50</sup>. A parte interior da mão (ou onde ela se junta ao pulso) deve permanecer livre, e o violino não deve tocá-la, pois se o fizer os nervos que conectam braço e dedos seriam comprimidos e contraídos, impedindo o terceiro e

<sup>50</sup>A seguinte passagem foi inserida nas edições de 1787 e 1806 depois da palavra ‘tom’: ‘Deve-se manter o polegar mais adiante – em direção ao segundo e terceiro dedos – do que mais atrás, e então próximo ao primeiro. Desse modo a mão ganhará maior mobilidade – tente você mesmo. O polegar, habitualmente, estará em oposição ao segundo dedo quando se tocar o fá ou o fá# na corda ré’.

quarto dedos de sua extensibilidade. Sempre vemos exemplos de instrumentistas desajeitados que acham tudo difícil porque se limitam dada uma postura inábil no violino e com o arco.<sup>51</sup>

## &5

O arco é tomado na extremidade inferior pela mão direita, entre o polegar e a falange média do indicador, ou mesmo um pouco atrás dela. Observe a ilustração (figura IV). O dedo mínimo deve ficar sempre sobre o arco, nunca deixado fora dele, pois esse dedo contribui muito para o seu controle, logo, para sua força e fraqueza, que surge da pressão ou relaxamento<sup>52</sup>. Tanto aqueles que seguram o arco com a primeira articulação do indicador como os que levantam o dedo mínimo, irão achar que o método acima descrito é muito mais apto a extrair um som mais virtuoso e viril do violino desde que não estejam obstinados por qualquer outro método para alcançar isso. O indicador não deve ser muito forçado sobre o arco nem estar muito distanciado dos outros dedos. Em alguns momentos, seguramos o arco com a primeira ou segunda articulação do indicador, mas estender o indicador é sempre um erro grave. Pois, assim, a mão enrijece, dado que os nervos estão tensos, de sorte que o movimento do arco se torna trabalhoso e grosseiro; sim, essa é uma forma inábil, porque o movimento do arco será produzido com todo o braço. Esse erro pode ser visto na ilustração. (Fig. V).

---

<sup>51</sup>As edições de 1787 e 1806 continuam: ‘Para evitar esse mal, deve-se tirar proveito do seguinte exercício: coloca-se o primeiro dedo na nota fá da corda E, o segundo na nota dó da corda A, o terceiro na nota sol da corda D, e o quarto na nota ré da corda G, de tal forma que nenhum dedo será levantado, mas mantidos todos no lugar certo. Então, tente levantar primeiro o indicador, depois o terceiro dedo; em seguida, o segundo e depois o quarto, deixando-os, em seguida, cair de novo imediatamente, mas sem tirar os outros três do lugar. O dedo deve ser levantado o tanto suficiente para não tocar a corda e você verá que este é o caminho mais curto para conquistar a posição correta da mão esquerda e que, dessa maneira, se adquirirá uma extraordinária facilidade para tocar cordas duplas afinadas quando isso for necessário’.

<sup>52</sup> O &5, na edição de 1787, começa assim: “O arco é segurado pela mão direita na sua parte inferior (não muito distante do talão) pelo polegar e pela articulação do meio do dedo indicador, ou ainda um pouco atrás dela; não com tensão, mas de forma leve e livre. Isto pode ser bem observado na Fig. IV, e embora o indicador contribua muito para crescer e diminuir, o dedo mínimo deve estar sempre pousado sobre o arco, pois isto ajudará muito no controle do arco pela pressão e relaxamento”.

Fig. V.

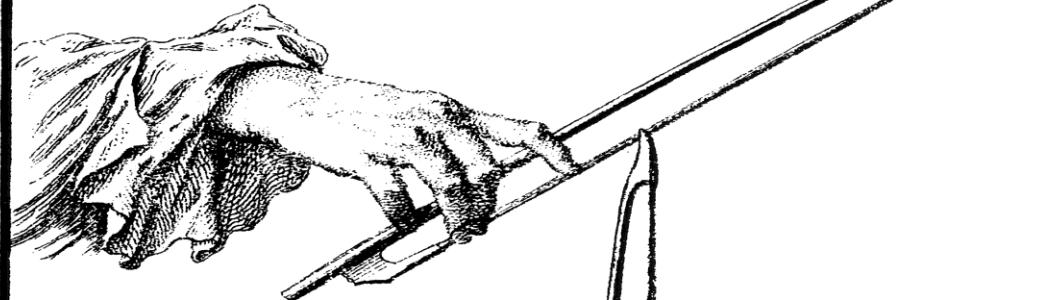


Fig. IV.



## &6

Quando o aluno compreender tudo isso muito bem, ele constitui uma base e pode começar a tocar a escala ABC<sup>53</sup> (apresentada na primeira seção do primeiro capítulo, &14), observando de modo constante e cuidadoso as seguintes regras:

Primeiramente, o violino deve ser posicionado nem muito alto nem muito baixo. A altura média é a melhor. A voluta do violino é, então, mantida ao nível da boca, ou num nível mais alto da linha dos olhos; mas não deve ser posicionado num nível mais baixo que o peito. Será um grande benefício se a partitura a ser lida não estiver muito baixa, mas nivelada à face, de forma que não haja necessidade de curvar-se e o corpo permaneça ereto.

<sup>53</sup> A expressão ABC musical refere-se tão somente aos primeiros ensinamentos sobre o violino embora faça uma alusão às três notas musicais lá, si e dó. (nota de nossa autoria).

Dois: o arco deve ser posicionado mais perpendicular que lateralmente sobre o violino, pois, desta maneira, se ganha mais força e é evitado o erro de alguns, que tocam com o arco tão de lado e para a crina que, mesmo quando pressionando levemente, tocam mais com a madeira do que com a crina.

Três: o movimento do arco não deverá ser feito por todo o braço; o ombro deve mover-se, mas pouco, o cotovelo um pouco mais, mas o pulso de forma totalmente livre e natural<sup>54</sup>. O pulso deve ser movido naturalmente, isto é, sem contorções ridículas e antinaturais e sem curvá-lo muito para fora ou mantê-lo muito rijo; ao contrário, a mão deverá permanecer baixa ao fazer o movimento descendente do arco, e no movimento ascendente a mão pode ser curvada de forma natural e livre – nem mais nem menos do que demanda o movimento do arco<sup>55</sup>. No mais, deve-se observar que a mão, especialmente o dedo indicador, tem muito a ver com o controle do som.

Quatro: é preciso acostumar-se desde o início a fazer arcadas longas, ininterruptas, flexíveis, e fluentes. Não se deve tocar fora do ponto de contato do arco, com golpes rápidos que pouco friccionem as cordas, mas tocar sempre solidamente.

Cinco: o aluno não deve posicionar o arco sobre o espelho ou perto do cavalete, ou tocar com o arco torto<sup>56</sup>; o arco deverá sempre estar não muito longe do cavalete e ali procurar um bom som do violino.

Seis: os dedos não devem ser colocados longitudinalmente nas cordas, mas com as articulações levantadas e as pontas dos dedos pressionando-as firmemente. Se as cordas não forem bem pressionadas, não produzirão um som puro<sup>57</sup>.

Sete: deve-se observar como uma importante regra que: os dedos, uma vez colocados, não deverão se mover até a mudança da nota, quando devem se posicionar acima da nota a ser tocada. Deve-se evitar estender os dedos para cima; contrair a mão quando os dedos são levantados; pôr o mindinho, ou qualquer outro dedo, no espelho do violino. A mão deve sempre

---

<sup>54</sup>Na edição de 1787, temos a seguinte nota de rodapé: ‘(a) caso o aluno não dobre o cotovelo e, consequentemente, toque com o braço duro e com movimentos violentos do ombro, faça-o tocar apoiando o braço direito na parede. Se ele bater o cotovelo na parede ao mover descendente o arco, muito provavelmente aprenderá a dobrá-lo

<sup>55</sup>Hoje em dia, devemos usar a palavra ‘pulso’ ao invés de ‘mão’.

<sup>56</sup>A edição de 1787 segue deste modo: ‘... mas deve guiar o arco com firmeza num ponto de contato não muito distante do cavalete, e, por meio de uma pressão moderada e relaxada, empenhar-se em buscar e manter um som bom e puro’.

<sup>57</sup>Na edição de 1787 assim segue: ‘A solução dada ao fim do &4 deve estar sempre em mente. O aluno não deve se desanimar e desencorajar pelos pequenos desconfortos causados, ao início, por este exercício, devido ao alongamento dos nervos’.

manter-se em sua posição e cada dedo sobre sua nota, assim se alcança precisão ao se colocar os dedos, bem como pureza e velocidade ao se tocar.

Oito: o violino deve permanecer imóvel. Quero dizer que o aluno não deve permitir que o violino se move para frente ou para trás a cada golpe de arco, fazendo de você motivo de riso para os espectadores. Um professor sensível observará todas essas falhas desde o início, e sempre prestará atenção na posição geral do iniciante para que não deixe passar a menor falha. Existem muitos desses maus hábitos. O mais comum deles são o movimento do violino; o movimento do corpo e da cabeça; a torção da boca e o enrugamento do nariz, especialmente quando algo um pouco mais complicado está para ser tocado; o assobio, ou qualquer som audível da boca, garganta ou nariz ao se tocar o violino; as torções forçadas, antinaturais, das mãos, especialmente do cotovelo, e, finalmente, o movimento brusco do corpo, pelo que o chão, ou toda a sala onde se está tocando, tremelica, levando os espectadores ao riso ou a sentir pena ao ver o violinista se comportar como se fosse um laborioso lenhador.

#### &7

Se o aluno, com a observância cuidadosa das regras dadas, começou a tocar as escalas ou o chamado ABC musical, ele deve continuar assim até que se sinta capaz de tocar afinado e sem falhas. Aqui encontramos, de fato, o grande erro cometido por professores e também por alunos. O professor, muitas vezes, não tem a paciência de esperar, ou se deixa levar pelo aluno, que considera já ter feito tudo o que podia não gastando mais do que uns poucos minutos. Sim, muitas vezes os pais ou tutores querem ouvir aquela pequena “dança” inoportuna quando o aluno ainda está num estágio inicial, e então pensam que existem milagres, ou o quanto bem gasto foi dinheiro destinado às aulas. Mas, oh deus! como se desiludem. Aquele que não se familiariza, desde o início, com a posição das notas através da frequente prática do ABC, e que não chega, pelo estudo diligente da escala musical, ao ponto onde o distender e contrair dos dedos, como demanda cada nota, torna-se uma segunda natureza, por assim dizer, correrá sempre o perigo de tocar desafinadamente e de maneira imprecisa.

#### &8

Se, primeiramente, o aluno iniciante não consegue segurar o violino livremente da maneira correta (pois nem todos tem igual habilidade), deixe-o então colocar a voluta contra a

parede, principalmente se ele tiver medo de deixá-lo cair, e não conseguir segurá-lo a não ser usando toda a mão através da pressão dos dedos. Em seguida, arrume a mão do aluno segundo as instruções dos &4 e &6, e nesta posição deixe-o tocar a escala, observando todas as regras já dadas. Deixar o aluno repetir este exercício alternando-o entre uma posição ‘livre’ e uma contra a parede. Lembre-o, com frequência, para memorizar a posição da mão, e então continue assim até que ele seja capaz de tocar sem o apoio da parede.

### &9

Na medida em que o indicador tem uma tendência natural de cair para frente, a experiência ensina que o iniciante, ao invés de tocar o fá natural na corda E, sempre tocará o fá#. Se o aluno tiver o costume de tocar o fá natural na corda E afinado puxando o indicador para trás, por força do hábito desejará também puxar o indicador para trás no si natural da corda lá, e no mi da corda ré. Dado que essas duas notas – si e mi –conformam semitons naturais, deverão ser tocadas mais altas. O professor deve observar cuidadosamente essas questões durante a aula. Será necessário fazer o aluno tocar a partir da nota dó até que ele afine o semitom natural dessa escala e o fá natural; caso contrário, ele achará difícil, ou até mesmo impossível, desfazer-se do hábito já arraigado de tocar de forma insegura e desafinada.

### &10

Neste ponto, não posso deixar de falar do insensato sistema de ensino adotado por alguns; concretamente, àquele que afixa pequenas etiquetas com o nome das notas no espelho do violino do aluno, ou mesmo marca o local de cada nota no espelho com uma incisão ou uma ranhura. Se o aluno tiver um bom ouvido musical, não deverá valer-se de tal extravagância. Mas, se não o tiver, ele será impróprio para a música, e seria melhor que tomasse à mão um machado de madeira ao invés do violino.

### &11

Finalmente, devo lembrar-lhes que um iniciante deve sempre tocar seriamente, intensamente, sonoramente, com toda sua energia; nunca de modo frágil, sossegado; sendo assim, não deveria tomar o violino nos braços. É bem verdade que, primeiramente, o caráter rude de um

forte e ainda impuro golpe de arco ofende grandemente os ouvidos. Mas com tempo e paciência, a rudeza do som diminuirá, e da força de um som se ouvirá a pureza então conservada.

## CAPÍTULO III

### O que o estudante deve observar antes de começar a tocar; em outras palavras, o que deve ser primeiramente ensinado ao iniciante.

#### &1

Antes de começar a tocar uma peça, três aspectos devem ser observados, a saber: a tonalidade da peça, a fórmula de compasso e o tipo de andamento exigido pela peça, portanto os termos técnicos dispostos ao início da obra. Qual é o andamento, e como, a partir das palavras indicativas no início a verdadeira velocidade pode ser encontrada; ambos aspectos já foram tratados no primeiro capítulo. Agora, vamos falar sobre as tonalidades.

#### &2

Na música de nossos dias existem apenas dois modos, o maior e o menor<sup>58</sup>. São reconhecidos pela terça; isto é, a terceira nota acima da tônica, nota da qual a peça parte, ou na qual está composta. A última nota de uma obra geralmente indica qual é sua tonalidade, mas os sustenidos (#) e bemóis (b) escritos na armadura de clave revelam a terça da tonalidade. Se o intervalo de terça, a partir da tônica, for maior, a tonalidade é maior; se for menor, a tonalidade é menor. Por exemplo:

<sup>58</sup>Para um violinista, minha explicação sobre as tonalidades será com certeza mais útil do que se eu tagarelar com ele sobre o Dorio, Frígio, Lídio, Mixolidio, Aeolian, Ionian e ainda adicionar o Hipo aos seis modos antigos. Na igreja desfruta-se do direito à liberdade, mas na corte isto não acontece. E mesmo que todas as tonalidades modernas pareçam ser formadas apenas a partir das escalas de C maior e A menor (de fato, são construídas apenas pela adição de # e b), como então uma peça que, por exemplo, é transposta de F para G, nunca soa tão agradável e tem um efeito tão distinto nas emoções dos ouvintes? E de que maneira músicos experientes, na audição de uma composição, podem imediatamente especificar a tonalidade se não pela diferença de caráter?



Nesse exemplo, vemos que a peça termina com a nota D; F é a terceira nota de D, portanto é a terça da tonalidade. É, pois, fá natural, na medida em que não temos um sostenido no começo, na armadura, então esse exemplo está em tonalidade menor, porque a terça é menor. A melodia escrita no modo maior terá a terça maior. Por exemplo:



Este exemplo termina, novamente, em ré, contudo, na armadura de clave, vemos os sustenidos sobre fá e dó. O exemplo, portanto, está no modo maior, pois o fá, terça de ré, está meio tom acima pelo sustenido.

&3

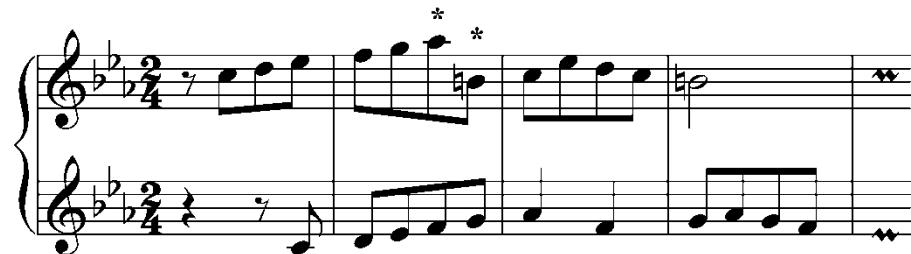
É necessário saber, ademais, que cada um dos dois modos possui uma sequência intervalar que lhe é específica. Cada tonalidade maior possui os seguintes intervalos ascendentes contados a partir da tônica: segunda maior, terça maior, quarta justa, quinta justa, e, finalmente, a sexta e a sétima maiores. Cada tonalidade menor traz em sua escala a segunda maior, a terça menor, a quarta justa, a quinta justa, a sexta menor e a sétima menor; embora hoje em dia – como uma espécie de melhora – sejam usadas a sexta e a sétima maiores na sua ascendência, enquanto a sexta menor e a sétima menor permanecem nas escalas menores descendentes. De fato, podemos ter uma harmonia ascendente mais prazerosa se a sexta menor aparecer também antes da sétima maior. Por exemplo:



Isso não soa melhor, de fato, que o exemplo seguinte? E não deveria, pois, conduzir mais correta e naturalmente para o modo menor do que o que vem a seguir?



Para a voz, certamente, tal progressão não é natural. Nesse caso, portanto, arranja-se a melodia assim:



#### &4

Os intervalos acima mencionados do modo maior estão na escala de dó maior, e os intervalos descendentes do modo menor são encontrados na escala diatônica de lá menor. As outras espécies dos modos maior e menor são formadas por meio do  $\#$  e  $\flat$ . Por exemplo:



Estes são os intervalos do modo maior na escala diatônica:



Aqui formados pelos  $\#$

E aqui pelos  $\flat$

escritos na armadura de clave.

A tonalidade de cada peça, pois, deve ser reconhecida pelos sinais  $\#$  e  $b$  escritos depois da clave, bem como por sua nota final. Por isso, trago aqui as designações de todas as escalas do modo maior e menor. Assim, à primeira vista, duas tonalidades claramente similares podem ser vistas uma sobre a outra. Será facilmente entendido, pois, por exemplo, que um  $\#$  na nota dó indica que toda nota dó – seja no registro agudo, médio ou grave – será sustenido. O mesmo vale para o  $b$  sobre H, e assim por diante.

The chart displays 12 major and 12 minor scales in a 4x3 grid. The scales are:

- Row 1: C Maior, G Maior; A Menor, E Menor
- Row 2: D Maior, A Maior; B Menor, F# Menor
- Row 3: E Maior, B Maior; C# Menor, G# Menor
- Row 4: F# Maior, ou alterado enarmonicamente, Gb Maior; D# Menor, ou alterado enarmonicamente, Eb Menor
- Row 5: Dbb Maior, Ab Maior; Bbb Menor, F Menor

Some scales are labeled with alternative names separated by a comma and the text "ou alterado enarmonicamente" (or altered enharmonically).

A nota que está uma terça abaixo da tônica da escala maior será a tônica do modo menor, e ambas terão a mesma armadura de clave. Por exemplo, o último exemplo acima é fá maior, a terça abaixo é ré menor – ambos terão o *b* diante do H<sup>59</sup> a fim de formarem os intervalos necessários ao modo.

### &5

Muitos acreditam que um violinista já saiba o suficiente se conhece a terça maior e menor, e, geralmente, a quarta, quinta, sexta e sétima, mas sem entender, porém, a diferença entre os intervalos. Verificamos, a partir do que já vimos, que esse conhecimento é de grande valia para ele; mas, quando aparecem apogiaturas e outros ornamentos opcionais, vemos que esse conhecimento é, de fato, essencial. Portanto, refiro todos os intervalos simples, maiores e menores – os que soam bem e os que não soam mal. As notas que estão na pauta inferior são a nota base a partir da qual se considera a nota mais aguda.

---

<sup>59</sup>Na edição de 1787, lê-se: colocado antes do B natural ou H.

Esses são chamados de Intervalos Simples. Se, a partir dessa mesma nota-base, tivermos intervalos que ultrapassem a oitava, estes são chamados de Intervalos Compostos.

Tabela de Intervalos Compostos

E assim por diante. E ainda que continuem a ser terças maiores e menores, a quarta justa, diminuta ou aumentada, e assim por diante, são chamados de décimas e décimas-primeiras. Quando a nota-base é grave, os intervalos podem ser construídos – por dois, três ou quatro tempos – com uma nota superior aguda, gerando intervalos que, não obstante, reterão a nomenclatura dos simples.

## &6

Para possibilitar que o iniciante se familiarize com todos os intervalos e aprenda a tocá-los com boa afinação, escrevi um par de escalas – uma em *b*, outra em *#* – para que se as pratique<sup>60</sup>:

As cordas estão indicadas na parte de cima, os dedos, por números. As notas não marcadas são as cordas soltas e agora não há nada mais a ser explicado, exceto a razão pela qual, na segunda escala, Ré#<sup>60</sup>, Lá# e Mi# deverão ser tocados com o quarto dedo. É verdade que alguns tocam essas notas com o primeiro dedo, e em peças lentas funciona muito bem. Mas em peças rápidas, especialmente se as notas contíguas Mi, Si ou Fá aparecem imediatamente depois, isso

<sup>60</sup>No teclado, G# e Ab, Db e C#, F# e Gb, e assim por diante, são a mesma nota. Isso ocorre em função do temperamento. Mas, de acordo com a razão correta dessas relações, todas as notas baixadas pelo *b* são um *comma* mais alto que as notas elevadas pelo *#*. Por exemplo: Db é mais alto que C#, Ab mais alto que G#, Gb mais alto que F#, e assim por diante. Aqui, um bom ouvido é o juiz, e seria bom introduzir os alunos no monocórdio [O monocórdio é um instrumento muito antigo – com umacaixa de ressonância e cavalete móvel e provido de uma corda ou mais – por meio do qual se estudavam as relações matemáticas entre as notas].

não é possível, pois em tais casos as notas do primeiro dedo se sucedem muito rapidamente uma após a outra. Tente, por exemplo:

Quem não verá que é muito difícil, em tempo rápido, usar o primeiro dedo, aqui, para três notas consecutivas? O Ré#, Lá# e o Mi# deverão, portanto, ser tocados com o quarto dedo na corda anterior.

Three measures of musical notation for a string instrument. Each measure shows a note on the fourth string (G) with a vertical stroke through it, indicating the fourth finger. The first measure is in common time, the second in 2/4 time, and the third in 3/4 time. The key signature changes from no sharps or flats in the first measure to one sharp in the second and third measures.

&7

Um iniciante agirá sensatamente ao se esforçar para tocar o D, A e E naturais com o 4º dedo na corda imediatamente inferior. O som, assim, é mais uniforme, pois as cordas soltas são mais estridentes que as notas presas. O dedo mínimo – sobre o qual se deveria fazer um esforço a fim de torná-lo tão forte quanto os outros dedos e assim ser mais útil e habilidoso. Inicialmente, as cordas soltas podem também ser tocadas, no intento de se verificar se o quarto dedo está colocado corretamente e na afinação correta.

8

Agora, se você entendeu completamente tudo o que lhe foi dito neste capítulo, então toque as cinco primeiras linhas da tabela dada na terceira seção do primeiro capítulo a fim de colocar em prática a divisão das mínimas em semínimas, destas em colcheias, destas em semicolcheias, e assim por diante, perfeitamente em cada fórmula de compasso. Depois disso, repita esta instrução com os pontos de aumento – na terceira seção do primeiro capítulo e, repetidamente, tente tocar a oitava e a nona linha da tabela rigorosamente no tempo. Finalmente, tome todas as escalas dadas no item &4 deste capítulo e aprenda a tocá-las a tempo e corretamente. Com a finalidade de tornar isso mais metódico e fácil de entender, comece com Dó

maior e Lá menor, e siga nas escalas com sustenidos até que a armadura de clave alcance os seis; depois, toque as duas últimas escalas dadas – Fá maior e Ré menor – para iniciar o estudo das escalas com bemóis, tocando-as até a que possui seis bemóis.

### &9

Ao final desse capítulo incluo outro pequeno exemplo, muito útil, pois nele existem muitas notas que, embora possam ser tocadas – uma após a outra – com o mesmo dedo, não terão a mesma posição. As notas estão marcadas (\*) e é preciso lembrar o que foi dito no item &9 do capítulo anterior.



## CAPÍTULO IV

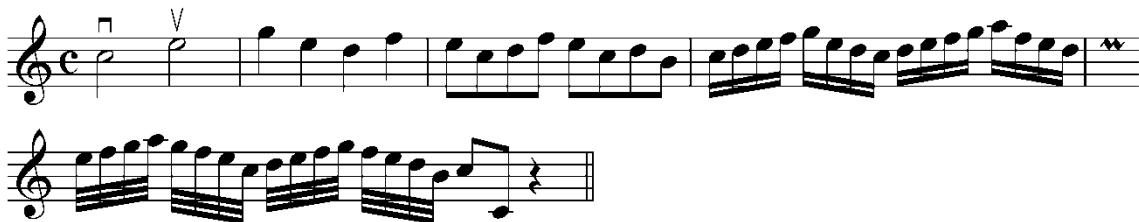
### **Do sentido ascendente e descendente dos golpes de arco**

#### &1

Como a melodia é uma constante variação e mistura não somente de agudos e graves, mas também, de sons mais curtos e mais longos, expressos pelas notas, que são novamente definidas por uma fórmula de compasso, então deve existir regras que instruam os violinistas a usar corretamente o arco e como tocar essas notas longas e curtas de forma fácil e metódica através de um sistema ordenado de arcadas.

#### &2

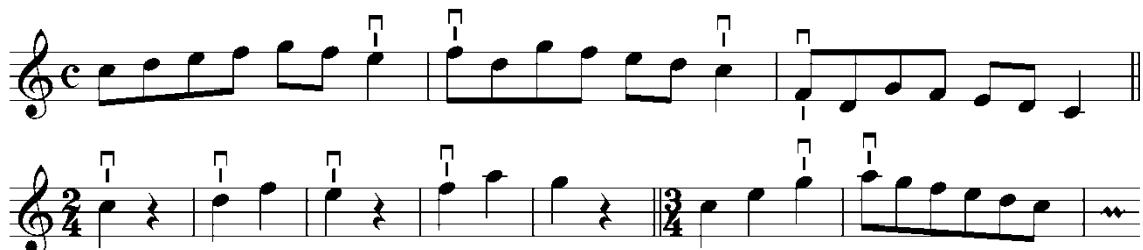
Em tempo simples – quando a fórmula de compasso é de duas ou quatro semínimas –, se as notas são de valores iguais, não há dificuldade. Por exemplo:



A primeira nota é tocada com um golpe para baixo, a segunda para cima e assim sucessivamente até o fim<sup>61</sup>.

### &3

A regra primordial deveria ser: se o primeiro tempo de um compasso não começar por uma pausa, seja ele um compasso binário ou ternário, é preciso se esforçar para tocar a primeira nota de cada compasso com um arco descendente, e isso, mesmo se dois golpes descendentes se encadearem. Por exemplo:



[Por meio desse exercício o aluno adquire grande facilidade e habilidade para retomar o arco com rapidez].

<sup>61</sup>Na edição de 1787, existe esta nota de rodapé: “Rogo-lhes, sinceramente, para que mantenham o Capítulo II sempre em mente, e toquem tudo devagar com arcadas longas e sustentadas. Também não se esqueçam do que foi dito no parágrafo 6 do mesmo capítulo. Deixem os dedos pousados sobre cada nota até que seja necessário alcançar outra nota. Aqui, por exemplo, o segundo dedo permanece na mínima dó até que seja preciso tocar a primeira nota do segundo compasso –sol. O terceiro dedo na terceira semínima ré do segundo compasso permanece na corda até a segunda nota do terceiro compasso, dó, e assim por diante. Aquele que deixar de praticar dessa forma não adquirirá nem afinação nem facilidade ao tocar.

**&4**

Somente os tempos mais rápidos são excluídos dessa regra. Como fazer para que o golpe descendente inicie cada compasso é o que aprenderemos das regras abaixo. Tal movimento descendente é muito necessário, pois em tempo binário o terceiro tempo deve também ser tocado com um arco descendente, como visto no primeiro exemplo. Este é mais um:

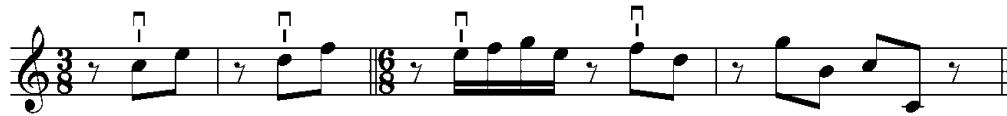
**&5**

Depois de cada uma dessas três pausas  $\gamma$ ,  $\gamma$  e  $\gamma$ , estando elas no início de um tempo, um arco ascendente deve ser usado. Por exemplo:

Musical examples &5: Four separate musical snippets illustrating the use of弓头 (Yutou) markings. Each example shows a note with a vertical stroke (弓头) above it, indicating an upward bow. The examples are in different time signatures: common time (C), 2/4 time, 3/4 time, and 2/2 time (Adagio).

**&6**

No entanto, se uma pausa de colcheia tomar o lugar do início do tempo, então a nota seguinte deve ser feita com um arco descendente. Isto se evidencia nos compassos 3/8, 6/8 e 12/8. Por exemplo:



### &7

Em *Allabreve*, a pausa de semínima assume o valor da metade de um tempo. Por conseguinte, se aparece no início do compasso, a nota seguinte deve ser executada ascendemente. Por exemplo:

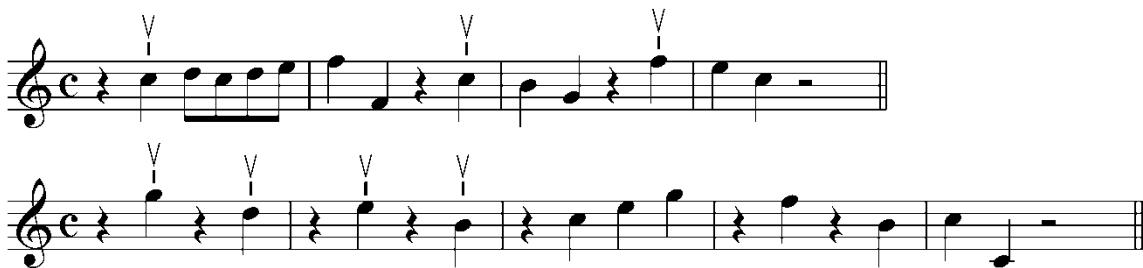


Isso acontece também com a mínima e a semibreve de um tempo ternário. Por exemplo:



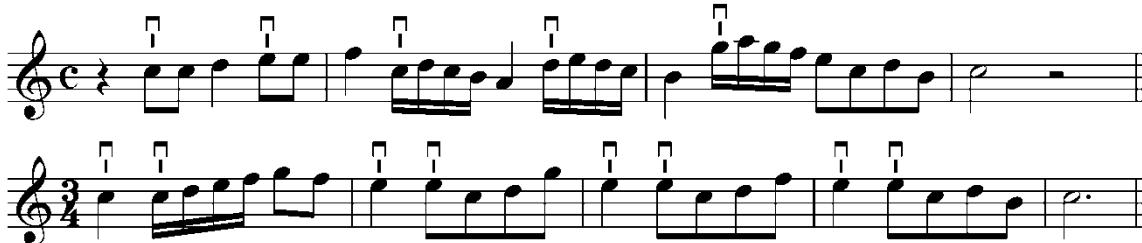
### &8

O segundo e quarto tempos são normalmente tocados com um arco ascendente; especialmente se uma pausa de semínima aparecer no primeiro e terceiro tempos. Por exemplo:



**&9**

Todo tempo começa com a arcada para baixo se este tempo consiste de duas ou quatro notas de igual valor, seja ele tempo binário ou ternário. Por exemplo:

**&10**

Aqui, novamente, o tempo rápido demanda uma exceção. Assim, no primeiro exemplo do parágrafo anterior - se o andamento for rápido - é melhor tocar duas notas mi em um mesmo arco, mas de tal forma que, pelo levantamento do arco, as notas sejam separadas uma da outra. Do mesmo modo, num tempo mais rápido, as quatro semicolcheias do segundo e terceiro compassos serão melhor executadas se ligadas em uma única arcada para cima. Por exemplo:

**&11**

Duas notas que estejam no segundo e quarto tempos do compasso – sendo uma delas pontuada –, são sempre articuladas em uma única arcada ascendente; de tal forma que, se a nota pontuada for a primeira, o arco é levantado no último momento do ponto, e a primeira nota perceptivelmente separada da segunda, que é adiada até o último momento. Por exemplo:



**&12**

Contudo, quando a segunda nota é pontuada e a primeira mais curta, ambas serão articuladas juntas em um golpe de arco ascendente, rápido e ágil. Por exemplo:

**Presto**

**&13**

Se quatro notas formam um tempo – seja o primeiro, o segundo, o terceiro ou o quarto; e, se a primeira e a terceira notas são pontuadas, então, cada nota deverá ser tocada separadamente e com um golpe de arco especial, de tal maneira que as notas pontuadas são tocadas com um retardo e as seguintes a estas imediatamente depois, com uma mudança rápida de arco. Por exemplo:

**&14**

Havendo um arco ascendente sobre a primeira dessas quatro notas, as duas primeiras devem ser articuladas nesse mesmo arco, mas separadas uma da outra por um levantamento do arco a fim de reconduzí-lo a seu curso normal. Por exemplo:

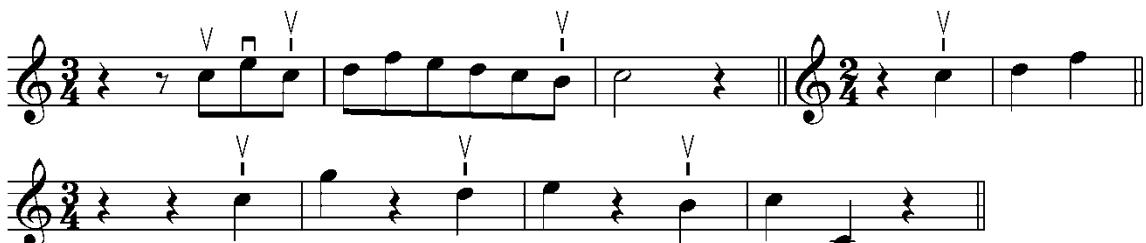
&15

Se quatro notas formam um tempo, e, dessas, a segunda e a quarta são pontuadas, então serão agrupadas em pares, e cada par articulado num só arco. Contudo, não se deve nem deixar a nota pontuada desaparecer abruptamente, nem acentuar o ponto, mas sustentá-la com muita delicadeza. Isto é o que deve ser particularmente observado no &12. Por exemplo:



&16

A última nota de cada compasso é articulada, usualmente, com um golpe ascendente. Por exemplo:



Da mesma maneira, a nota que está no tempo fraco, começa com uma arcada para cima. Por exemplo:

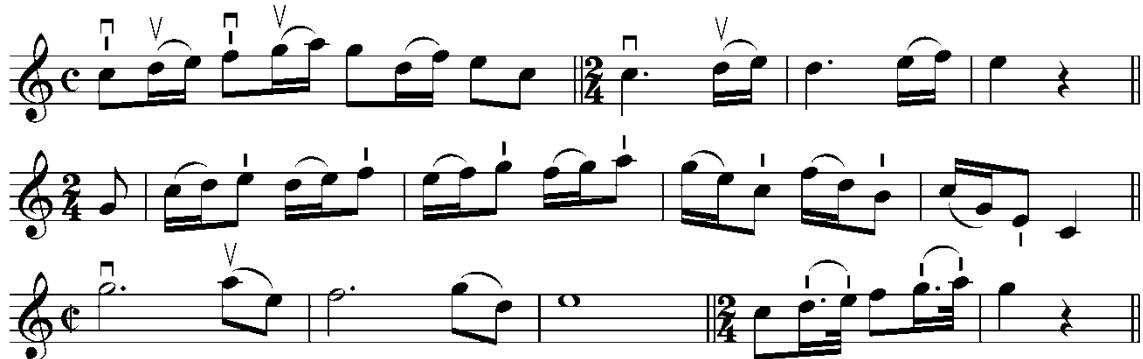


A respeito, veja a terceira seção do primeiro capítulo, &24.

&17

Se três notas diferentes somam um tempo, onde uma é mais lenta que as outras duas, estas mais rápidas serão articuladas em uma única arcada. Se uma delas for pontuada, ainda assim

serão feitas em um único arco, mas separadas. Por exemplo:



Mas essas figuras são também tocadas de muitas outras maneiras, a fim de proporcionar um sabor especial à música, como veremos na segunda seção do capítulo VII. Há casos onde é necessário tocar de forma diferente, para que o arco mantenha sua rotina, ou melhor, para que essa arcada o traga de volta à regra geral.

### &18

Se, em três notas de valores diferentes, as duas mais curtas aparecem primeiro e a mais longa, que as segue, é pontuada, as curtas serão articuladas separadamente. Por exemplo:

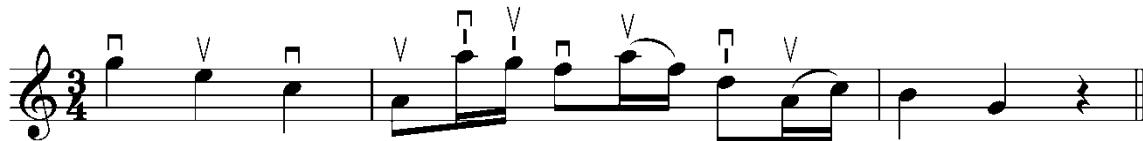


### &19

Portanto, observe-se esta regra geral: se, num grupo de uma nota longa e duas curtas, a primeira das mais curtas for tocada com um arco para baixo, a outra será com um arco para cima. Por exemplo:



Mas, se a primeira das duas notas rápidas for tocada em uma arcada para cima, então a regra do parágrafo &17 permanece. Por exemplo:



Este é um exemplo dos dois casos. Mas refiro-me aos casos onde a nota longa precede as duas curtas, e isso ocorre com maior frequência em tempos ternários.

&20

Em um compasso quaternário, a nota imediatamente seguinte à mínima deverá ser tocada com uma arcada descendente. Por exemplo:



&21

Se três notas serão tocadas e a do meio deve ser dividida (como já foi mencionado na terceira seção do capítulo I), deve-se observar se muitas dessas figuras se sequenciam. Se isso ocorrer, então o arco terá o movimento ascendente e descendente que se vê no exemplo, sem se considerar então, as regras dadas até aqui.



Ou com notas rápidas:



No entanto, devemos observar aqui que a nota do 'meio' deve ser dividida idealmente, mas não na execução. Isto é, a nota mais longa deve ser atacada com certa ênfase, mas nunca

dividida com um acento perceptível, e então sustentada de acordo com o tempo do compasso.

### &22

É completamente diferente se o próprio compositor marcar a arcada com uma ligadura. Por exemplo:



Aqui, o compositor liga a segunda nota à terceira, de forma que são articuladas em um único arco ascendente. Nesse caso, deve-se evitar que a nota do meio seja ouvida em duas metades em função de uma pressão do arco, ligando-se a terceira nota à segunda muito delicadamente e sem qualquer acento.

### &23

Se apenas uma figura desse tipo aparecer, deverá ser tocada sempre assim, pois dessa maneira, em sintonia com a regra geral, o arco para baixo será reservado para o começo de um compasso, de sorte que as arcadas seguirão sua ordem normal. Por exemplo:



Você não deve esquecer de atacar essa nota do meio com um pouco mais de força através de um golpe de arco para cima e ligar suavemente a terceira nota a esta com um gradual decaimento do som.

### &24

Se a segunda e a terceira notas não podem ser tocadas na mesma corda, então deverão ser articuladas em uma arcada para cima mas, o arco deverá ser ligeiramente levantado da corda depois da segunda nota. Por exemplo:



Isto também acontece com as notas que se repetem, ou aquelas da mesma altura:



### &25

É frequente uma pausa ocorrer no primeiro tempo do compasso. Nesse caso, a segunda e a terceira notas podem ser ligadas ou desligadas. Se você deseja ligá-las, então utilize uma arcada ascendente, a fim de repor o arco descendente na primeira semínima do compasso seguinte. Por exemplo:

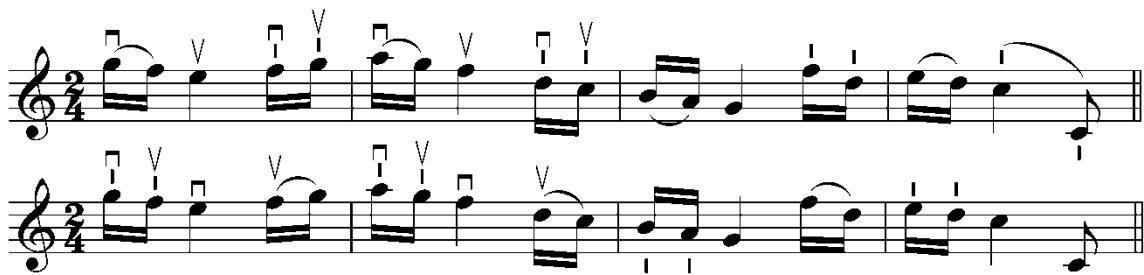


Contudo, se as notas estiverem separadas por arcos próprios, começa-se descendemente. Aqui está o exemplo:



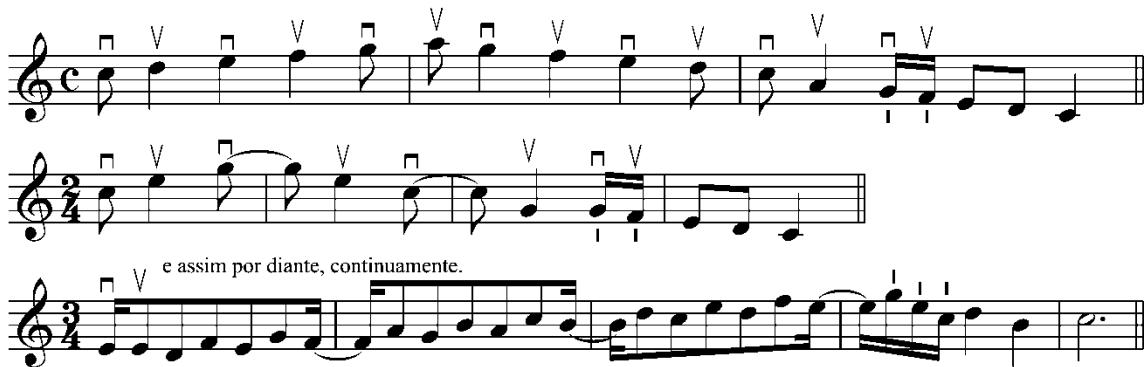
### &26

Se duas notas curtas ocorrem tanto antes quanto depois da nota longa que se divide, as duas últimas notas serão ligadas num único arco. Por exemplo:



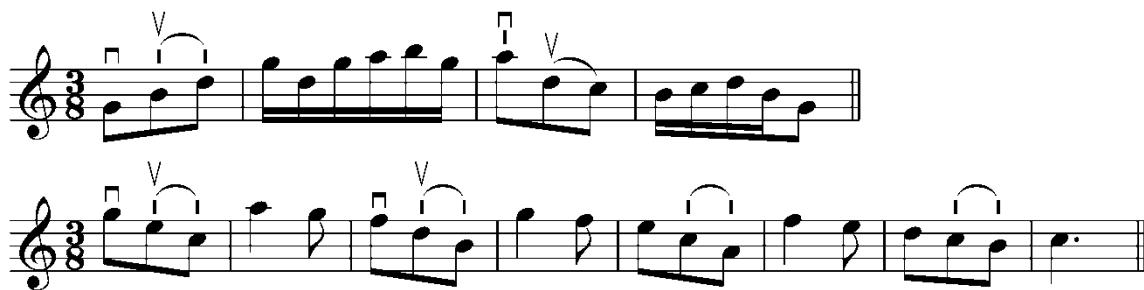
### &27

Frequentemente, três, quatro, cinco notas, ou mesmo linhas inteiras, são ligadas, devendo ser divididas de acordo com a fórmula de compasso. Essas notas são tocadas com arcos ascendentes ou descendentes, em função de como se dispõem, ou a despeito das regras precedentes. Aqui estão alguns exemplos:



### &28

Um iniciante terá grande dificuldade com os compassos ternários, pois, como são desiguais, a principal regra do parágrafo &3 é violada, de maneira que, regras especiais devem ser estabelecidas no sentido de repor o curso natural do arco. Eis uma nova regra: quando um compasso ternário é formado apenas por semínimas, duas dessas três notas deverão ser ligadas. Especialmente se é antevisto notas mais rápidas ou mistas no compasso seguinte. Por exemplo:

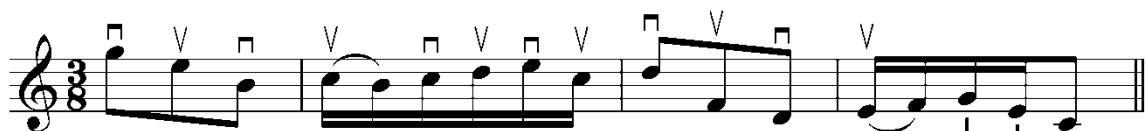


**&29**

Agora, a questão é: a primeira ou as duas últimas notas deverão ser ligadas? E outra questão: se, e quando devem ser ligadas ou separadas? Tudo depende da linha melódica da peça e do bom gosto e senso do instrumentista, se o compositor esqueceu de marcar as ligaduras, ou se ele mesmo entendeu como realizar a passagem. Ademais, a regra seguinte pode servir até certo ponto: notas de intervalos curtos devem normalmente ser ligadas, mas notas distantes entre si devem ser tocadas em arcos separados, e, particularmente, serem concebidas para realizar uma agradável variedade. Por exemplo:

&30

Se ocorreu que cada uma das três notas semínimas foi tocada com seu próprio arco, então, imediatamente, deve-se ter o cuidado de, imediatamente depois disso, trazer o arco para seu curso característico. Se, no compasso seguinte, existirem muitas notas, por exemplo:



então as duas primeiras do segundo compasso devem ser tocadas com uma arcada para cima, mas as notas restantes tocadas com arcos separados.<sup>62</sup>

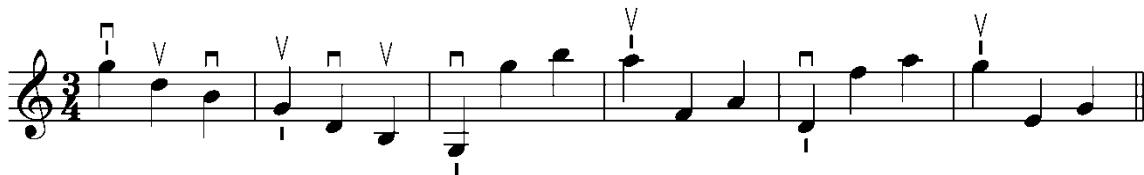
&31

Se, depois de três semínimas – cada qual tocada com um arco próprio – aparecerem duas notas no primeiro tempo do compasso seguinte – onde os dois tempos restantes são formados por uma única nota cada – as duas notas do primeiro tempo serão tocadas num único arco ascendente. Por exemplo:

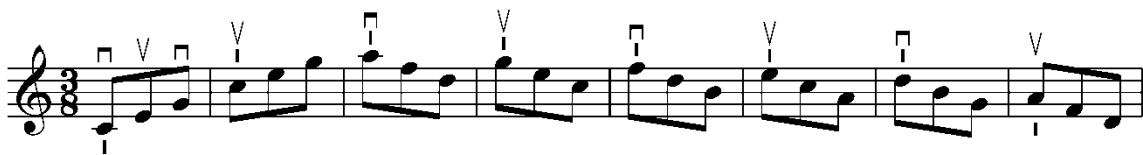


32

Costuma-se mover o arco para baixo e para cima alternadamente se compassos consecutivos consistirem de semínimas:



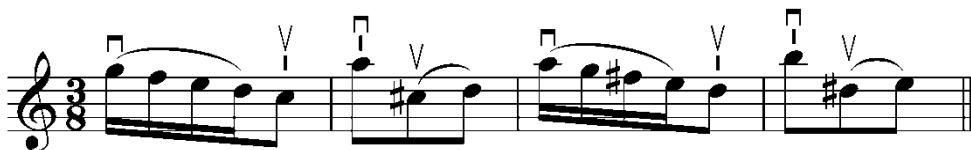
<sup>62</sup>[L.Mozart refere-se aqui, bem como nos parágrafos 28 e 31, ao compasso  $\frac{3}{4}$ , mas escreve seus exemplos em  $\frac{3}{8}$ .] nota do tradutor da versão em inglês, Edita Knocker.



É verdade que, no primeiro tempo do segundo compasso, a arcada sempre será ascendente, mas esta retoma seu curso natural no terceiro compasso. A primeira nota de cada tempo deverá ser marcada por um firme golpe do arco. Em 6/8 o golpe é feito também sobre a quarta colcheia, e, novamente, em 12/8, sobre a primeira, quarta, sétima e a décima colcheias<sup>63</sup>. Por exemplo:

### &33

Se, nos compassos 3/8, 6/8 ou 12/8 dois tempos forem preenchidos por quatro semicolcheias seguidas de uma colcheia, os dois primeiros tempos – ou as quatro semicolcheias – serão articuladas em uma única arcada descendente, especialmente se o andamento for rápido. Por exemplo:



### &34

<sup>63</sup>Na edição de 1787 a seguinte nota foi colocada depois da palavra ‘colcheias’: ‘Isto não quer dizer que todas as passagens semelhantes a esta devam ser tocadas da mesma forma, mas é aconselhável praticar desse modo a fim de adquirir a capacidade de enfatizar uma nota quando necessário’.

Em andamentos rápidos, particularmente em 12/8, cada grupo de figuras pode ser realizado com uma única arcada. Por exemplo:



**&35**

Essa figura muitas vezes é invertida ou seja, a colcheia precede as quatro semicoloncheias. Nesse caso, as duas primeiras semicoloncheias são ligadas num arco ascendente, enquanto as duas últimas são separadas. Por exemplo:



**&36**

No entanto, se o andamento for muito rápido, as quatro semicoloncheias são ligadas num arco ascendente. Por exemplo:



**&37**

A partir de agora, o aluno poderá praticar toda a tabela apresentada no final do livro. Assim, se habilitará, perfeitamente, a tocar no tempo, pois se tiver dúvidas quanto ao arco poderá consultar essas regras. Mas, se ainda não consegue realizar num tempo correto, ritmos que misturam notas de valores diferentes, deve, primeiro, fazer de duas semicoloncheias uma colcheia. Por exemplo: suponhamos que essas notas estejam numa peça musical:



Então, o aluno deve tocar a primeira e a segunda notas do grupo de duas semicolcheias, prolongando-as. Tocará a nota E e a D dessa forma:



Deixe-o notar a equivalência do valor das notas cuidadosamente, e, ao repetir, ele deve tocar as duas semicolcheias ligadas de modo que o tempo de ambas não supere o de uma colcheia. Da forma semelhante deve o aluno proceder com a primeira e terceira semínimas da décima-primeira alínea, e com a segunda e quarta semínimas da décima-segunda alínea da tabela citada. Além disso, se o iniciante seguir meu conselho, tocará a tabela não somente na ordem das alíneas, mas também os primeiros compassos um após o outro, através de toda a tabela; então, os segundos compassos, os terceiros e assim sucessivamente. Dessa maneira, adquirirá segurança do tempo de figuras em constante mutação.

### &38

Mas, a fim de dar imediatamente ao aluno algo para que possa praticar as regras de arco prescritas, escreverei alguns exemplos contendo várias mudanças de tempo. Começo com um formado por notas de igual valor que se sucedem continuamente por vários compassos. Essas notas contínuas são como uma via de obstáculos, onde um homem cambaleia, mas, cego pela vaidade, imagina saber como caminhar corretamente de pronto e com firmeza. Muitos violinistas que nem tocam tão mal assim, acabam por correr quando tocam tais sequências contínuas, de modo que, se tocam por muitos compassos, no mínimo adiantam uma semínima. Esse mal deve ser evitado, e tais peças estudadas, primeiramente, em passo lento e com longos arcos, sempre aderido na corda. Não se deve apressar, mas sim refrear o tempo e, em particular, não deve encurtar as duas últimas notas de um grupo de quatro iguais. Se, desse modo, tudo ocorrer bem, tente mais rápido. Separe as notas com golpes mais curtos de arco, e toque-as, progressivamente, mais e mais rápido, mas de tal modo que você termine como começou. Aqui está o exemplo:

Musical score for two staves, measures 23, 5, and 3.

**Measure 23:** Treble staff: Sixteenth-note patterns. Bass staff: Notes and rests.

**Measure 5:** Treble staff: Sixteenth-note patterns. Bass staff: Notes and rests.

**Measure 3:** Treble staff: Sixteenth-note patterns. Bass staff: Notes and rests.

**&39**

Neste e nos exemplos seguintes, um segundo violino foi adicionado abaixo, para que o professor e aluno possam tocar cada parte alternadamente. E a fim de deixar tudo mais claro, os diferentes golpes de arco são indicados por números, como se vê na tabela e na voz inferior do exemplo acima. Estes números indicam o parágrafo onde cada regra de arco pode ser encontrada. Se uma regra foi dada, porém, esta não será repetida em exemplo similar. Mas devo novamente lembrá-los que o professor nunca deve tocar o exemplo prescrito ao aluno, pois este, assim, tocaria somente de ouvido, não aprendendo a realizá-lo de acordo com as regras fundamentais. O professor deveria, preferivelmente, deixar o aluno dividir cada compasso da peça em semínimas, e, mais tarde, bater este tempo, dizendo-lhe que, enquanto estivesse batendo o tempo deveria imaginar a divisão em função de uma cuidadosa contemplação da peça. Depois disso, o aluno poderá começar a tocar, enquanto o professor bate o tempo; se necessário, o professor tocará com ele, mas somente a parte inferior, pois o aluno buscará tocar a voz superior bem e com boa afinação. Aqui estão as peças para o estudo. Por pior que sejam, estou satisfeito, pois atendem ao que eu pretendia quando as compus.

Sheet music for two staves, measures 5 to 27. The music is in 2/4 time, treble clef, and consists of two staves separated by a brace. Measure 5: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 6: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 7: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 8: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 9: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 10: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 11: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 12: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 13: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 14: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 15: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 16: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 17: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 18: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 19: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 20: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 21: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 22: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 23: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 24: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 25: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 26: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes. Measure 27: The top staff has sixteenth-note patterns. The bottom staff has quarter notes.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

(24)

(24)

(5)

(9)

(5)

(27)

(28)

(17)

(15) (14) (13) (17) (9)

(5) (17) (9)

(11) (4) (12) (8) (14)

(17) (9) ou (10)

(11) (4)

**Allabreve**

(17) (7)

(28) (29)

(28) (29)

(35)

Progressões como estas são tocadas com o ataque alternativamente para baixo e para cima

(16) (32) (28) (9)

(32) (6) (28)

O quarto, quinto e sextos compassos também devem ser tocados de acordo com a regra do &33. Por exemplo:

(28) (35)

(16) (29)

(16) (29)

(36) (28) (6) (28)

(28)

Estes e os tipos de tempo a seguir são usados geralmente para melodias lentas.

(28)

(7)

Pode-se então tocar todas as notas com um arco longo para cima sem, por isso, contrariar muito fortemente as regras das arcadas.

## CAPÍTULO V

### Como produzir um bom som no violino de maneira correta, pelo controle hábil do arco

#### &1

Talvez possa parecer para alguns, que o que trato aqui está fora do lugar – que isso deveria estar no início, dando condições para que o aluno pudesse produzir um som puro desde que tomasse o violino em suas mãos pela primeira vez. No entanto, quando se considera que os iniciantes, a fim de se tornarem hábeis no violino, devem necessariamente saber algumas coisas sobre o arco; e, se considerar, também, que o iniciante terá muito trabalho para adquirir, com rigor, todas as regras essenciais prescritas, e que devem observar com muito cuidado o arco, as notas, o tempo e todos os outros signos da escrita musical, não irão me culpar por, somente agora, tratar do que tratarei.

#### &2

Que o violino, em princípio, deva soar densamente tenso, foi referido no capítulo 2, &1, e eis a razão: por uma forte pressão dos dedos e da mão sobre o arco, as juntas dos dedos se enrijecem de modo que o arco adquire um caráter forte, masculino. No entanto, o que pode ser mais insípido do que um violinista que toca sem audácia, com um arco débil (que, muitas vezes, se segura apenas com dois dedos), tocando de forma artificial e sussurrante, até mesmo na região do cavalete, de sorte que apenas um assobio de uma nota aqui e ali é ouvido. Assim, o ouvinte não entende o que instrumentista expressa. Tudo isso não se assemelha a um sonho<sup>64</sup>? Então, fricione as cordas mais vigorosamente; toque com seriedade e virilidade; finalmente, esforce-se, mesmo quando a nota seja forte, para tocá-la com pureza. Para esse fim, a divisão correta do arco e a mudança do leve para o vigoroso contribuem muito.

---

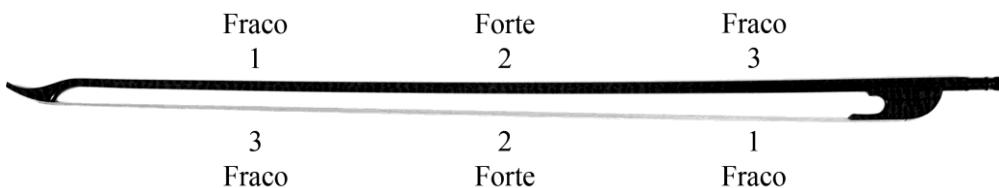
<sup>64</sup> Eses violinistas cérebro-de-lebre são tão teimosos que não hesitam em improvisar, repentinamente, nas peças mais difíceis. Seus sussurros, ainda que eles não falhem ou omitam nada, são pouco ouvidos; mas isso é chamado por eles de ‘tocar agradavelmente’. Imaginam que a inaudibilidade é doce. Mas, tivessem de tocar em alto e bom som, toda a sua habilidade, sem mais, fugiria.

### &3

Toda nota, até mesmo as produzidas por forte ataque, é precedida por um momento mais suave; de outro modo, não seria um som, mas somente um ruído desagradável e ininteligível. Esta suavidade inicial do som, deve, igualmente, ser ouvida ao final da nota. Um violinista, assim, tem de saber dividir o arco a fim de produzir tanto um som frágil quanto um som vigoroso e também, pela pressão e relaxamento do arco, produzir notas belas e tocantes.

### &4

A primeira divisão deve ser assim: seja o início para cima ou para baixo, o arco deve mover-se com uma suavidade agradável e expandir o som através de um aumento imperceptível na pressão. Deixe que o maior volume de som ocorra no meio do arco, depois, gradualmente, relaxe a pressão do arco até o fim da arcada, quando o som se extingue completamente.



Isto deve ser praticado tão lentamente e com o arco tão aderido quanto possível. Dessa forma, num adágio, o violinista se torna apto a sustentar uma nota longa que seja pura e delicada, proporcionando enorme prazer aos ouvintes. Do mesmo modo que é muito comovente quando um cantor sustenta, com beleza, uma nota longa que varia em intensidade sem respirar. Mas, em se tratando do violino, há algo a ser observado: o dedo da mão esquerda colocado na corda deveria, quando o tom é suave e grave, relaxar um pouco sua pressão, e o arco deveria ser disposto um pouco mais distante do cavalete. Ao contrário, em notas altas e agudas, os dedos da mão esquerda devem colocar maior pressão e o arco pousar mais próximo ao cavalete.

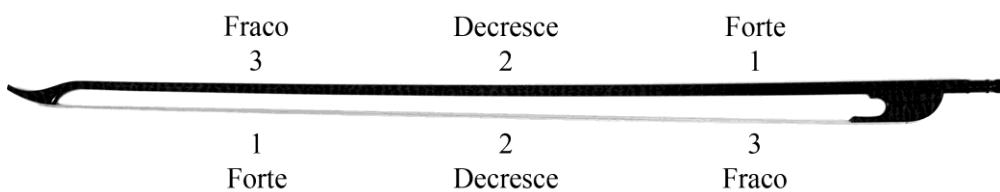
&5

Nesta primeira divisão, em particular, como também na seguinte, o dedo da mão esquerda deve fazer um pequeno movimento lento para frente e para trás, não para os lados. Isto é, o dedo deve se mover para frente – na direção do cavalete – e para trás – em direção à voluta. Em notas suaves, o movimento será muito lento, em notas altas, mais rápido.

&6

A segunda divisão do arco pode ser feita da seguinte maneira: comece com um ataque forte, tempere-o, imperceptível e gradualmente, e finalize com muita suavidade.

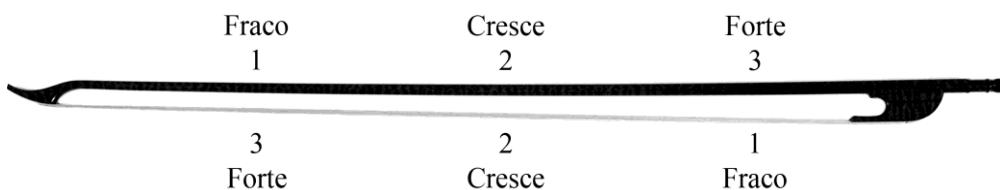
Figura II



Isso se aplica tanto ao arco ascendente quanto ao descendente. Ambos devem ser praticados diligentemente. Este tipo de divisão é mais usado nos casos de notas pouco sustentadas em andamento rápido do que em peças lentas.

&7

A terceira divisão é a seguinte: primeiro um golpe suave, que cresce gradual e suavemente, e termina com força. Figura III



Isso deve ser aplicado com o arco para baixo e para cima, o que deve ser entendido como regra para todas as divisões aqui propostas. No entanto, é preciso observar que o arco em uma nota mais suave deve ser produzido muito lentamente; ao executar o crescendo, o arco caminha muito rapidamente.

### &8

Agora, vemos a quarta divisão, com duas alternâncias entre o vigoroso e o suave em uma arcada.

FIGURA IV



Isso deve ser praticado em arcadas para cima e para baixo. O número 1 indica o suave, o 2 o forte, intenso. Nesta divisão, portanto, o forte é ladeado pela suavidade. Este exemplo de arcada de um duplo som intenso ladeado por um mais suave, pode ser tocado em quatro, cinco ou seis tempos; frequentemente, em até mais tempos. Aprender-se-á pela prática desta divisão, como das anteriores, a se aplicar força e leveza em todas as regiões do arco; consequentemente, isto se tornará de grande utilidade.

### &9

Além disso, uma experiência muito útil deve ser feita. Isto é, deve haver esforço para se produzir um som perfeitamente uniforme com uma arcada lenta. Passe o arco de uma extremidade à outra sustentando a mesma intensidade sonora. Mas pegue o arco bem em seu início, de modo a torná-lo o mais longo e uniforme possível; então, mais e mais você se tornará o mestre de seu arco, algo altamente necessário à execução de peças lentas.

### &10

Através de uma prática cuidadosa da divisão do arco, o aluno torna-se hábil no seu controle, que leva à pureza do som. As cordas do violino são postas em movimento pelo arco e disso nascem os sons e notas. Agora, se uma nota for tocada repetidas vezes, sendo movida da vibração anterior a outra similar – ou a uma mais lenta, ou mais rápida, de acordo com os arcos que se sucedem – este arco deverá ser articulado a cada vez de modo gentil e moderado, de sorte que, [sem ser levantado da corda e tocado com tal suavidade na conexão entre os notas]<sup>65</sup>, mesmo o mais forte golpe de arco conduziria a corda vibrante de um movimento a outro imperceptivelmente. Isto é o que eu gostaria que ficasse entendido sobre a ‘suavidade’, da qual já se falou algo no &3.

### &11

Tocar afinado depende muito da afinação cuidadosa das cordas do violino. Se ele estiver numa afinação baixa, o arco deve ser posicionado mais distante do cavalete, se numa alta, mais próximo do cavalete. Seja como for, deve-se tocar mais longe do cavalete nas cordas Ré e Sol do que nas cordas Lá e Mi. A razão para isso é natural. As cordas mais grossas não vibram nas extremidades tão facilmente quanto em outros pontos, e, se você forçar, irá produzir um som bastante áspero. Mas não estou falando de uma grande distância. Essa distância é pequena, e como os violinos diferem entre si, é preciso saber buscar cuidadosamente, em cada instrumento, o ponto onde as cordas podem ser conduzidas, com pureza de som, a uma vibração delicada ou rápida na forma melodiosa demandada pela cantilena da peça que será executada. Ademais, você pode sempre tocar as cordas mais grossas e graves mais fortemente sem ofender o ouvido, pois elas dividem e movem o ar lenta e tenuemente, soando menos vivamente no ouvido. Por outro lado, as cordas mais finas e tensamente distendidas são rápidas no movimento e rasgam o ar forte e rapidamente. Então, deve-se tocar moderadamente, pois penetram mais bruscamente no ouvido.

### &12

Por estes e outros semelhantes cuidados, muitos esforços devem ser perpetrados para se alcançar a uniformidade do som, que deve sempre ser mantida nas mudanças entre o *forte* e o

---

<sup>65</sup>Na primeira edição, as seguintes palavras ocorrem aqui: ‘tocado de tal maneira que’.

*piano*. Um *piano* não consiste em simplesmente deixar o arco abandonar o violino, meramente num deslizar espontâneo sobre as cordas, o que resulta num som totalmente diferente e sibilante. Na verdade o *piano* deve ter a mesma qualidade sonora de um forte, exceto que não deveria soar tão alto. Devemos, portanto, levar o arco do *forte* ao *piano* de tal modo que, ininterruptamente, um som bom, uniforme, cantabile, ou ainda, redondo e abundante seja escutado, som que deve ser aperfeiçoado através de certo controle da mão direita, particularmente, pela alternância ágil entre tensão e relaxamento do pulso. Isto pode ser melhor demonstrado na prática.

### &13

Todos os que conhecem um pouco a arte do canto, sabem, portanto, que um som uniforme é indispensável. Para estes pergunto: haveria prazer se um cantor, no grave ou agudo, cantasse com a voz na garganta, ou nasalmente, ou emitindo o som pelos dentes e assim por diante, ou mesmo, em alguns momentos, cantasse em falsete? Similarmente, uma mesma qualidade sonora deve ser sustentada no violino, tanto nos fortes quanto nos pianos, e não somente em uma corda, mas em todas, e de tal forma que o som de uma corda não prevaleça sobre as outras. Aquele que toca um solo fará bem em deixar ouvir as cordas soltas raramente, ou mesmo nunca. O quarto dedo, na corda vizinha mais grave, sempre soará mais natural e delicado porque as cordas soltas são ruidosas comparadas às notas presas, tomando o ouvido muito penetrantemente. Por outro lado, um solista deveria procurar tocar tudo, quando possível, numa só corda, assim produziria, consistentemente, a mesma qualidade sonora. Não devem ser elogiados os que expressam um *piano* tão caladamente que são quase inaudíveis, ou que, no *forte*, começam raspando o arco de sorte que não se pode distinguir as notas, especialmente nas cordas mais graves, mas apenas ruídos ininteligíveis. Quando, a isso, entrelaça-se um perpétuo flageolet, nasce um tipo de música risível devido a desigualdade dos tons em uma luta contra a própria natureza, se torna às vezes tão tênué que é preciso aguçar os ouvidos para escutá-lo. De outro modo, é melhor tapar os ouvidos para não ouvir esse barulho confuso e desagradável. Com esse tipo de execução poderiam associar-se aos foliões do carnaval pois assim, se distinguiriam magnificamente.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Aquele que deseja ouvir o flageolet no violino, deveria escrever seu próprio concerto ou solo e não misturá-lo ao som natural do violino.

## &14

Muito contribui à uniformidade e pureza sonoras se você bem sabe articular um arco. Constantemente interrompê-lo e mudá-lo é antinatural. Um cantor que, numa frase curta para, respira e, em especial, acentua primeiro essa nota e então aquela, infalivelmente levará todos ao riso. A voz humana desliza muito facilmente de uma nota para outra; um cantor sensível nunca fará uma interrupção a menos que seja um tipo de expressão, ou se a divisão ou pausas demandem<sup>67</sup>. E quem não está consciente de que o objetivo de todo instrumentista é cantar, exatamente porque é preciso aproximar-se da natureza tanto quanto possível. Deve-se tomar cuidado onde a cantilena da peça não demanda interrupções – não somente deixar o arco no violino ao mudar de arcada a fim de conectar uma a outra, mas também tocar muitas notas em um só arco, e de tal forma que essas notas afluam uma da outra, somente diferenciando-se, em algum grau, por meio de *forte* e *piano*.

## &15

Estas poucas observações parecem suficientes para permitir que um pensador diligente alcance um controle hábil do arco e produza, gradualmente, a unidade agradável do *piano* e *forte* numa só arcada. Eu deveria ter acrescentado, aqui, algumas observações úteis que contribuiriam não pouco a uma prática que estimulasse a produção de um som puro no violino. Mas preferi adiá-las por conta da questão das cordas-duplas, e do dedilhado necessário para tal, tratados na terceira seção do capítulo VIII, &20.

---

<sup>67</sup> As interrupções e pausas são as *Incisiones*, *Distinctiones*, *Interpunctiones* e assim por diante. Mas, que espécies de animais elas são, os grandes gramáticos, ou melhor ainda, os retóricos ou poetas devem saber. Porém, aqui vemos que um bom violinista deve ter esse conhecimento. Para um compositor, então, isso é indispensável, pois caso contrário ele seria a “quinta roda no vagão”. A *Diástole* (de διαστολή) é uma das coisas mais necessárias à composição melódica. Uma tendência natural, é verdade, muitas vezes compensa a falta de conhecimento, e muitas vezes um homem com o maior talento nunca teria a oportunidade de estudar ciência. Mas é muito irritante quando alguém que poderíamos pensar ser bem educado dá-nos prova de sua ignorância. O que se pode achar de um homem que não consegue articular seis palavras claras em sua língua materna, e escrevê-las inteligivelmente no papel, mas que, não obstante, considera-se um compositor treinado? Tal pessoa, que aparentemente frequentou escolas a fim de se preparar para a posição em que agora se encontrava, certa vez me escreveu uma carta excessivamente mal escrita, tanto no que se diz respeito ao mérito da questão quanto ao estilo gramatical, de modo que todos os que a leram ficaram convencidos da crassa ignorância do escritor. Na carta, desejava resolver uma controvérsia musical e vingar a honra de um de seus amigos mais dignos. No entanto, aconteceu que este pássaro tolo e simples caiu em sua própria armadilha, sendo exposto ao escárnio público. Sua simplicidade tocou-me, e eu deixei o pobre autor ir, embora eu já tivesse escrito uma resposta para a diversão dos meus amigos.

## CAPÍTULO VII

### Das diversas variações de arco

#### I – Das variações de arco em notas iguais

##### &1

De que o arco pode variar muito uma frase musical já nos conscientizamos, em certa medida, no capítulo anterior. O presente capítulo vai nos convencer inteiramente de que é o arco que dá vida às notas; que é pelo arco que se produz ora um som modesto, ora impertinente, ora sério, ora divertido; ora adulador, ou grave e sublime; ora uma melodia triste, ora alegre. É o meio, a partir de seu uso sensato, pelo qual nos tornamos capazes de despertar os afetos nos ouvintes<sup>68</sup>. E isso pode ser feito se o compositor fizer uma escolha razoável; se toma melodias que correspondam a cada emoção e sabe indicar o estilo apropriado para uma execução adequadamente. Ou se um violinista habilidoso tem bom senso ao tocar notas não ornamentadas de modo apropriado e se busca encontrar o afeto desejado e utilizar os arcos seguintes no lugar certo.

##### &2

Notas rápidas consecutivas são matéria para muitas variações. Aqui, darei uma passagem simples, que pode, desde o início, pode ser tocada muito suave e facilmente, onde cada nota pode ser feita com seu arco próprio separado. Muito cuidado deve haver com sua igualdade precisa, embora a primeira nota de cada grupo deva ser marcada com um vigor que inspira toda a execução. Por exemplo:

---

<sup>68</sup>Inexiste, no inglês atual, alguma palavra que efetivamente exprima o sentido de ‘Afeto’ como empregado pelos alemães que escreveram sobre música no século XVIII. Em inglês, o termo correspondente usado no período foi ‘the passions’ [as paixões]; mas este, ainda, não traduz para os leitores de hoje o exato sentido que tinha para os poetas e estetas ingleses da época. A ideia subjacente à teoria dos ‘Afetos’ era a de que cada música expressava, e só poderia mesmo expressar, uma ‘paixão’, um ‘movimento da alma’ – ternura, tristeza, raiva, desespero, contentamento, etc. – e Leopold Mozart tem o cuidado de insistir que, anteriormente, um instrumentista podia tocar a peça em conformidade com as intenções do compositor, que ele devia entender o ‘Afeto’ que originou a música. Esta teoria estava tão enraizada na mente do século XVIII, que uma obra poderia expressar uma única ‘paixão’ e ainda assim muitos estetas iriam argumentar que a nova sonata – que tentava atrelar duas ‘paixões’ representadas por dois termos completamente contrastantes – era uma forma impraticável. [Nota da tradutora Edita Knocker]



### &3

Se as notas estão ligadas em pares – com arco descendente e um ascendente –, teremos imediatamente outra variação. Por exemplo:



A primeira das duas notas ligadas é acentuada mais fortemente e ligeiramente mais longa, enquanto a segunda nota articula-se àquela muito calmamente, ou com algum retardo. Este estilo de performance conduz ao bom gosto melódico e previne a aceleração através da mencionada sustentação das primeiras notas.

### &4

Toque apenas a primeira nota – com arco para baixo – e ligue as outras três em um arco para cima e assim você tem a segunda variação. Por exemplo:



No entanto, a igualdade entre as quatro notas não deve ser esquecida, pois, caso contrário, as últimas três notas poderiam facilmente soar como tercina e assim serem executadas:



### &5

Se as primeiras três notas devem ser articuladas juntas, num arco descendente, e a quarta solitariamente destacada numa arcada ascendente, então temos uma terceira variação. Mas a igualdade entre as notas deve ser sempre lembrada. Por exemplo:



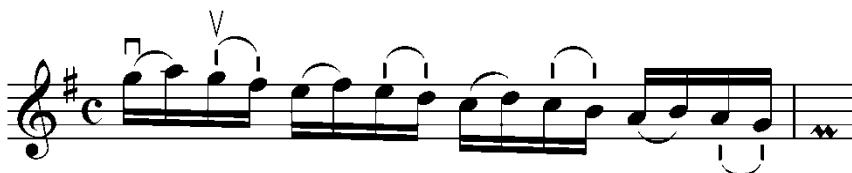
### &6

A quarta variação é esta: as primeiras duas notas são ligadas por um arco descendente, e as duas seguintes, ao contrário, tocadas com dois golpes separados, rápidos e acentuados. Este estilo é comumente em tempos rápidos, sendo considerado uma exceção à regra dada no &9 do capítulo IV, pois, embora o primeiro tempo comece com o arco descendente, o segundo, ao invés, começa ascendentemente, e assim por diante. Por exemplo:



### &7

Se a terceira e quarta notas são articuladas num mesmo arco, e as duas primeiras (como no parágrafo precedente) estão ligadas, mas a terceira e quarta estão separadas por um levantamento do arco, você terá, então, a quinta variação. Por exemplo:



### &8

A sexta variação surge se a primeira nota for realmente destacada – na rapidez de um arco descendente –, a segunda e terceira forem ligadas num arco ascendente, e a quarta, novamente, estiver separada por um movimento de arco rápido e descendente. Aqui, também, o segundo e quarto tempos começam, contrariamente à regra do &9 do capítulo IV,

ascendentemente. A primeira e a última nota de cada figura são tocadas com um golpe rápido, pois, de outra forma, nasceria uma desigualdade temporal no compasso.



### &9

Existe uma figuração similar que também pode ser quando a primeira nota, num arco descendente, for destacada, a segunda e terceira estiverem ligadas por um arco ascendente e a última nota estiver ligada à primeira do compasso seguinte a partir de um arco descendente, e assim sucessivamente. De modo que a nota anterior está ligada à seguinte. Esta é a sétima variação.



### &10

Aqui, temos a oitava variação. O primeiro grupo de semicolcheias é ligado num arco descendente, o segundo num ascendente, e assim por diante. Mas se deve diferenciar a primeira nota de cada grupo com um acento:



### &11

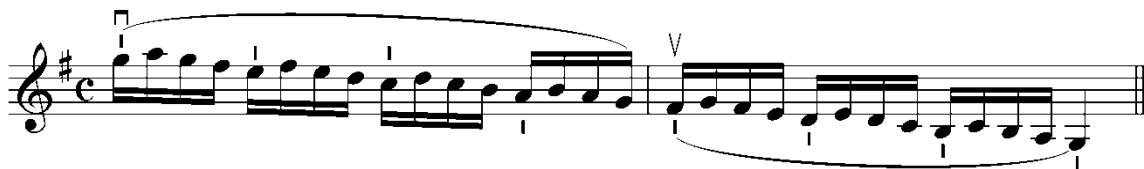
Uma nona variação será feita se você ligar o primeiro e o segundo grupo de semicolcheias num único arco descendente e o terceiro e quarto num ascendente, mas de modo que a primeira nota de cada grupo de quatro seja marcada com um acento do arco, que as

distinga. Dessa forma, consegue-se manter a regularidade do tempo, a performance torna-se mais clara e muito mais viva, e o violinista acostuma-se com arcadas longas. Aqui está o exemplo:



**&12**

Num tempo muito rápido – e no intento de fazer um novo exercício – pode-se tocar um compasso inteiro com uma única arcada. Aqui também, como no estilo anterior, as primeiras notas de cada tempo devem ser enfatizadas. Eis a décima variação com este exemplo:



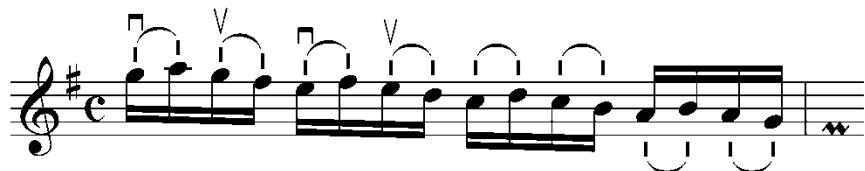
**&13**

Agora, se você quer se acostumar com um arco realmente longo; se você deseja aprender a tocar muitas notas num só arco com expressão, clareza, uniformidade e, por conseguinte, tornar-se efetivamente dono de seu arco, você pode tocar, com grande proveito, essa passagem completa, primeiramente com um arco ascendente e depois com um descendente. Mas não se esqueça de aplicar, sobre a primeira nota de cada grupo, um acento, que os distinguirá reciprocamente. Eis a décima-primeira variação:



**&14**

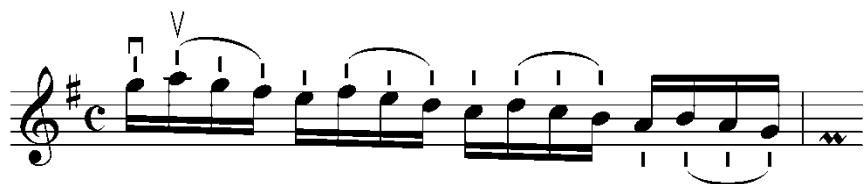
Quando você tiver praticado meticulosamente o arco de muitas notas, deverá aprender a levantá-lo e tocar muitas notas separadas em uma só arcada; esta é a décima-segunda variação. Por exemplo:



As primeiras duas notas, na verdade, são feitas no arco descendente, e as outras duas no ascendente, mas elas não estão ligadas, e sim separadas uma das outras, e destacadas pelo levantamento do arco da corda.

### &15

Você pode articular a primeira nota num arco descendente, mas as outras três num ascendente, o que constitui a décima-terceira variação. Por exemplo:



### &16

Se você quiser variar o movimento anterior uma décima-quarta vez, precisará somente ligar as quatro semicolcheias do primeiro grupo num arco descendente e tocar o segundo –num arco ascendente – destacando as notas. Não se esqueça da regularidade do tempo, pois no segundo e quarto grupos do compasso você poderá facilmente correr. Aqui está o exemplo:



### &17

Quando você tiver praticado tocar, no &11, 12, e 13, o todo, ou mesmo dois compassos em uma só arcada, terá também de aprender a destacar as notas de uma mesma arcada. Ligar o primeiro grupo de semicolcheias num arco descendente, e tocar as doze notas restantes dos outros três grupos num arco ascendente que as separa por um pequeno levantamento do arco. Aqui, temos a décima-quinta variação.



É bastante difícil, para um iniciante, usar esse golpe de arco, pois é preciso que se tenha certo relaxamento da mão direita, e um retardamento do arco. Isto é mais facilmente demonstrável, ou entendido, pela prática pessoal. O peso do arco influi muito, como também, e não menos, seu comprimento, ou pequenez. Um arco mais pesado e mais longo pode ser usado com maior ligeireza e sua resposta tende a gerar menor retardo; um arco mais leve e mais curto deve ser mais pressionado, então sua resposta é mais lenta. Sobretudo, a mão direita deve tensionar um pouco, mas sua contração e relaxamento serão regulados pelo peso e pelo comprimento do arco. As notas devem ser tocadas num tempo regular –não devem ser apressadas, devoradas –, e com uma força uniforme. Enfim, você deve saber conter e guiar o arco de tal modo que no final do segundo compasso muito vigor reste para que a nota sol, semínima, no fim da arcada, possa ser ouvida com um acento notável.

### &18

Finalmente, a décima-sexta variação: a primeira nota do grupo é tocada sozinha num arco descendente e as três seguintes ligadas num ascendente. No entanto, enquanto a segunda e a terceira notas estão ligadas, a quarta é destacada por um pequeno levantamento do arco. exemplo:



No entanto, esse estilo soa melhor quando as notas tem uma distância maior entre si, isto é, quando são ‘saltadas. Por exemplo:



### &19

Você não deve acreditar, contudo, que essas variações possam ser praticadas somente em compassos quaternários. Em tempo ternário, as mesmas e muitas outras variações podem ser feitas. Escreverei as que me ocorrem, mas espero que muito tenha sido apreendido dos inúmeros exemplos precedentes e de suas indicações. Então, não haverá dificuldades em se tocar os exemplos seguintes de acordo com os sinais correspondentes e sem mais explicações. Para o restante, direi que toda nota sem marca é tocada com seu próprio golpe; as notas marcadas com pequenos traços são tocadas com brevidade; as dentro de um semicírculo são ligadas num mesmo arco; e as marcadas tanto com o semicírculo quanto com um traço são feitas num mesmo arco, mas devem ser separadas tirando o arco da corda.

1. A primeira nota de cada grupo aqui é atacada forte.



2. O arco aqui é sempre para cima e para baixo.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14. Com um ataque para cima ou para baixo.



15.



16.



17.



18.



19.



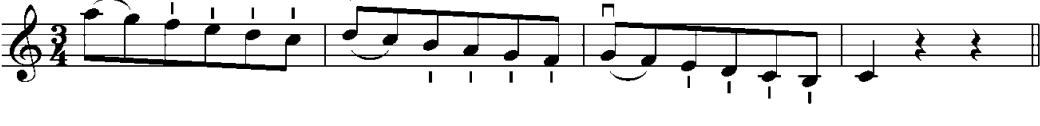
20.



21.



22.



The musical score consists of 12 measures of violin music, numbered 23 through 34. The music is in 3/4 time, with a treble clef. The notes are primarily eighth notes, with various slurs and grace notes (indicated by small vertical strokes) to create rhythmic patterns. The music is divided into measures by vertical bar lines.

&amp;20

Não é suficiente executar essas figuras apenas como estão, ou de acordo com o arco indicado; de fato, devem ser tocadas para que a variação seja percebida imediatamente pelo ouvido. É verdade que à questão do bom gosto na performance deveria ser dado especial tratamento sob o ‘Bom Gosto na Musica’. Mas então, quando surge a oportunidade, porque não

tratarmos de alguns dos aspectos do bom gosto, habituando o aluno à estilística do canto? Desse modo, o iniciante se fará mais habilitado à compreensão das regras do ‘bom gosto’ de seus dias, de sorte que o professor teria menos dificuldade em incutí-lo no aluno. Agora, se numa composição duas, três, quatro ou mais notas estão ligadas por um semicírculo, deve-se entender que o compositor deseja que as notas não sejam separadas, mas sim tocadas numa única articulação e como se fosse cantada, onde a primeira nota de cada grupo de notas ligadas deve ser acentuada e as restantes ligadas muito suavemente num decrescendo gradual. Tente isso nos exemplos supracitados. Veremos, ainda, que a acentuação ora recai sobre o primeiro, ora sobre o segundo, ora sobre o terceiro tempo de um compasso, frequentemente, ademais, sobre a segunda metade do primeiro, segundo ou terceiro tempo. Isso muda, indiscutivelmente, todo o estilo da performance e será sensato praticar essas e outras passagens similares – em particular a 34º variação – muito lentamente ao início – a fim de haja uma familiarização efetiva com o estilo de cada variação –, para mais tarde, por uma prática diligente, se adquirir maior fluência.

## II - Das variações de arco em figuras que são compostas por notas de durações diferentes.

### &1

Que uma linha melódica não é composta somente por notas de igual valor é sabido por todos. Deve-se aprender, pois, a tocar as figuras compostas por notas de diferentes durações de acordo com as indicações de um compositor racional<sup>69</sup>. Ali, existem tantas figuras que não é possível lembrar todas. Exponho, em ordem consecutiva, as que me ocorrem. Se um iniciante as tocar corretamente, encontrará facilmente seu caminho em frases similares. Aqui estão:

<sup>69</sup> Infelizmente existem muitos pretensos compositores, que não indicarão o estilo de uma boa execução ou colocarão um ‘remendo ao lado do buraco. Não estamos falando desses \*desajeitados; em tais casos, tudo depende do bom senso do violinista. \*Expressão de um alfaiate sobre uma pessoa que não entende de seu ofício.

3. (a)

(b)

4. (a)

(b)



5. (a)

(b)

6. (a)

(b)

(c) De modo ainda mais cantado

7. (a)

(b)

(c)

8. (a)

(b)

O arco é erguido no ponto.

(c)

Tocado sem erguer o arco e ligado, sem interrupção.

Depois do ponto, a nota que segue é bastante adiada.

(d)

O arco é erguido no ponto.

9.

(b)

10. (a)

(b)

11. (a)

(b)

12. (a)

(b)

Sem destacar no ponto.

13. (a)

(b)

(c)

(d)

14. (a)

(b)

15. (a)

(b)

(c)

16. (a)

(b)

17. (a)

(b)

18. (a)

(b)

(c)

19. (a)

(b)

20. (a)

(b)

(c)

21.

(a)

(b)

22.

(a)

(b)

(c)

23.

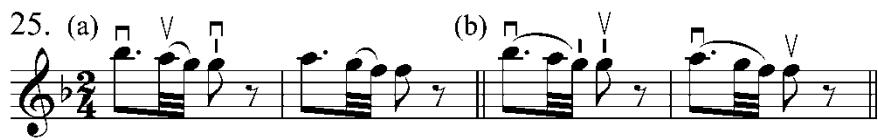
(a)

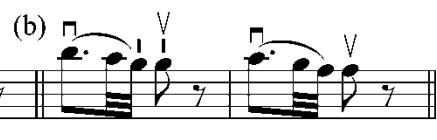
(b)

24.

(a)

(b)

25. (a) 

(b) 

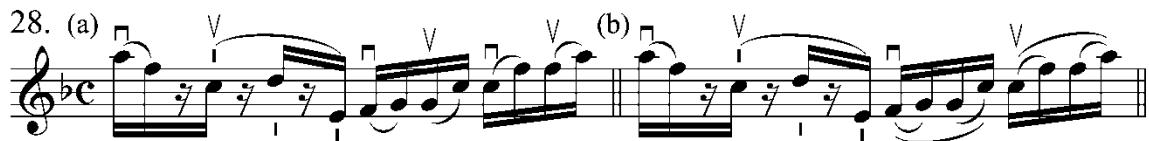
26. (a) 

(b) 

27. (a) 

(b) 

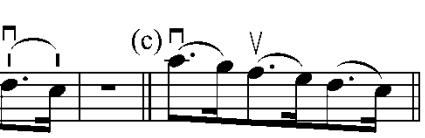
(c) 

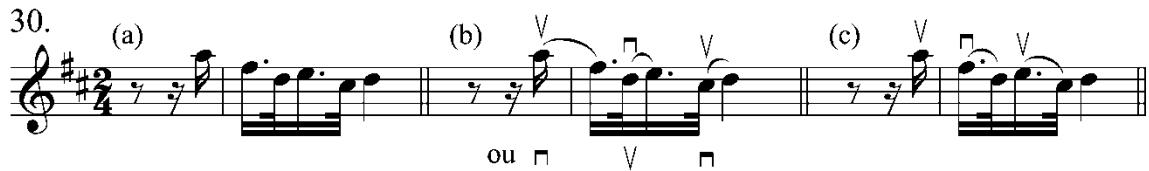
28. (a) 

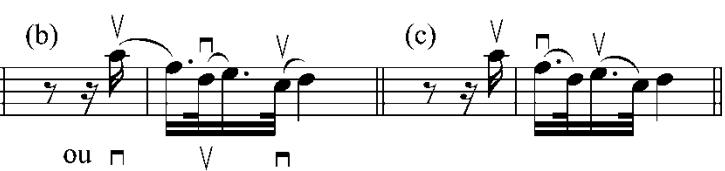
(b) 

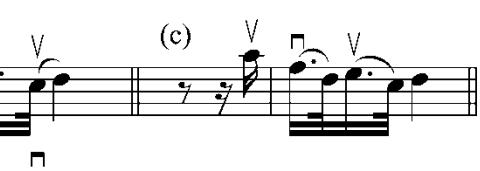
29. (a) 

(b) 

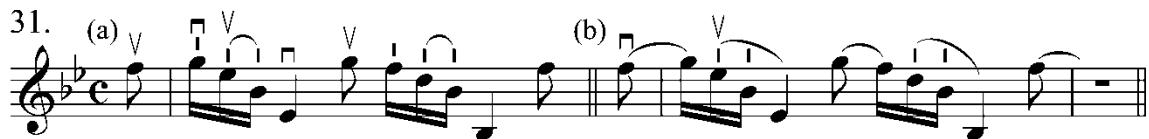
(c) 

30. (a) 

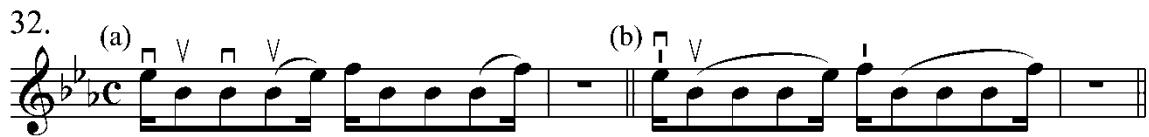
(b) 

(c) 

ou □ □ □

31. (a) 

(b) 

32. (a) 

(b) 

33. (a)

(b)

(c)

34.

Aqui várias notas são tocadas  
em um golpe de arco.

## &2

Em todas essas passagens e suas variações recomendo, como sempre, observar a regularidade do tempo. É muito fácil desviar-se do tempo e, mais fácil ainda, apressar nas notas pontuadas se o valor do ponto não for mantido. Portanto, é sempre melhor que a nota seguinte à pontuada seja tocada com algum retardo. Através de notas destacadas pelo levantamento do arco o estilo da performance torna-se mais vivo; como em 2, c; 4, a e b; 8, a, c e d; 12, a; e a 24, a e b; na variação 26, sempre na segunda nota pontuada em a e b. Notas ligadas, ao contrário, fazem o estilo da performance mais delicado, melodioso, suave. As notas pontuadas devem ser prolongadas e atacadas com alguma força, ligando-lhe a segunda nota de maneira calma e decrescente, como em 8, b; 12, b e c; e na primeira nota pontuada em 26, a e b; depois, em 29, c, e 30, c.

## &3

O mesmo deve ser observado com as notas pontuadas seguidas por duas notas breves que estão ligadas; como, por exemplo, em 15, a, b e c; 16, a e b; 18, a, b e c; 23, a e b; 25, a e b; e 27, a, b e c. A nota pontuada deve, tendencialmente, ser mais longa do que mais curta. Assim, não se corre, então, o bom gosto promovido. Nesse sentido, o que se acrescenta à nota pontuada

se subtrai, imperceptivelmente, das seguintes que a seguem. Isto é, essas notas são tocadas mais rapidamente.

#### &4

Se a segunda nota for pontuada, a primeira deverá ser velozmente ligada. O ponto não deve ser acentuado, mas tocado vivamente, e a nota, gradualmente, decresce, como, por exemplo, em 34 e em 10, a e b. O mesmo ocorre, é verdade, em 30 b, mas casualmente. Per se, essa figura é tocada como indicado em a e c, mas, em consequência das variações dos golpes de arco, que alteram a performance, a figura obedece à regra desse parágrafo.

#### &5

A primeira de duas, três, quatro ou mais notas ligadas, deve sempre ser mais forte e mais longa; as seguintes devem ser mais brandas e tocadas com algum atraso. Mas isso deve ser realizado com bom senso, de forma a não alterar minimamente a duração do compasso. O ligeiro aumento da primeira nota deve ser prazeroso ao ouvido não apenas por uma divisão apropriada das notas ligadas levemente apressadas, mas tem de ser verdadeiramente agradável para o ouvinte. Assim devem ser tocados os exemplos 1, a; 6, b e c; 7, a e c; 9, a e b; 11, a e b; 13, a, b, c e d; 14, a; 17, a e b; 20, no segundo tempo de ambos os compassos; 22, b; 28, a e b; 33, a, b e c.

#### &6

O mesmo ocorre quando muitas notas desiguais aparecem ligadas, a saber, as notas longas não devem ser encurtadas, mas, sim, tornadas um pouco mais longas, e tais passagens devem ser tocadas de forma cantábil e com bom senso, de acordo com o estilo indicado no parágrafo precedente. Tais são os exemplos: 2, b e c; 4, a e b; 5, b; 7, b; 8, c e d; 13, c e d; 14, b; 20, b e c; 21, a e b; 32, a e b.

#### &7

Uma nota curta seguida por uma nota longa deve, tendencialmente, estar ligada à primeira, e, neste caso, tocada muito suavemente; nunca apressada, mas tão ligada à longa que todo o peso recaia sobre esta. Por exemplo, em 1, b – de mi para fá, e no segundo compasso – de

dó para ré; em 3, b – de ré para dó; de si para lá e de sol para fá; no 30, b – de lá para fá, e assim por diante.

### &8

No momento, isso é o que imediatamente me ocorre sobre tais passagens. A prática diligente desses poucos exemplos será muito útil para o iniciante. Ele adquirirá, assim, a facilidade de tocar figuras semelhantes e variações – a partir das indicações de um compositor sensato – a tempo, com espírito e expressão, corretamente e com afinação; estará apto, ademais, a mudar e dirigir as arcadas a tal ponto, que mesmo quando o arco tomar os mais complicados percursos, poderá reconduzir tudo à ordem pela aplicação dos ensinamentos do capítulo IV.

## CAPÍTULO XI

### Do trêmulo, mordente a outros ornamentos improvisados

### &1

O vibrato<sup>70</sup> é um ornamento que nasce da própria natureza; bons instrumentistas e cantores talentosos podem utilizá-lo de forma encantadora em notas longa. A natureza é sua própria instrutora. Pois se atacamos uma corda em repouso ou um sino, ouviremos, após o golpe, certa onda, ou uma espécie de ondulação (*ondeggiamento*) nascida da nota. Essa tremulação pós-som é chamada vibrato, *tremulant [ou tremoleto]*<sup>71</sup>.

### &2

Deve-se ter cuidado ao se imitar esta ondulação natural no violino, quando o dedo pressiona firmemente a corda e se faz um pequeno movimento com toda a mão; movimento que não pode ser lateral, mas para frente – em direção ao cavalete – e para trás – na direção da voluta; sobre isso algo já foi dito, no capítulo V. Nesse sentido, quando o remanescente som tremulante

<sup>70</sup> Na edição de 1787, há esta nota de rodapé: ‘Não me refiro ao trêmulo como usado nas obras para órgão e sim a uma oscilação [tremoleto].’

<sup>71</sup> Trêmulo = Vibrato

de uma nota, ou sino, não é puro, e continua a ressoar não apenas na nota – oscilando entre o muito alto e o muito baixo –, pelo movimento da mão apenas – para frente e para trás – você deve tentar imitar exatamente a oscilação desses sons intermédios.

### &3

Como o vibrato não é simplesmente uma nota, mas sons ondulantes, seria um erro se todas as notas fossem tocadas com um vibrato. Há instrumentistas que vibram consistentemente em cada nota, como se sofressem de alguma paralisia. O vibrato só deve ser usado onde a própria natureza o produziria; vale dizer, como se a nota tocada tivesse o impacto da corda solta. No fim de uma peça, ou mesmo ao final de uma passagem que conclua com uma nota longa, essa nota final, inevitavelmente – se percutida, por exemplo, por um piano forte – continuaria a soar por um tempo considerável. Portanto, uma nota conclusiva ou qualquer outra mais longa pode ser decorada com um vibrato.

### &4

Existe uma oscilação lenta, uma crescente, e uma rápida. São diferenciadas pelos seguintes sinais:

Explanations for the musical notation:

- O lento:** A single note on a staff with four 'U' marks above it, indicating a slow vibrato.
- O crescente:** A single note on a staff with five 'U' marks, indicating a crescendo vibrato.
- O rápido:** A single note on a staff with eight 'u' marks, indicating a rapid vibrato.

As marcas maiores podem significar colcheias, as menores semicolcheias, e a mão deve ser movida em função do número de sinais existentes.

**&5**

Este movimento deve ser feito com forte pressão posterior do dedo e essa pressão deve ser sempre aplicada na primeira nota de cada tempo de um compasso com um movimento rápido, em toda parte forte dos tempos. Por exemplo, escreverei aqui algumas notas que podem muito bem ser tocadas com vibrato ou que verdadeiramente o demandam. Isto deve ser tocado na terceira posição.

N.1.

O vibrato deve ser expresso desta maneira.

N.2.

O movimento é feito  
desta maneira.

No exemplo nº1, a parte forte do movimento cai sempre na nota marcada pelo número 2, pois é a nota inicial do subconjunto, ou a parte forte de tempo; no exemplo nº2, ao contrário, o acento recai, pela mesma razão, na nota marcada com o número 1.

**&6**

O vibrato também poderá ser feito em duas cordas, portanto, com dois dedos simultaneamente.

A energia do movimento na primeira nota.

A energia recai sobre a segunda nota.

## &amp;7

Antes de começar a *cadenza*, que, ao fim de um solo, é improvisada, é normal que uma nota longa seja sustentada – a tônica ou a dominante. Nessa nota um vibrato, crescente, pode sempre ser configurado. Por exemplo: ao final de um *adágio* se pode tocar assim:

A partir da tônica.

A partir da dominante.

No entanto, o arco deve ser suave no início e ganhar força a meio caminho, de tal forma que a parte mais vigorosa recaia no começo do movimento mais rápido; ao final, torna-se à suavidade.

### &8

Agora falaremos sobre o mordente. Entende-se por mordente que duas, três ou mais notas, que rápida e discretamente, agarram-se à nota principal e desaparecem imediatamente, de forma que só a nota principal é ouvida mais efetivamente<sup>72</sup>. Na linguagem mais comum, é chamado de mordente; os italianos falam *mordente*; em francês, *pincé*.

### &9

O mordente é feito de três formas diferentes: 1<sup>a</sup>. nasce da nota principal; 2<sup>a</sup>. nasce das duas notas vizinhas da principal – da superior e inferior; 3<sup>a</sup>. é feito com três notas quando a nota principal está, exatamente, entre as duas notas vizinhas. Aqui estão os três tipos:<sup>73</sup>

Alguns, de fato, recusam-se a considerar o segundo tipo como mordente, diferenciando essas duas pequenas notas do mordente pela palavra *Anschlag*<sup>74</sup>. Mas, na verdade, elas têm todas

<sup>72</sup> Se alguns se divertem com a palavra mordente, dada a etimologia da palavra *mordere* (morder), e em função da palavra ‘biter’ [mordedor] chamam mordente de ‘um biter’, posso me permitir dizer *pincé*, que significa beliscar, já que o mordente ou o *pincé*, agarra-se estreitamente à nota principal, beliscando-a de forma muito rápida e suave para imediatamente deixá-la.

<sup>73</sup> Na edição de 1787, após a ilustração, o &9 conclui assim: “Sei muito bem que, como uma regra, somente o primeiro tipo tem o real direito à cidadania como mordente, mas, como meu segundo e terceiro tipos são também ‘biters’, tendo as características de um mordente, porque não deveriam estar com e ao lado mordentes? Não pode haver um mordente cortês e um des cortês? É bem verdade que meu segundo tipo parece bastante com o *Anschlag* [ataque] e o terceiro com um deslize, um escorregão. Mas a execução disso é inteiramente diferente. Existem *Anschläge* pontuados e não pontuados e ambos, bem como o deslizante, são parte de uma execução melodiosa e são intercambiáveis, mas somente num tempo lento ou moderato, preenchendo e ligando a melodia. O segundo e terceiro tipos de mordentes, por outro lado, são imutáveis; são tocados na maior rapidez e o acento cai sempre na nota principal”.

<sup>74</sup> Significa batida. Por fazer referência ao segundo tipo de execução do mordente, podemos entender como uma forma rápida - como uma batida - de tocar o intervalo de terça (as duas pequenas notas) antes da nota principal.

as características de um mordente: mordem a nota principal de forma rápida e suave, sumindo tão rapidamente que só se ouve a nota principal. Não são, pois, mordentes? Na verdade, são um pouco mais suaves que os outros tipos. Talvez, por isso, possa ser chamado de mordente cortês. O mordente pode também ser realizado apenas com duas notas originadas da principal, como vimos acima; a execução torna-se, desse modo, muito mais suave. Mas, por isso, deixou de ser um mordente?

&10

O terceiro tipo de mordente pode ser usado de duas formas diferentes – a ascendente e a descendente. Se a última nota antes do mordente for inferior àquela que lhe segue e inicia o mordente, então ele é tocado ascendente; mas, se a última nota for superior, é tocado descendente. Por exemplo:



&11

Não se deve sobrecarregar a obra com esse tipo de mordente, e existem apenas poucos casos especiais onde um arco ascendente inicia um mordente. Por exemplo:



12

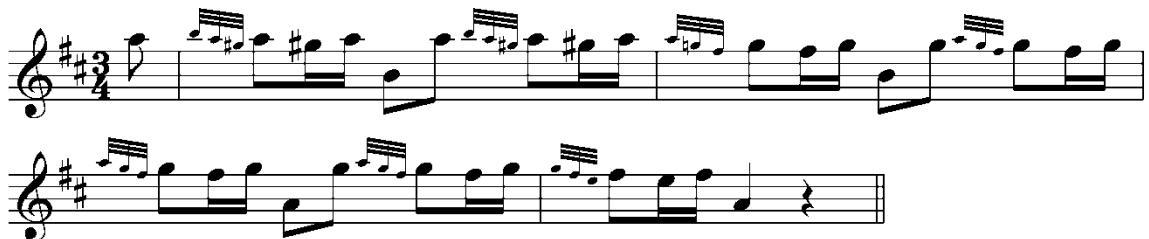
No caso de uma sequência de mordentes descendentes por grau conjunto, é melhor tocar a nota do arco ascendente sem o mordente pois, depois deste arco o acento deve cair somente na

nota que o segue.



### &13

Acima de tudo, o mordente deve ser empregado apenas se for desejável para dar ênfase especial a uma nota. Para a acentuação da nota atacamos a própria nota, enquanto o mordente, ao contrário, liga algumas pequenas notas muito suave e velozmente à nota principal; não fosse assim, não seria mais um mordente. Ele torna a nota viva, distinta das outras, dando ao estilo um aspecto diferente. Portanto, é geralmente usado em notas desiguais, principalmente ao início de um tempo, pois é aqui que a ênfase realmente cabe. Por exemplo:



### &14

Finalmente, devemos lembrar que, como as apogiaturas, o mordente descendente é sempre melhor que o ascendente pelas mesmas razões aplicadas às apogiaturas. Além do mais, a boa execução de um mordente consiste na sua rapidez: quanto mais rápido for tocado, tanto melhor é. No entanto, essa rapidez não pode ser ininteligível. Mesmo nas mais rápidas execuções as notas devem ser compreensíveis e muito nítidas.

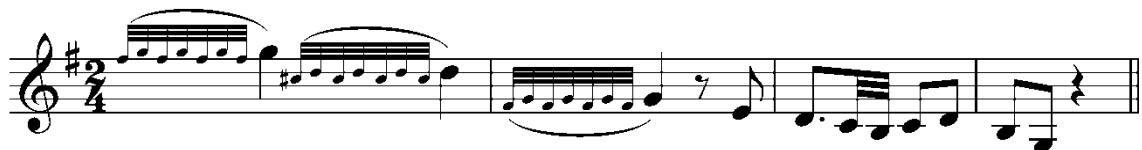
### &15

Existem ainda alguns outros ornamentos nomeados, em sua maioria, pelos italianos. Somente o *battement* tem origem francesa. O *Groppa*, *Tirata*, *Ribattuta*, *Mezzo Circulo* e outros são de procedência italiana. Embora raramente se ouça falar deles, os disporei aqui, pois não estão em desuso e podem muito bem ser utilizados. Quem sabe senão se poderia resgatar muitos deles

da confusão e, ao menos, acender uma luz como guia para uma execução mais metódica no futuro? É de fato lamentável tocar sempre aleatoriamente e sem saber o que se faz.

### &16

O *battement* é um mordente prolongado entre dois semitons vizinhos, que se realiza a partir do semitom inferior que alcança o superior e estes são repetidos algumas vezes com muita rapidez. O *battement* não deve ser confundido com o trêmulo ou o trinado, nem com o mordente que nasce da nota principal. O trêmulo se parece, em alguns aspectos, com o mordente prolongado, mas este é muito mais rápido, feito com dois dedos e não transpõe a nota principal; o trêmulo, também, oscila sobre a nota principal. O trinado começa com a nota superior em relação à principal, o mordente prolongado com a inferior, e sempre em semitom. O mordente começa na nota principal, enquanto o *battement* no semitom abaixo dela. O mordente prolongado se apresenta assim:



Usa-se este *battement* em peças mais vivazes no lugar da apogiatura e do mordente, a fim de executar algumas notas com mais espírito e alegria. O exemplo dado pode provar isso. O *battement* não deve ser usado com frequência, ou melhor, deve ser usado muito raramente e apenas com o propósito de variar.

### &17

O *Zurückschlag* (do italiano *ribattuta*) é usado para sustentar notas muito longas e geralmente antes do trinado. Volte ao &5 do capítulo anterior, onde fiz preceder, em trinados-duplos, uma pequena *ribattuta*. O *Zurückschlag* também pode ser usado apropriadamente, por exemplo, num adágio:

É escrito assim.

E pode ser tocado assim com uma Ribattuta.

A *ribattuta* deve começar com uma nota forte que, gradualmente, diminui. Aqui temos mais um exemplo:

**Adagio**

Pode ser assim ornamentado com o "Zurückschlag".

### &18

O ornamento chamado *groppo* é um agrupamento de notas – que estão a pouca distância entre si – feita por meio da combinação poucas notas bem rápidas. Quando essas notas rápidas, em princípio ascendentes ou descendentes, afastam entre si as notas de cada tempo, promovendo esse retardo a fim de não chegar à nota principal tão rápido, parecem, assim, uma figura tão complicada que alguns derivam a palavra *groppo* do francês e inglês *grape*, e, figurativamente, do antigo alemão, *kluster* (cluster); outros atribuem esta nomenclatura ao italiano *groppo*, nó . Esta ornamentação é a seguinte:

Sem ornamentação.

Com o Groppo ascendente.

Sem ornamentação.

Com o Groppo descendente.

Este ornamento, contudo, deve ser usado somente em partes solo, e mesmo assim somente pela variedade de tais passagens quando forem repetidas seguidamente uma após outra.

### &19

O círculo e semicírculo são um pouco diferente do *groppo*. Se tiverem quatro notas, chamam-se semicírculo; com oito, círculo integral. É usual chamar essas notas assim porque apresentam a forma de um círculo. Por exemplo:

Sem ornamentação.

O círculo.

Ascendente. Descendente.

Sem ornamentação.

O semi-círculo.

Ascendente. Descendente.

### &20

Aqueles que têm interesse em etimologia encontram outro ponto de discórdia na palavra *tirata*. Alguns a deduzem do italiano *tirare*, que significa puxar, tirar, e que pode ser usada para a formação de múltiplas frases. Outros derivam *tirata* de tiro, ou *tirare*, atirar, o que é posto figurativamente, sendo, na realidade, um modo italiano de falar. Ambos estão certos. Uma *tirata* não é outra coisa senão uma sequência de notas conjuntas, ascendentes ou descendentes, improvisadas no calor do momento e que atam duas notas que se encontram a certa distância. Existe uma *tirata* rápida e uma lenta, fruto do andamento – rápido ou lento – da peça, ou do fato das duas notas extremas da *tirata* estarem mais distantes. A *tirata* lenta desenha uma melodia onde muitas notas ligam duas notas mais ou menos distantes. A *tirata* rápida é a mesma coisa, mas acontece tão rapidamente que pode ser comparada ao voo de uma flecha, ou a um tiro<sup>75</sup>. Aqui estão os exemplos:

**Adagio**

Sem ornamentação.



Com Tirata lenta descendente.



**Adagio**

Sem ornamentação.



Com Tirata lenta descendente.



<sup>75</sup> O que? Banir o "tiro" do reino da música? Eu mesmo não me aventuraria a fazê-lo, pois ele forçou sua entrada não apenas nas belas artes, mas em toda parte. Sim, mesmo onde não serviria para nada, lá ele cheira a pólvora mais forte. "Quisque suos patimur Manes... Virgílio."

**Adagio**

Sem ornamentação.

Com Tirata rápida descendente.

**Adagio**

Sem ornamentação.

Com Tirata lenta ascendente.

**Molto Allegro**

Sem ornamentação.

**Molto Allegro**

Com Tirata rápida ascendente.

&amp;21

No entanto, a *tirata* também pode ser usada de diversas outras formas. Escreverei uma ou duas destas. Por exemplo:

**Adagio**

Sem ornamentação.

**Adagio**

Uma Tirata lenta com tercinas.

**Adagio**

Sem ornamentação.

Com Tirata rápida em semitons.

Sem ornamentação.

Por passagens em terças.

**&22**

Todos esses ornamentos são usados somente em partes *solo*, e de forma moderada, no momento apropriado, e somente em função de conferir variedade às passagens repetidas. Observem-se bem as orientações dadas pelo compositor, pois na aplicação dos ornamentos nossa ignorância é prontamente traída. Particularmente, guarde-se de toda ornamentação improvisada quando muitos tocam uma parte. Que confusão não sucederia se cada músico realizasse as notas de acordo com sua própria fantasia? E, finalmente, como se entenderia algo de uma melodia com inserções desajeitadas? Eu sei como incomoda ouvir uma peça incrivelmente melodiosa distorcida por conta dos ornamentos desnecessários. Sobre isso falarei mais no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO XII

### Da leitura musical correta e, em particular, da boa execução.

**&1**

Tudo depende da boa execução. Esse ditado é confirmado pela experiência cotidiana. Muitos aspirantes a compositor entusiasmam-se com o prazer e se empavonam uma vez mais

quando ouvem suas galimatias musicais tocadas por um intérprete que sabe como produzir o efeito (certamente nunca sonhado pelo compositor) no lugar correto; e como variar o caráter da peça (fato que também nunca ocorreria a ele) tanto quanto humanamente possível, transformando um rabisco miserável em algo suportável ao ouvido por meio de uma boa execução. E quem não concorda, por outro lado, que a boa composição é, frequentemente, tão mal tocada que o próprio compositor tem dificuldade em reconhecê-la?

## &2

A boa execução de uma composição, de acordo com o gosto moderno, não é tão fácil quanto muitos imaginam, muitos acreditam estar realizando uma boa performance se ornamentam e adornam uma peça a partir do que suas cabeças insensatas produzem, não tendo qualquer sensibilidade para o afeto expresso pela peça. E quem são estas pessoas? Principalmente aqueles que, não à vontade com a expressão, começam, desde logo a tocar concertos e solos, para se forçarem a estar – em sua opinião tola – na companhia dos virtuosos. Muitos têm sucesso porque tocam com uma habilidade incomum as mais difíceis passagens de vários concertos ou solos que estudaram com grande indústria. Sabem de cor. Mas, tivessem de executar apenas um par de minuetos – melodicamente em acordo com as instruções do compositor – seriam incapazes. Isso se vê mesmo em seus concertos tão estudados. Enquanto tocam um *allegro*, tudo vai bem; mas quando chegam no *adágio*, revelam sua ignorância e falta de senso a cada compasso. Também tocam sem método e sem expressão: não distinguem o *piano* do *forte*; os ornamentos estão fora do lugar, são muito sobreacarregados, e, principalmente, tocados de maneira confusa. Muitas vezes as notas são demasiado pobres e se vê que o instrumentista não conhece o que faz. Para tais pessoas raramente há esperanças de melhora, pois são tomadas pela vaidade. Arranjaria um inimigo quem tentasse convencê-las de seus erros.

## &3

Ler peças musicais dos grandes mestres rigorosamente de acordo com suas instruções e executá-las conservando suas características marcantes, é muito mais artístico do que estudar o mais difícil solo ou concerto. Para este, apenas um pequeno senso é necessário. E se se tem suficiente sagacidade para conceber a apogiatura, pode-se aprender a passagem mais difícil

através de uma prática enérgica. Quanto às primeiras, não é tão fácil. Não basta apenas observar o que foi escrito e executar fielmente, tal qual está marcado; é preciso, ademais, lançar-se aos afetos a serem expressos, e aplicar e executar, em um estilo adequado, as ligaduras, passagens, acentuação de notas, o *forte* e *piano*; ou seja, tudo o que pertence a uma performance de bom gosto, o que só pode ser aprendido através do bom senso e de uma longa experiência.

#### &4

Decida agora por você mesmo: não teria um valor muito maior o bom violinista de orquestra do que aquele que é puramente solista? O solista pode tocar tudo de acordo com seus caprichos e organiza o estilo da performance em função de seus desejos, ou mesmo da conveniência de suas mãos. O violinista de orquestra deve possuir a destreza para entender e imediatamente interpretar, com correção, o gosto de vários compositores, seus pensamentos e expressões. O solista precisa praticar apenas em casa a fim de alcançar algo de qualidade na afinação, e os outros terão de se acomodar a ele. O violinista de orquestra tem de tocar à primeira vista, e frequentemente tais passagens vão contra a ordem natural da divisão de tempo<sup>76</sup>; e ainda tem, principalmente, que se acomodar aos outros. Um solista que não tenha um grande conhecimento de música, normalmente pode executar seus concertos de forma tolerável, e até com excelência; mas um bom violinista de orquestra deverá ter um profundo conhecimento de toda a arte da composição e suas diferentes características. Deve possuir a habilidade, especialmente viva, de ser, com honra, proeminente em seu ofício, ainda mais se deseja, em tempo, ser o líder de uma orquestra. Talvez haja quem acredite que existam mais violinistas de orquestra bons do que solistas. Estão enganados. Maus acompanhadores existem muitos, bons, poucos. Hoje em dia, todos querem ser solistas. Mas o que seria uma orquestra composta inteiramente por solistas? Deixo essa resposta a cargo dos compositores cujas obras foram executadas por eles. São poucos os solistas que leem música bem, pois estão acostumados a inserir, todo o tempo, algo de sua fantasia, cuidando somente de si mesmos e raramente dos

---

<sup>76</sup>Contra metrum musicum. Sobre isto fiz menção na segunda nota de rodapé da segunda seção do capítulo I, &4. Nem sei o que pensar quando vejo árias de renomados compositores italianos que erram fortemente contra o metro musical que, tais obras, parecem ter sido compostas por aprendizes.

outros.<sup>77</sup>

## &5

Portanto, não se deve tocar solo antes que se tenha aprendido a acompanhar bem. Primeiro é preciso saber como fazer todas as variações de arco; como utilizar o forte e o piano na medida e lugar certos. Deve-se aprender a se distinguir as características da peça e como tocar todas as passagens respeitando seu sabor próprio; em síntese, é preciso estar apto a ler correta e graciosamente a obra de muitos artistas antes de começar a tocar concertos e solos. Em uma pintura pode se ver imediatamente se o artista é um mestre do desenho; da mesma maneira, muitos tocariam seus solos mais inteligentemente se tivessem aprendido a executar uma sinfonia ou um trio como reza o bom gosto; ou a acompanhar uma ária com o efeito certo e de acordo com seu caráter. Tentarei, aqui, definir algumas regras que auxiliarão na performance musical.

## &6

Desnecessário dizer que um instrumento tem de estar afinado com os outros, e lembrar isso agora me parece um pouco supérfluo. Porém, quando muitos desejam tocar primeiro-violino e, frequentemente, não afinam seus instrumentos juntos, acho muito necessário lembrá-los disto; tanto mais que todos os outros têm de afinar pelo líder. Quando um só músico toca com um órgão ou piano, a sua afinação deve ajustar-se a eles; mas se nenhum nem outro estiver presente, a afinação deverá ser tomada de um instrumento de sopro. Alguns afinam primeiro a corda Lá; outros a Ré. Ambos estarão certos se o fizerem de forma criteriosa e perfeita. Desejo ainda lembrar que a afinação dos instrumentos de corda sempre cai numa sala quente e fica alta numa sala mais fria.

---

<sup>77</sup>Digo então que, de modo algum esses grandes *virtuosi*, além da extraordinária habilidade para tocar concertos, são também bons violinistas de orquestra. Essas são as pessoas que, verdadeiramente, merecem a maior estima.

### &7

Antes de começar a tocar, a peça deve ser bem olhada e considerada. O caráter, o tempo e o tipo de andamento demandado devem ser buscados, e cuidadosamente observado se uma passagem – que à primeira vista parece de pouca importância – não resulta, passagem que, por conta de seu especial estilo de execução e expressão, não é fácil de tocar à primeira vista. Por fim, ao praticar, deve-se ter toda a atenção para se encontrar e expressar o afeto desejado pelo compositor; e como a tristeza frequentemente se alterna à alegria, é preciso ter o cuidado de representar o afeto que surge. Numa palavra, tudo deve ser tocado para que o intérprete seja também movido.<sup>78</sup>

### &8

Disto, segue que o prescrito *piano* e *forte* deve ser observado mais estritamente, de sorte a não se tocar sempre num mesmo tom como um realejo. É preciso saber como mudar de um *piano* para um *forte* mesmo que não haja indicações, e por sua própria vontade, e isso no momento certo. Isso significa, na bem conhecida fraseologia dos pintores, Luz e Sombra. As notas acrescidas de um sustenido ou bemol deveriam ser sempre tocadas um pouco mais forte, com um decrescendo no curso da melodia. Por exemplo:



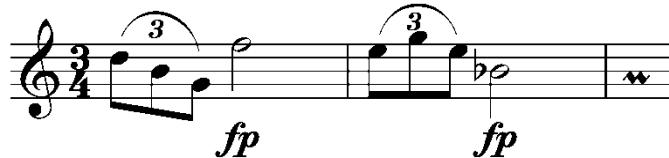
Do mesmo modo, um súbito rebaixamento de uma nota por um bemol e bequadro deveria ser diferenciado pelo *forte*. Por exemplo:




---

<sup>78</sup> É mal que muitos nunca pensem no que estão fazendo, tocando suas notas meramente como quem sonha – tocam como se o fizessem apenas para si mesmos. Tal músico não se dá conta de ter tocado algumas semínimas adiantadamente, e aposto que terminaria a peça alguns compassos antes que os outros se seu vizinho ou o líder não chamasse sua atenção para isso.

É sempre comum acentuar fortemente as mínimas que estão misturadas às notas curtas, que em seguida são abrandadas. Por exemplo:



Semínimas são tocadas da mesma maneira. Por exemplo:

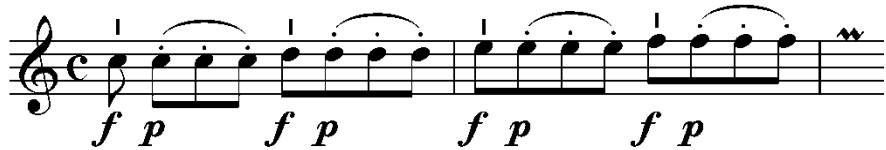


Na realidade, esta é a expressão que o compositor deseja quando marca a nota com *f* e *p*, a saber, *forte* e *piano*. Ao acentuar uma nota fortemente, o arco não deve sair da corda, como algumas pessoas tocas fazem. De fato, deve ficar na corda, de sorte que a nota possa ser ouvida continuamente, num gradativo decrescendo. Leia, uma vez mais, o que escrevi na nota de rodapé, cap. I, & 18.

### &9

Geralmente, o acento<sup>79</sup> de expressão, ou ênfase da nota cai sobre o tempo forte ou dominante, que os italianos chamam isso de *nota buona*. O tempo forte difere dos outros; os especialmente fortes são os seguintes: em todo compasso, a primeira nota; num 4/4, o terceiro tempo; nos compassos 6/4 e 6/8, a primeira e quarta notas da figura ternária; num 12/8, a primeira, quarta, sétima e décima-primeira nota. Esses são os chamados tempos fortes, sobre os quais, pois, recai o acento principal, desde que o compositor não tenha referido outra expressão. Quando formos acompanhar uma ária ou concerto, onde aparecem frequentemente colcheias e semicolcheias, os tempos fortes são normalmente indicados como destacados, ou ao menos, alguns compassos iniciais são marcados com um pequeno golpe. Por exemplo:

<sup>79</sup> Com a palavra ‘acento’ não me refiro, de modo algum, ao ‘Le Port de Voix’ [portamento], sobre o qual Rousseau fez uma explanação em seu *Méthode pour Apprendre à Chanter*, p.56; mas a uma expressão, um acento, ou ênfase.



Você deve, então, continuar a acentuar do mesmo modo indefinidamente, até que ocorra uma mudança.

### &10

As outras *notas boas* são aquelas que, na verdade, serão diferenciadas das outras por um pequeno acento, que deverá ser aplicado com grande moderação. Em *allabreve*, são as semínimas e colcheias, e também semínimas em tercinas; ademais, as colcheias e semicolcheias tanto nos tempo binário quanto ternário; finalmente, semicolcheias em 3/8 e 6/8, e assim por diante. Se muitas notas desse tipo se sucedem, e aparece a ligadura de duas a duas, então o acento recai na primeira de cada grupo, que não é apenas tocada com mais força, mas é um pouco alongada, enquanto a segunda é ouvida muito suave e, de certo modo, um pouco tardivamente. Um exemplo pode ser encontrado na primeira seção do capítulo VII, &3; leia-se, especialmente, o &5 da segunda seção do capítulo VII, e se estude os exemplos. Frequentemente, três, quatro e até mais notas são ligadas por um semicírculo. Neste caso, a primeira deverá ser ligeiramente mais acentuada e longa; as outras, são ligadas num mesmo arco e com um gradual decrescendo, que desconhece a menor acentuação. Que o leitor se lembre sempre do capítulo VII, e, em especial, do que foi dito no &20 de sua primeira seção.

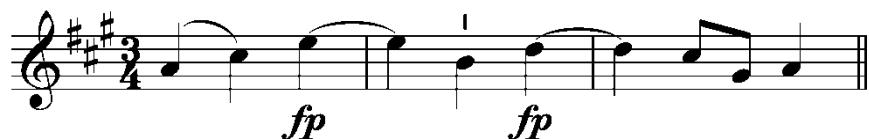
### &11

Similarmente, desde o sexto e sétimo capítulos se vê o quanto ligar ou separar notas distingue a melodia. Contudo, não basta somente observar, mesmo que com exatidão, as ligaduras indicadas. Quando, como ocorre em muitas composições, nada é marcado, o músico deverá ter o conhecimento suficiente para aplicar as ligações e separações adequadamente. O capítulo que aborda as muitas variações de arco, especialmente em sua segunda seção, servirá para ensinar como uma mudança atraente deveria ser feita, a qual, porém, deve estar em sintonia

com o caráter da peça.

### &12

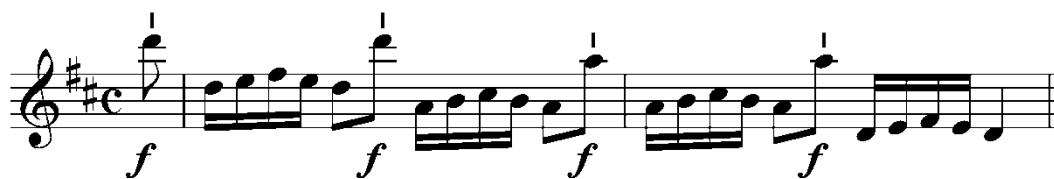
Hoje em dia existem passagens musicais onde a expressão de um habilidoso compositor é indicada de maneira muito incomum e inesperada; nem todos poderiam imaginá-la não estivessem escritas. Por exemplo:



Aqui, a expressão e o acento caem na última semínima do compasso, e a primeira semínima do seguinte está ligada à anterior, gerando um *piano* sem acento neste primeiro tempo. Portanto, essas duas notas não são diferenciadas por qualquer pressão do arco, mas tocadas como se fossem um mímina. Refiro aqui o &18 da terceira seção do capítulo I, e sua nota de rodapé.

### &13

Em peças vivazes, o acento é usado, principalmente, nas notas agudas, pois isso torna a performance verdadeiramente alegre. Então, pode ocorrer que o acento caia na última nota do segundo e quarto tempos de um 4/4, e no fim do segundo tempo de um 2/4, especialmente quando a peça começa com um golpe ascendente de arco. Por exemplo:



No entanto, em peças lentas e melancólicas isto não deve ocorrer, pois o golpe ascendente de arco não deverá ser destacado, mas sustentado num cantábilé.

### &14

Nos compassos 3/4 e 3/8 o acento também pode cair no segundo tempo. Por exemplo:

**Allegro**

**Adagio**

&15

Como pode ser observado no último exemplo, primeiro compasso, temos uma semínima pontuada (Ré) que é ligada à colcheia seguinte (Dó). Desse modo, não deve haver pressão alguma do arco no ponto; aqui, como em passagens semelhantes, a semínima deve ser tocada com um ataque moderado; a duração do ponto sustentada sem pressão do arco; e a colcheia seguinte ligada com muita suavidade. Já mencionei isso na terceira seção do capítulo I, &9.

**&16**

Da mesma maneira, as notas [ligadas] que estão divididas por uma barra de compasso nunca devem ser separadas, nem a divisão ser marcada por um acento; deve-se atacar a nota e sustentá-la docemente, isto é, como se a nota fosse um primeiro tempo de compasso. Leia-se &21, 22 e 23 do capítulo IV, onde há um bom número de exemplos. Isso diz respeito ao que se disse no fim do &18 da terceira seção do capítulo I, e não esqueça a nota de rodapé. Este estilo de performance apresenta um ritmo quebrado que causa um efeito peculiar e agradável, pois, seja a parte intermediária, seja o baixo, parecem separar-se da voz superior; é por isso, também, que certas passagens em quintas não colidem umas com as outras fortemente, dado serem acentuadas alternadamente. Por exemplo, aqui estão três vozes:

### &17

Da mesma maneira como nos casos apresentados aqui, onde quer que um *forte* esteja marcado, o som deve ser usado com moderação, sem dureza insensata, especialmente nos acompanhamentos dos solos. Muitos ou são omissos e fazer a coisa efetivamente, ou se fazem, exageram. O efeito deve ser analisado. Muitas vezes, uma nota demanda um acento forte, outras, somente um acento moderato, e, então, um que seja dificilmente audível. O primeiro geralmente ocorre num marca de expressão enérgica, quando todos os instrumentos tocam juntos, e é usualmente indicado por *fp*. Por exemplo:



O segundo acontece em notas especialmente importantes, cuja menção foi feita no &9 deste capítulo. O terceiro ocorre em todas as outras notas, como indicado no &10 deste capítulo, quando um acento quase imperceptível é usado. Mas, quando no acompanhamento de uma parte solo muitos *fortes* são escritos, o acento deve ser feito com moderação, e não com um exagero que implique a submissão da voz principal. Tal acento leve e curto deveria, antes, evidenciar a parte principal, inspirar a melodia, ajudar o intérprete, clareando-lhe a tarefa de caracterizar a música adequadamente.

### &18

Tal como ligar ou separar, o *piano* e o *forte*, de acordo com o que demanda a expressão, deve ser utilizado da maneira mais precisa possível. Assim, não se deve tocar continuamente com um atraso, com golpes pesados, mas devemos nos acomodar ao prevalente espírito de cada passagem. Passagens mais alegres e divertidas devem ser tocadas com golpes leves e curtos, num arco que, rápido e alegre, não está aderido às cordas. Já em peças lentas e tristes o arco é longo, simples e terno.

### &19

No acompanhamento de uma parte solo, as notas, em sua maior parte, não são sustentadas, mas rápidas, e num 6/8 ou 12/8 as semínimas devem ser tocadas quase como colcheias, de modo que a performance não fique mole, sonolenta. Mas a igualdade das medidas tem de ser considerada, então a semínima deve ser mais ouvida do que a colcheia. Por exemplo:

**Andante**

É escrito assim.

f      p      f      p      f      p      f      p

É tocado assim.

### &20

Muitos, que não sabem o que é gosto, nunca mantêm a regularidade do tempo ao acompanhar uma parte de um concerto, mas sempre se esforçam para acompanhar a parte solo. Estes são acompanhadores de dilettantes, não de profissionais. Quando se é confrontado por cantoras italianas ou outros pretensos *virtuosi* não habilitados a executar num tempo correto nem o que decoraram, compassos quase inteiros devem ser pulados para livrar esses intérpretes de uma desgraça pública. Mas, quando se trata de um verdadeiro virtuoso a ser acompanhado, não devemos nos deixar envolver pelas antecipações ou retardos de notas, que então hesitam ou aceleram, algo que o virtuoso sabe realizar de forma muito hábil e comovente; assim, o acompanhamento deve seguir, todo o tempo, o mesmo curso; do contrário, o efeito desejado pelo cantor seria destruído pelo acompanhamento<sup>80</sup>.

### &21

Além disso, se a execução musical deve ser boa em outros aspectos, cada um dos membros do conjunto de instrumentistas deve observar os outros cuidadosamente, e

---

<sup>80</sup>Um músico acompanhador inteligente deve ser capaz de acompanhar um solista. Ele não deve ceder ao músico virtuoso, pois isso estragaria seu tempo rubato. O que esse ‘tempo roubado’ é pode ser mais facilmente demonstrado do que explicado. Por outro lado, se um acompanhador tiver de lidar com um assim chamado virtuoso, frequentemente pode ter que estender, num adágio cantábil, a duração de muitas colcheias por quase um compasso, ou até que o solista retorne do seu paroxismo. E assim, nada anda no tempo pois ele toca no estilo recitativo.

especialmente o líder; não somente para que comecem todos juntos, mas para que possam tocar sempre uniformemente e com a mesma expressão. Existem certas passagens onde é fácil ceder à aceleração. Lembre-se do & 38 do capítulo IV; também nos capítulos VI e VII a importância da regularidade do tempo foi fortemente enfatizada. Ademais, um cuidado tem de ser tomado para que os acordes sejam tocados de forma elegante e precisa; as notas curtas, que seguem uma pontuada ou uma pausa curta, são tocadas com algum retardo e rapidamente. Veja-se o que ensinei na segunda seção do capítulo VII, &2 e 3; e ali, buscar os exemplos. Quando, em um tempo acelerado, ou depois de uma pausa curta, muitas notas devem ser tocadas, é comum articulá-las num arco descendente e ligá-las à primeira nota do tempo seguinte. Neste caso, os membros do conjunto musical devem se olhar e não começar muito rápido. Aqui está um exemplo de acordes e pausas:

**Allegro**

**&22**

Tudo o que escrevi aqui neste último capítulo se relaciona à leitura musical correta, e, particularmente, ao modo correto e justo de executar uma peça musical bem escrita. E os esforços que demando no livro têm por objetivo: trazer os iniciantes para o caminho certo e prepará-los para o conhecimento e sensibilidade em relação ao bom gosto na música. Portanto, terminarei aqui, embora pudesse ter dito mais em benefício do conjunto de nossos dignos artistas. Quem sabe? Talvez, eu possa novamente dedicar ao mundo musical outro livro – se eu perceber que meu zelo em servir aos iniciantes não tenha sido inteiramente vão.

## TABELA

Os parágrafos apresentados, aqui, referem-se às regras de arco dadas no capítulo IV.

The image shows a musical score with ten staves, each consisting of five horizontal lines. The music is in common time (indicated by 'C') and uses a treble clef (indicated by a 'G' in a circle). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes appearing in the first two staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers are placed at the beginning of each staff: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The music is composed of a series of eighth and sixteenth-note patterns that repeat across the staves, creating a rhythmic texture. The patterns involve various note groupings and rests, such as pairs of eighth notes, triplets of sixteenth notes, and groups of four sixteenth notes.

11 17

12 17

13 5

14 5

15 5

16 27

17 18

18 13

19 5

20 17

## **PARTE II – O TRATADO DE L. MOZART: DE SUA ORGÂNICA E ESTRUTURA**

### **I. Da lógica técnica do Tratado**

Nessa parte, o objetivo central é expor ao leitor os elementos técnicos e musicais que constituem a estrutura do Tratado de Leopold Mozart daqui para frente chamado de LM. Isto é, buscaremos entender e explicitar quais são, para LM, os caminhos técnicos e estilísticos que possibilitam uma execução violinística efetiva, qualificada, musical.

Primeiramente queremos ressaltar, a preocupação de LM com a qualidade do estudo. A insistência mozartiana, no sentido de que o aluno deve se dedicar com afinco e qualidade ao estudo técnico é marca do Tratado, de sorte que apenas uma prática acurada, diligente é que produzirá um bom intérprete. A prática, reitera LM, apresenta resultado positivo se existir cuidado e paciência na aquisição de uma técnica que, apenas ela, pode criar um instrumentista. Sem a diligência de quem aprende não há a possibilidade de construir o conhecimento, que depende, pois, da condição individual de cada um, de seu esforço e de sua vontade. Aprender a tocar, enfim, significa ser capaz de apropriar-se de uma determinada técnica e estilo adaptando-os a si mesmo, tornando-os propriedade pessoal e essa adaptação em que se dá o aprendizado real, exige diligência e esforço.

Examinemos, pois, primeiramente, a dimensão técnica do Tratado, à qual seguirá o exame da dimensão estilística. E por duplo exame, que subentende a interpenetração recíproca das duas esferas, técnica e estilo, iremos dispor em traços gerais, o sentido do Tratado mozartiano.

#### **1. Da maneira de segurar o violino**

No que tange às considerações acerca da postura, LM considera que ela é ponto precípua à construção da técnica do instrumento e, mais ainda, que implica diretamente na condução correta do arco. Uma boa postura determinará a naturalidade no manejo do arco, fator estrutural na construção de uma boa sonoridade.

Passemos à questão concreta. Ao discorrer sobre a maneira de empunhar o instrumento, LM assinala que o músico “deve manter uma postura descontraída e agradável” (MOZART, 1848, p. 54), e, vale aqui lembrar, que na época existiam duas formas básicas de segurar o violino: uma mantinha o instrumento mais abaixo do ombro, contando com o auxílio do polegar e do indicador da mão esquerda para realizar as passagens nas posições altas. A outra, assegurada por LM como a mais confortável e eficiente, afirmava que se deveria apoiar o violino em cima do ombro e contra o pescoço, o que dava à mão esquerda mais segurança e agilidade nas passagens em posições altas.



Desse modo, o violino ajusta-se ao corpo do músico e dispõe-se naturalmente. Dois são os pontos observados no Capítulo II do Tratado como relevantes para um bom posicionamento do violino: 1) a altura do violino no ombro deve levar em conta a relação da voluta face à boca, de

modo que o instrumento não fique nem alto nem baixo; 2) deve-se manter o violino o mais imóvel possível, sem movimentos excessivos para frente ou para trás, algo que, caso ocorresse, dificultaria os movimentos do arco. O conforto da boa postura com o instrumento nasce de um ajuste ao corpo, e não apenas de uma postura que obedeça a determinismos ou regramentos técnicos. Ou melhor, obedecer a certos regramentos supõe o corpo do executante, que deve estar ciente de si para que consiga segurar o violino sem esforços desmedidos e prejudiciais ao próprio corpo e à sonoridade. A adaptabilidade do executante ao violino é uma via de mão dupla: do corpo para o violino, do violino para o corpo.

### 1.1 Da colocação da mão esquerda

Ao tratar da colocação da mão esquerda, LM destaca que se deve sustentar o braço do violino disposto entre o polegar e o indicador, mas nunca com o polegar projetando-se sobre o espelho. Alerta ainda que, para que se alcance a extensão máxima dos dedos, é preciso manter o pulso e a parte interior da mão livres. No mesmo capítulo II, aponta para duas regras básicas sobre a mão esquerda: 1) são as pontas dos dedos que devem ser colocadas sobre as cordas, com o que se consegue pressioná-las bem; 2) os dedos devem permanecer na corda até que a nota não precise mais ser tocada, ao mesmo tempo que se deve evitar levantar os dedos em demasia, pois isso levaria à contratura da mão esquerda. Para melhor fazer entender tais orientações, LM propõe o seguinte exercício:

(...) coloca-se o primeiro dedo na nota fá da corda mi, o segundo na nota dó da corda lá, o terceiro dedo na nota sol da corda ré e o quarto na nota ré da corda sol, de tal forma que nenhum dedo será levantado, mas mantidos todos no lugar certo. Então, tente levantar primeiro o indicador, depois o terceiro dedo; em seguida, o segundo e depois o quarto, deixando-os, em seguida, cair de novo e imediatamente, mas sem tirar os outros três do lugar. O dedo deve ser levantado o tanto suficiente para não tocar a corda e você verá que este é o caminho mais curto para conquistar a posição correta da mão esquerda e que, dessa maneira, se adquirirá uma extraordinária facilidade para tocar cordas duplas afinadas quando isso for necessário<sup>81</sup>. (MOZART, 1948, p. 57).

<sup>81</sup> Place the first finger on the F of the E string, the second on the C on the A string, the third on the G of the D string, and the fourth or little finger on the D of the G string, but in such a fashion that none are lifted, but all four fingers lie simultaneously on the right spot. Then try to lift first the index-finger, then the third; soon the second, and then the fourth, and to let them fall again at only, but without moving the other three from their places. The finger must be lifted at least so high as not to touch the string and you will see that this exercise is the shortest way to acquire the true position of the hand and that thereby one achieves an extraordinary facility in playing double-stopping in tune when the moment arrives.

Na prática, tal exercício serve para alongar os dedos dando-lhes flexibilidade e ajuda a posicionar a mão esquerda em toda a extensão da primeira posição nas quatro cordas. Parece-nos claro que esse mecanismo prescreve a forma mais segura de se trabalhar a mão esquerda no que se refere à afinação, pois quanto mais bem colocada a mão, melhores condições terá o músico para produzir a nota e ajustar sua afinação. LM chama a atenção, inclusive, para o fato de que muitos músicos acabam dificultando certas passagens exatamente por não colocarem a mão esquerda de uma forma correta no violino. Assim, tanto mais fácil tecnicamente será a peça quanto melhor o aluno alcance as condições corretas de postura. Nesse sentido, não se trata, para o executante, de uma questão menor. Ao contrário, empunhar devidamente o violino é condição estrutural para a produção de uma sonoridade artística. Se não se atenta para este fato, afirma LM, tudo fica comprometido, falho, tecnicamente insuficiente, de modo que, conquistar conforto e propriedade na empunhadura é questão fundamental, de base, sem a qual, a evolução do aprendizado do aluno não ocorrerá devidamente, ou com qualidade. Assim, o estudo não pode negligenciar esses passos iniciais, os quais, de fato, condicionarão toda a performance posterior. Para LM, a formação das bases técnicas é questão fundamental.

## 2. O arco

Ainda no campo da estruturação das bases do tocar, dentre tantas reflexões musicais encontradas no Tratado, o arco ocupa posição particular, especial, destacada. De fato, LM debruça-se insistenteamente ante tal questão, sob muitos ângulos e em diferentes momentos do texto. Significa que, para LM a *condução do arco* é problema basilar à formação do aluno. Vejamos, sucintamente, a questão.

Para LM, a boa condução do arco é a condição fundante de uma prática instrumental adequada, musical, expressiva. A prática instrumental será tanto melhor e mais substancial quanto mais consistentemente se for capaz de operar o arco, de colocá-lo em movimento. O arco, sustenta o Tratado, é o que permitirá ao aluno produzir uma sonoridade verdadeiramente violinística, isto é, uma sonoridade capaz de extrair do violino as qualidades que lhes são particulares, próprias, inerentes. Qualidades estas que subentendem, *in limine*, expressividade, ou se quisermos, a expressão dos afetos:

O arco é que dá vida às notas; que, pelo arco se produz ora um som modesto, ora um som impertinente, ora sério, ora divertido; ora adulador, ou ainda grave e sublime; ora uma melodia triste, ora alegre. É o meio, a partir de seu uso sensato, que nos tornamos capazes de despertar os afetos, nos ouvintes. (MOZART, 2014, p.107).

A partir dessa citação claramente entrevemos que, para LM, o arco é o centro anímico do violino e, somente a partir de sua condução qualitativamente efetiva o aluno alcançará interpretar, realizar uma obra, torná-la música, melodia. Logo, e não poderia ser diverso, o estudo do arco demanda técnica apurada, vale dizer, estudo técnico cuidadoso e persistente. Ressalte-se porque para LM, a formação de base é o caminho à boa execução, de sorte que o Tratado dispõe e insiste em exercícios estruturais de arco que capacitem violinísticamente o aluno. Sem a formação de base, a sonoridade real do violino não aparecerá, então não se poderá tocar de modo estilisticamente coerente, sustenta LM. Tomamos, inicialmente, algumas ponderações sobre a forma correta de se segurar o arco.

## 2.1. A boa postura

A boa postura do arco determinará a naturalidade do manejo desse mesmo arco. À conquista de uma boa sonoridade, de uma sonoridade estruturada, afinada, intensa, plena, é preciso saber tanto posicionar o violino quanto empunhar o arco de forma natural. Naturalidade significa, aqui, a adequação entre instrumento e instrumentista, a relação mais saudável possível entre interno e externo, entre violinista e violino.

LM assinala, veementemente, a necessidade de adquirir equilíbrio entre *firmeza e relaxamento* na mão direita para conseguir manter o arco naturalmente seguro e, assim, poder colocar em prática suas tantas possibilidades, ou variações e golpes. Ao se segurar o arco, cada dedo da mão direita, afirma, cumpre uma função, e a isso se deve atentar cuidadosamente. Algumas são as regras que apontam para a função de cada dedo da mão direita e que podem ser encontradas no capítulo II: 1) o dedo mínimo deve sempre ser mantido sobre o arco a fim de contribuir para o controle deste na produção de um som mais virtuoso; 2) o dedo indicador não deve ser posto muito longe dos outros dedos, nem tampouco usado para pressionar em demasia o arco, como também não se deve estendê-lo, mas, sim, usar a sua primeira ou segunda falange, de acordo com o que se intenciona sonoramente (FIG. 2)

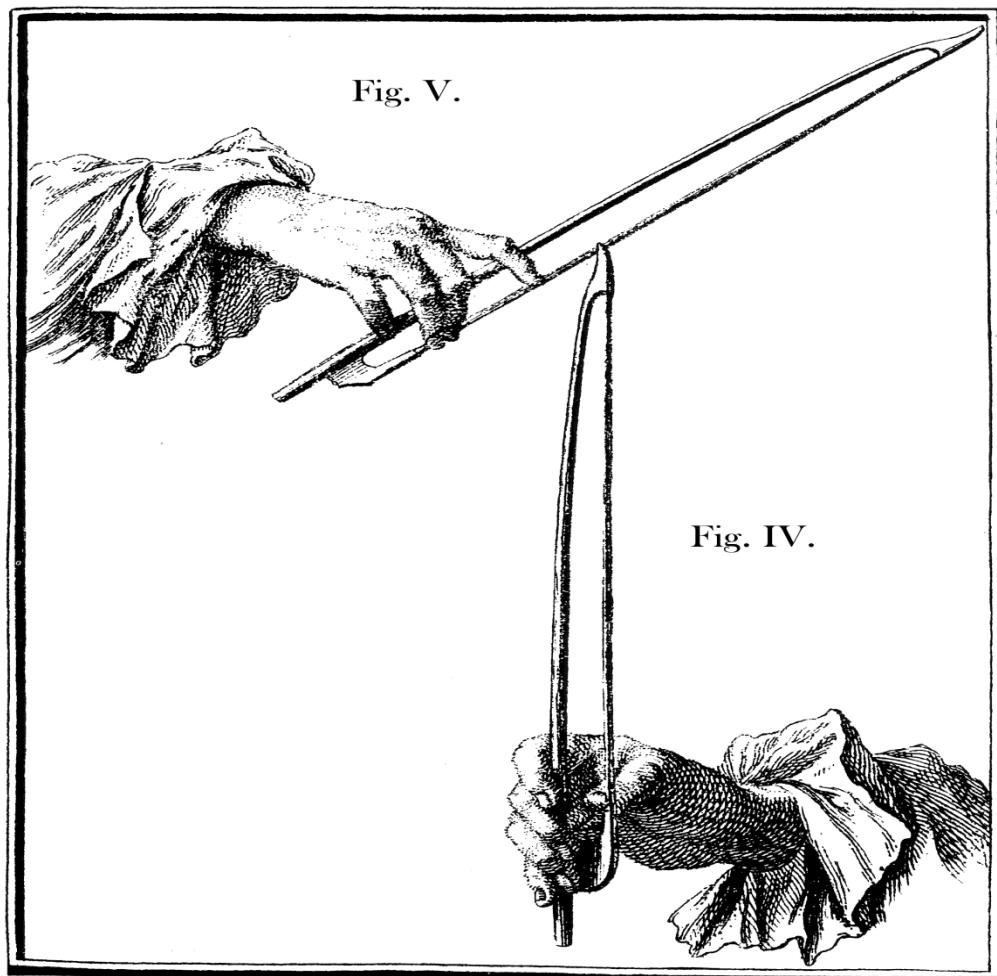


Figura 1 - Detalhamento da forma correta de segurar o arco.

Pode-se afirmar com ênfase, pois o Tratado assim habilita, que as mãos esquerda e direita não devem ou podem estar tensas, rígidas, bem como todo o braço. Isto seria um erro daninho e estrutural, na exata medida em que a tensão e rigidez eventuais impediriam o movimento natural da mão, dedos e braço. Impedimento que implicaria a plasmação de uma sonoridade com qualidade musical. LM argumenta sobre a colocação errada ou defeituosa dos dedos, explicitando o problema então gerado. Considera que a mão não deve estar tensa,

(...)Pois assim a mão enrigece, dado que os nervos estão tensos, de sorte que o movimento do arco se torna trabalhoso e grosso; sim, essa é uma forma inábil,

porque o movimento do arco será produzido com todo o braço<sup>82</sup>. (MOZART, 1948, p. 58).

Conquanto este argumento não seja original, pois o problema da tensão corporal na prática instrumental é tema central, antigo e repisado, LM dispõe sobre o necessário relaxamento para a empunhadura do arco, ressaltando a importância vital do relaxamento corporal, relaxamento este que tende a tornar *natural*, portanto *musical*, a relação corpo–instrumento. Verifica-se na fig. III, por outro lado, como um contraexemplo, que na empunhadura mostrada, o braço direito está muito elevado, ou posicionado de maneira antinatural, o que necessariamente acarretará um arco mal conduzido, ou ao menos deficientemente movido (FIG 3).



Figura 2 - Posicionamento antinatural do braço direito

Nas considerações acerca da condução do arco, LM, no Capítulo II, destaca ao menos 4 pontos importantes a serem observados: 1) deve-se posicionar o arco na corda de forma

<sup>82</sup> For in that way the hand stiffens because the nerves are taut, and the bowing becomes labored and clumsy; yea, right awkward, as it must then be performed by the whole arm.

perpendicular em relação à mesma, não inclinando o arco a ponto de encostar a madeira nas cordas; 2) ao movimentar o arco, o músico deve evitar mover o ombro direito deixando o cotovelo e o pulso mais livres para tal movimento, observando o relaxamento do braço direito; 3) deve-se praticar arcadas longas buscando manter uma sonoridade uniforme, ou que tenha qualidade de ponta-a-ponta; 4) deve-se procurar o ponto de contato do arco entre o espelho e o cavalete que favoreça uma sonoridade mais harmoniosa, plena, robusta.

Ponderadas as questões que tratam da empunhadura do arco, passemos à questão da condução do arco, ou melhor, às suas distintas conduções. Conduções diversas que produzem sonoridades diversas, e que servem a momentos musicais distintos. A busca de uma “cor” adequada a cada passagem musical específica, isto é, a busca de uma expressão capaz de singularizar ou diferenciar o fraseado é preocupação que permeia todo o Tratado, e por isso deve ser aqui abordada a partir de algumas argumentações sucintas.

## 2.2. A condução: arcadas ascendentes e descendentes

Para o entendimento das premissas que norteiam o uso do arco, um passo inicial e estrutural será o de se aprender a usar corretamente as *direções do arco*, isto é, quando, genericamente, dispuser uma arcada ascendente e quando uma descendente, este tema compõe o capítulo IV do Tratado. Aqui, LM é muito claro, ou quase cartesiano: as arcadas ascendentes são menos fortes, intensas, que as descendentes. Logo, as arcadas descendentes são mais adequadas aos tempos fortes do compasso, exatamente porque têm maior ênfase, ou são mais fortes, pontiagudas. Do ponto de vista estilístico, a prescrição mozartiana tem um fundamento musical anterior e não meramente violinístico, ou aquele que, abstratamente, dispõe a hierarquia binária entre *thesis* e *arsis*. Ainda que essa hierarquia seja normalmente rompida pelas demandas específicas de uma obra concreta, pode-se inferir, a grosso modo, que

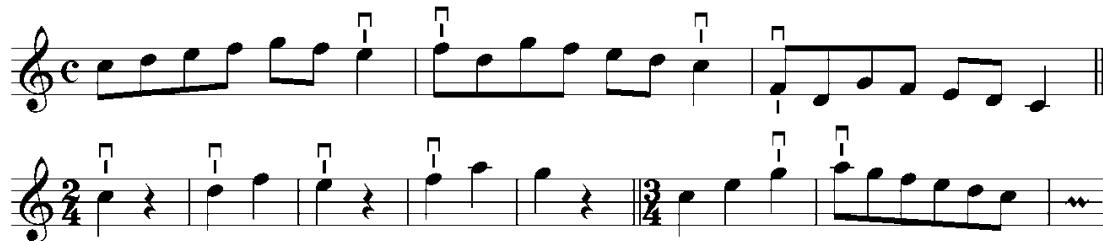
De acordo com os autores musicais dos séculos XVII e XVIII, temos, em um compasso 4/4, notas boas ou ruins, *nobiles ou viles*: assim, o primeiro tempo é nobre, o segundo ruim, o terceiro não tão nobre e o quarto é miserável. Os termos nobre e comum dizem respeito, naturalmente, à acentuação. (HARNONCOURT, 1998, p. 50).

Arcos ascendentes e descendentes, assim, estão atados a um binarismo estilístico que, de algum modo, norteia a execução e, portanto, norteia a técnica executiva. Seja como for, deve-se

referir, com ênfase efetiva, que o Tratado mozartiano, bem como as obras musicais do período barroco e clássico ignoravam ou quebravam, reiteradamente, essa relação binária de caráter abstrato. Verificamos, objetivamente, e Harnoncourt, explicitamente, fala a respeito desta quebra, que a melodia é que irá ditar, para o músico, a forma de acentuação frásica, de sorte que as arcadas, necessariamente, respeitarão, em primeiro lugar, as necessidades musicais e não as abstratamente regrantes. Em termos similares: a condução melódica dita o arco, embora a dinâmica binária esteja presente tanto do ponto de vista técnico quanto estilístico. Assim, LM não poderia deixar de hierarquizar o arco, ou as arcadas, a partir de um regramento genérico.

Tomemos, então, o núcleo das principais regras elencadas no Capítulo IV, a fim de entendermos como pôr em ação o arco de LM:

1) a primeira nota de cada compasso deverá ser feita com uma arcada para baixo. Ex:



**Figura 3 - Exemplo 1 do uso da arcada descendente**

2) sempre que possível, deve-se manter as arcadas para baixo no primeiro e terceiro tempos de um compasso quaternário. Ex:



**Figura 4 - Exemplo 2 do uso da arcada descendente**

3) após pausas de colcheia, semicolcheia e fusa em tempos fortes ou partes fortes de tempo, deve-se usar uma arcada ascendente. Ex:



**Figura 5 - Exemplo 1 do uso da arcada ascendente**



Figura 6 - Exemplo 2 do uso da arcada ascendente



Figura 7 - Exemplo 3 do uso da arcada ascendente

4) as notas pontuadas demandam arcadas diferentes das do padrão aqui posto, ou seja, o agrupamento em pares destas notas, dá-se pela dinâmica intrínseca que demanda a peça e não somente pelo fato de determinada figura estar no primeiro ou segundo tempo; desse modo, pode-se executar figuras pontuadas com ou sem ligaduras, mas lembrando que se deve fazer um esforço para reconduzir o arco ao seu curso normal. Ex:



Figura 8 - Exemplo 1 do uso da arcada ascendente e descendente com notas pontuadas

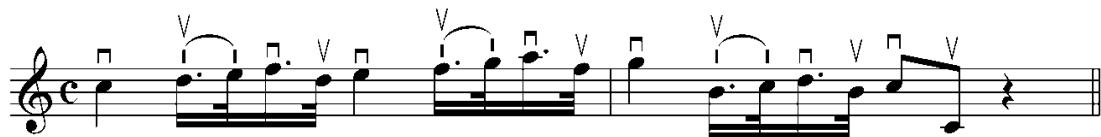


Figura 9 - Exemplo 2 do uso da arcada ascendente e descendente com notas pontuadas

5) num tempo ternário, ocorre que a escolha de ligar as duas primeiras ou as duas últimas notas, a fim de seguir a regra que define que o primeiro tempo de cada compasso tenha de ser feito descendente, deve ser feita à luz do que necessita a peça, ou seja, e mais claramente, de suas necessidades de articulação e expressividade. Desse modo, LM questiona e pondera:

...a primeira ou duas últimas notas deverão ser ligadas? E outra questão: se, e quando devem ser ligadas ou separadas? Ambas dependem da linha melódica da peça e do bom gosto e senso do instrumentista, se o compositor esqueceu de marcar as ligaduras, ou se ele mesmo entendeu como realizar a passagem<sup>83</sup>. (MOZART, 1948, p. 83)

Nesse sentido, e posto em termos gerais, o próprio andamento de uma obra conduzirá o instrumentista à escolha dos arcos. No exemplo abaixo, então, diferentes maneiras de condução do arco, de articulação, aparecem, modos estes que escapam ou contrariam o movimento regrante do arco. Movimento abstrato este que LM sabe ser apenas genérico, indicativo, e não meramente exclusivo, paradigmático:

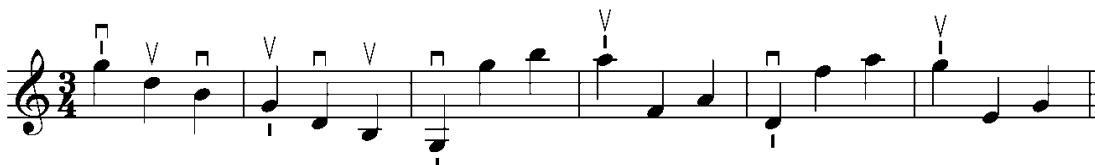


Figura 10 - Exemplo 1 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário

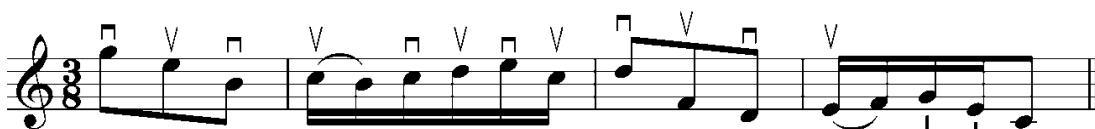


Figura 11 - Exemplo 2 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário



Figura 12 - Exemplo 3 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário



Figura 13 - Exemplo 4 do uso da arcada ascendente e descendente em tempo ternário

<sup>83</sup> The first or last two notes should be slurred together? And another question: se, and when they should be slurred or detached? Both depend on the cantilena of the piece and on the good taste and sound judgment of the performer, if the composer has forgotten to mark the slurs, or has he not understood how to do so.

Essas prescrições, pois, norteiam o princípio da *direção do arco*. E parece sensato dizer que, a partir da prática dos exemplos sugeridos por LM no corpo do Tratado, o músico terá a condição de estabelecer um arco qualificado, ou aquele que busca traduzir a obra realizada. Noutras palavras, com uma postura relaxada, anatômica, que se realiza num movimento de arco constituído a partir de tendências estruturais não entendidas como imutáveis ou meramente formais, o aluno formará os pilares de uma práxis violinística e musical coerentes posto que, o aluno aprende uma determinada realidade sonora e musical universal, mas o faz adequando-a ao corpo humano concreto que a executa e às necessidades específicas da peça que se estuda e interpreta.

## 1.2 Da divisão de arco e suas regiões

As prescrições do Tratado em relação ao arco não se esgotam aqui. Passemos ao próximo passo, mais concreto, ou aquele que LM entende como a mediação que trará ao aluno o controle do arco e a produção de uma sonoridade verdadeiramente violinística, capítulo V do Tratado.

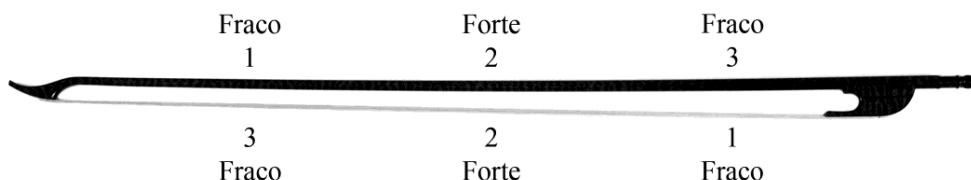
O texto mozartiano indica três regiões de arco – ponta, meio e talão –, bem como sub-regiões que podemos entender como os espaços entre uma região e outra.

Pode-se afirmar que, no que tange à condução do arco e suas inflexões, LM considera o estudo da *divisão de arco* como o meio técnico que dará ao músico a possibilidade de utilizar o arco em sintonia com as demandas de uma peça, em harmonia com o que um compositor deseja. E somente a partir da prática constante, cotidiana desse arco, é que o músico adquirirá tal habilidade. Nas palavras do autor: “através de uma prática cuidadosa da divisão do arco, o aluno torna-se hábil no controle deste, controle que leva à pureza do som” (MOZART, 2014, p.102).

Para tanto, LM elenca quatro tipos de *divisão do arco* e ressalta alguns caminhos que darão ao executante a condição necessária de produzir a sonoridade de efetivo talhe violinístico, que pressupõe força e leveza em todas as regiões do arco em última instância. LM está aqui mostrando como se deve mover ou conduzir o arco a fim de se alcançar esta ou aquela sonoridade desejada. Vejamos:

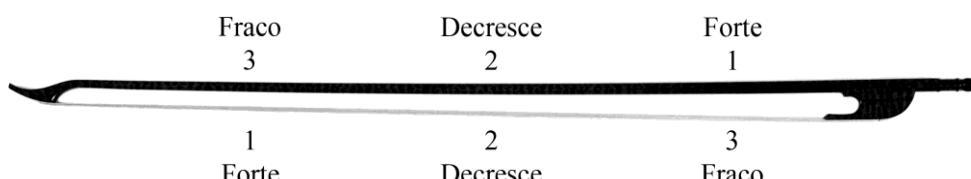
- 1) na primeira divisão, o maior volume de som ocorre no centro – ou meio – do arco, tanto na direção ascendente quanto na descendente, e através de um aumento gradual na pressão

feita pela mão direita, pressão que deverá ser aliviada à medida que avança para o fim da arcada. Nesse caso, exercita-se a realização de um *crescendo*. Assim:



**Figura 14 - Divisão de arco – crescendo**

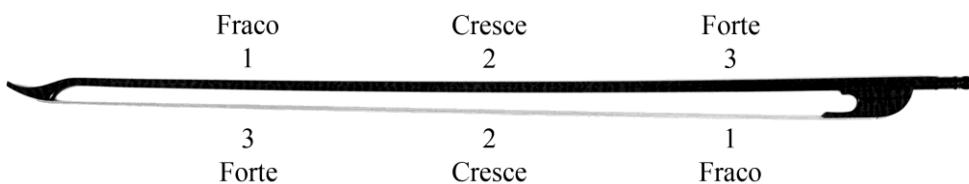
2) na segunda divisão, ataca-se a nota com vigor e, gradualmente, ela é deixada extinguir-se, tanto nas arcadas ascendentes como descendentes. Essa segunda divisão será útil em andamentos rápidos, afirma LM. Aqui, pois, trata-se da realização de *diminuendos*. Ex:



**Figura 15 - Divisão de arco – diminuendo**

3) na terceira divisão, LM faz com que o aluno atente para que notas *suaves em crescendo*, isto é, aquelas que, delicadas ao início, crescem até um forte. Para tanto, estão em jogo recíproco pressão e velocidade do arco. Explica: “o arco numa nota mais suave deve ser produzido muito lentamente; no crescendo, o arco caminha muito rapidamente<sup>84</sup>”. (MOZART, 1948, p. 99).

<sup>84</sup> In soft tone must be draw very slowly; when increasing tone, somewhat quicker; and the final loud tone very quickly.



**Figura 16 - Divisão de arco - crescendo**

4) na quarta divisão, LM especifica o uso de duas ou mais alternâncias de sons fortes e fracos na mesma arcada, chamando a atenção para o fato de que nessa alternância é preciso perceber que o forte será sempre acompanhado de uma suavidade contígua.



**Figura 17 - Divisão de arco – alternância de sons fortes e fracos**

Contudo, para um estudo da divisão de arco que se entenda completo é preciso também considerar as características físicas do instrumento. LM se refere aqui aos registros do violino, determinando que se deve tocar com pressão de arco diferente: uma para as graves, outra para as agudas. Assim, se conseguirá produzir os sons que são característicos de cada corda, evitando que irrompa um som áspero ou demasiado assobiado. Numa palavra, “(...)deve-se tocar mais longe do cavalete nas cordas ré e sol, do que nas cordas lá e mi<sup>85</sup>”. (Mozart, 1948, p. 100).

Na concepção mozartiana, portanto, saber dividir o arco significa saber utilizá-lo em seu curso, sabedoria que se traduz em notas de qualidade, sejam estas ascendentes ou descendentes, fortes ou fracas. Nesse sentido, uma pontuação oportuna: o som *fraco* e o som *forte* devem ter a mesma essência ou padrão, afirma LM, ou seja, o som forte não deve ser demasiado estridente, nem tampouco o som fraco um som que esmorece sem cor, brilho, ressonância. Nesse contexto, consegue-se entrever, de algum modo, a natureza que o som teria para LM. Considera, em

<sup>85</sup> ...play farther from the bridge on the D and G strings than on the A and E.

determinado momento de seu Tratado a respeito das notas que devem ser tocadas com ímpeto, força:

Toda nota, até mesmo as produzidas por forte ataque, é precedida por um momento mais suave; de outro modo, não seria som, mas somente um ruído desagradável e ininteligível. Esta suavidade inicial do som deve, igualmente ser ouvida a seu final<sup>86</sup>. (MOZART, 1948, p.97).

Ao dizer que o som nasce, LM faz ver que uma nota é *dinâmica*, isto é, que tem *movimento*. A nota se move num fluxo que cresce e decresce, ainda que estejamos na dinâmica *p*. E se assim o é, a sonoridade concebida por LM, ou por seu tempo histórico, pressupõe a desigualdade, ou se quisermos, pressupõe o movimento, um fluxo, um curso. A essa argumentação tornaremos mais adiante. De qualquer modo, vale aqui mencionar que a sonoridade que se deve produzir deverá ser aquela que não é linear, mas irregular, digamos assim, ou que, sendo fraca, cresce e torna a enfraquecer. Nos termos estilísticos e técnicos de LM:

Um *piano* não consiste em simplesmente deixar o arco abandonar o violino, meramente num deslizar espontâneo sobre as cordas, o que resulta num som totalmente diferente e sibilante.(...) Devemos, portanto, levar o arco do forte ao piano de tal modo que, ininterruptamente, um som bom, uniforme, redondo, abundante, seja escutado, som que deve ser aperfeiçoado através de certo controle da mão direita, mas, particularmente, pela alternância ágil entre tensão e relaxamento do pulso<sup>87</sup>. (MOZART, 1948, p.100).

Aqui, LM explicita a preocupação e o esmero que o músico deve ter diante da elaboração e construção de uma sonoridade complexa, que encaminha o músico, necessariamente, à expressão. O arco é vetor da expressão, entrevemos no Tratado. Então, LM considera imprescindível que o músico tenha pleno controle do arco, o que subentende, estruturalmente, o efetivo controle do arco por parte do violinista, ou uma homogeneidade na sonoridade dele nascida. A partir de uma peça lenta, propõe: “Passe o arco de uma extremidade à

---

<sup>86</sup> Every note, even the strongest attack, has a small, even if barely audible, softness at the beginning of the stroke; for it would otherwise be no tone but only an unpleasant and unintelligible noise. This same softness must be heard also at the end of each stroke.

<sup>87</sup> For piano does not consist in simply letting the bow leave the violin and merely slipping it loosely about the strings, which results in a totally different and whistling tone... We must therefore so lead the bow from strong to weak that at all times a good, even, singing and, so to speak, round and fat tone can be heard, which must be accomplished by a certain control of the right hand, but in particular by a certain alternate adroit stiffening and relaxing of the wrist.

outra sustentando a mesma intensidade sonora. (...) então, tanto mais você se tornará o mestre de seu arco, algo altamente necessário à execução de peças lentas<sup>88</sup>. (MOZART, 1948, p.99).

Para se alcançar tal desempenho, horas de trabalho serão dedicadas ao estudo de arcadas lentas, na busca de uma sonoridade que responda às necessidades expressivas do fraseado, e que assim se faça musical, isto é, verdadeiramente violinística.

### 2.3. Variações de arco

Outra importante orientação traçada por LM, no que tange à técnica de arco, é o que ele denominará de *variações de arco*, e que conferem, aos procedimentos estruturais demonstrados, a necessária flexibilidade musical sempre exigida e esperada. No capítulo VII, são listadas 18 variações de arco a partir de uma sequência de notas rápidas (semicolcheias). Essas passagens rápidas são às que, segundo LM, podem ser aplicados os mais diversos tipos de variação, a partir do que se alcança uma diversidade de articulação necessária.

Eis a passagem, em tempo binário (ou se quisermos, quaternário), tomada por LM como um campo de possibilidades muito férteis para as experimentações com arcadas diversas:



**Figura 18 - Exemplo de passagem em que podem ser aplicadas variações de arco**

De maneira geral, as regras que norteiam a prática das 18 variações propostas por LM em tempo binário (como também, pontue-se, das 34 variações em tempo ternário) podem ser assim sintetizadas:

- 1) a primeira nota de cada grupo deve sempre ser marcada com certo vigor, o que pressupõe o arco descendente;
- 2) as notas que estão sob uma ligadura estarão ligadas num mesmo arco; as que apresentam tanto um traço quanto estão sob uma ligadura, devem ser separadas – destacadas – por um ligeiro – util – levantamento do arco;

<sup>88</sup> Draw the bow from one end to other whilst sustaining throughout an even strength of tone... the more you will become master of your bow, which is highly necessary for the proper performance of a slow piece.

3) nas notas ligadas em pares, a primeira é acentuada, e um pouco mais longa, de sorte que esta será produzida tendencialmente por um arco descendente, e a segunda por um ascendente;

4) a igualdade entre as quatro notas de cada grupo deve ser mantida, de sorte que o arco seguirá o regramento estrutural;

5) a depender da variação de arco necessária a cada caso, seu curso descendente e ascendente poderá ser reorientado, e não atender ao disposto anteriormente no capítulo IV;

6) mesmo que todo o compasso seja feito numa só arcada, o primeiro tempo de cada grupo de 4 notas deverá ser acentuado, pois assim, conforme LM, consegue-se manter a regularidade do tempo, a performance torna-se mais clara e muito mais viva.

Elencados tais procedimentos – que em parte se emparentam e em parte divergem das tendências estruturais das arcadas –, podemos concluir que, à medida que as variações de arco são praticadas, evidencia-se que a lógica da sonoridade violinística prescrita por LM é intrinsecamente plural, isto é, *respeita as necessidades singulares* daquilo que executa a cada momento, o que, necessariamente, aporta expressividade à interpretação. Em outras palavras, faz do ato executivo o lugar da busca de uma gama vasta de expressões, sentimentos, afetos. Há uma passagem no Tratado que revela de forma inequívoca a relação que LM estabelece entre arco e sentimento, entre arcadas e afetos. Por sua relevância, parece oportuno fechar este item argumentativo com sua citação, extremamente reveladora do ponto de vista musical. Nas palavras translúcidas de LM, que por sua relevância artística deveriam nos guiar quando embrenhamo-nos nas questões de arcos, o arco

É o meio, a partir de seu uso sensato, pelo qual nos tornamos capazes de despertar os afetos nos ouvintes. E isso pode ser feito se o compositor fizer uma escolha razoável; se toma melodias que correspondam a cada emoção, e sabe indicar o estilo apropriado para uma performance adequadamente. Ou se um violinista habilidoso tem bom senso ao tocar notas não ornamentadas de modo apropriado, e se busca encontrar o afeto desejado e utilizar os arcos seguintes no lugar certo<sup>89</sup>. (MOZART, 1948, p. 114).

---

<sup>89</sup> Is therefore the medium by the reasonable use of which we are able to rouse in the hearers the aforesaid affects. I mean that this can be done if the composer makes a reasonable choice; if he selects melodies to match every emotion, and knows how to indicate the appropriate style of performance suitably. Or if a well-skilled violinist himself posses sound judgment in the playing of, so to speak, quite unadorned notes with common sense, and if he strive to find the desired affect and to apply the following bowings in the right place.

Arco e afeto: binômio de termos articulados que se correspondem e influem reciprocamente. O arco desperta-nos os afetos! Seu uso consciente, sensato, é a condição de uma melodia que se faça expressiva. Compositor e intérprete, se conscientes disso, produzirão música que nos move, que nos sensibiliza, que nos toca. Numa palavra, se o arco é alma do violino, é também a mediação da vida anímica contida na obra, afirma explicitamente LM. Usá-lo com domínio técnico é a condição da expressão musical, de sorte que não é casual que o Tratado detenha-se de maneira tão predominante sobre a questão, a saber, sobre *a arte de conduzir o arco*.

### 3. A sonoridade que se deve buscar no violino

Em LM, a sonoridade que se deve buscar constituir, podemos já sintetizar posto o acima dito, implica, primariamente, um som dinâmico, ou aquele que é elástico, móvel e movente. Por outro lado, e a partir deste suposto, o metro binário ordena, de um modo geral, a inflexão rítmica, que tende à hierarquia *thesis-arsis*. Hierarquia esta, por sua vez, rompida pelas necessidades da melodia, que impõe ao intérprete necessidades suas, intrínsecas, que desvinculam forte e fraco de primeiro e segundo tempos, respectivamente. O padrão binário, nesse sentido, é uma abstração orientadora, mas tão somente orientadora, a qual, pois, desfaz-se na medida em que imperativos melódicos – como altura das notas, dissonâncias, etc – conduzem a um fluxo melódico que se descola de uma métrica que, aparentemente, parece regrar solitária.

Nesse contexto, importante e esclarecedora a passagem na qual o Tratado faz referência ao canto. A determinado passo, em meio a uma argumentação técnica – que é, aliás, aquela que domina, LM assim raciocina:

A voz humana desliza muito facilmente de uma nota para outra; um cantor sensível nunca fará uma interrupção a menos que seja um tipo de expressão, ou se a divisão ou pausas demandem. E quem não está consciente de que o objetivo de todo instrumentista é cantar, exatamente porque é preciso aproximar-se da natureza tanto quanto possível<sup>90</sup>. (MOZART, 1948, p. 101).

---

<sup>90</sup> The human voice glides quite easily from one note to another; and a sensible singer will never make a break unless some special kind of expression, or the divisions or rests of the phrase demand one. And who is not aware that singing is at all times the aim of every instrumentalist; because one must always approximate to nature as nearly as possible.

É elucidativo verificar que, no ideário de LM, a imitação do canto, isto é, da voz humana, é o objetivo último do tocar. Vale dizer que a voz humana, por sua infinita capacidade de modulação sonora e expressividade, surge como paradigma, como referência para um instrumentista, que então deve ter em mente as sonoridades específicas da voz. Voz que ao inflectir e articular as notas, as linhas melódicas, expressivamente se move, articulando com expressão as notas que conformam determinado fluxo musical. Vale dizer, “Todos os que conhecem um pouco a arte do canto sabem, portanto, que um som uniforme é indispensável. (...) Similarmente, uma mesma qualidade sonora deve ser sustentada no violino<sup>91</sup>. ” (MOZART, 1948, p. 100). Uniformidade que não pode ser entendida, antecipe-se uma argumentação futura, como simples linearidade sonora, como igualdade sem hierarquia, como movimento plano, como sonoridade que não inflete. De fato, em LM, a sonoridade é mutável no seu curso, assim como a própria nota *per se*, mutabilidade que supõe, sem dúvida, regularidade, mas uma regularidade que não se confunde com ausência de diferença, com variação, com irregularidade, enfim.

Importante destacar que: imitar o canto não significa cantar. Isto é, o violinista deve ter em seu horizonte a inflexão da voz, mas a produção sonora de boa qualidade, de “bom gosto” deve ser lapidada a partir dos pressupostos técnicos do próprio instrumento. Ou seja, embora o canto seja uma abstrata referência interpretativa, será na técnica voltada ao *mecanismo do arco* que o músico irá encontrar o caminho para uma sonoridade rica em nuances e, desse modo, LM sempre indica o violino como a via específica do mesmo, do som do violino, onde tal sonoridade será constituída apenas a partir da técnica e das possibilidades do instrumento. Numa palavra, o canto é um dever-ser no horizonte que baliza a expressão instrumental, a qual se realiza na e pela prática diligente do instrumento tecnicamente dominado. Nos termos do próprio LM: Um cantor que, numa frase curta para, respira e, em especial, acentua primeiro essa nota e então aquela, infalivelmente levará todos ao riso<sup>92</sup>. (MOZART, 1948, p. 101).

Em suma, se da sonoridade do violino se trata, trata-se de uma expressividade instrumental que divisa a voz humana como referência musical a partir das próprias características técnicas e possibilidades sonoras do instrumento. Sonoridade que é dinâmica e que

---

<sup>91</sup> Everyone who understands even a little of the art of singing, knows that an even tone is indispensable (...) Similarly an even quality of tone must be maintained on the violin.

<sup>92</sup> A singer who during every short phrase stopped, took a breath, and specially stressed first this note, then that note, would unfailingly move everyone to laughter.

fluí, ou melhor, que é um fluxo, em que a própria nota não é estática, mas oscilante, ou fruto de uma dinâmica que se, delicada, expande-se e retorna à delicadeza.

#### 4. Aspectos da ornamentação

Por fim, parece importante tanger o problema da ornamentação, na medida em que para LM ela é um recurso importante para a criação de uma sonoridade viva, própria, musical, estilisticamente qualificada. Nesse sentido, e desdobrando a questão, segundo Harnoncourt (1998, P.160), é importante “abordar a música clássica a partir da época precedente, fundamentando-se no antigo vocabulário barroco”, pois desse modo se alcança entrever as características que definem a execução de cada um dos tipos de ornamentação. Luca Chiantore (2010), igualmente, em seu recente livro *Beethoven al Piano*, é categórico em marcar as profundas relações de continuidade entre barroco e classicismo, relação conexa que assume relevância musical máxima, quando pensamos em estilo e execução do período mozartiano. De fato, simplesmente pensar em ruptura estilística entre o barroco e o classicismo vienense é desconhecer a linha de continuidade técnica e expressiva que as vinculou.

- 1) Iniciemos pela apogiatura<sup>93</sup> dado seu uso recorrente, abundante. Uma vez mais nas considerações de Harnoncourt (1998, p.160):

Dentre os importantíssimos recursos artísticos que o classicismo adquiriu do barroco, encontra-se todo o tipo de apogiaturas: longa ou curta, acentuada ou não acentuada. A apogiatura longa atua modificando a harmonia, enquanto que a curta não acentuada possui uma função rítmica. Todas as apogiaturas são escritas na forma de pequenas notas que são colocadas antes das “notas principais”; o músico deve encontrar por si mesmo, a partir do contexto, o tipo de apogiatura a ser empregado neste ou naquele lugar.

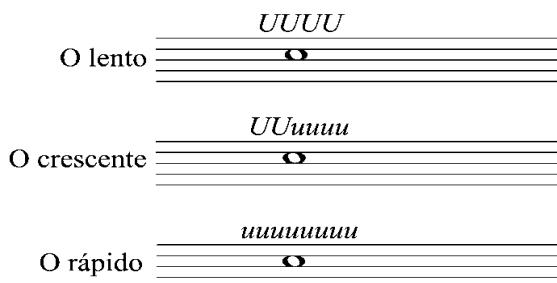
Tal recurso musical, que potencializa a expressão, é entendido por LM como essencial para engendrar uma boa, adequada, justa condução melódica. Para LM, e não poderia ser diverso, os ornamentos, portanto as apogiaturas, são, fundamentalmente, recursos de expressão melódica, devendo ser usados em momentos específicos, “indicados” pela frase. Reconhecer a forma

---

<sup>93</sup>Ornamento musical, indicado por uma pequena figura de valor variado, que se antepõe à nota real, tirando a esta uma fração maior ou menor do seu valor. (MARQUES, 1996, p. 555)

adequada para o uso da apogiatura significa executar a obra de acordo com o que demanda a natureza da peça, de modo que seu mau uso pode distorcer o caráter de uma passagem. Marca Harnoncourt, “A música perde, assim, o seu sentido, tal qual a linguagem...”(1998, p.163), e pouco à frente reitera: a apogiatura “é um dos elos mais importantes que liga as práticas de execução da música barroca à música clássica...”(1998, p.163).

2) Tomemos, agora, o vibrato<sup>94</sup>. LM refere que o vibrato é um “ornamento que nasce da própria natureza. (...) A natureza é sua própria instrutora<sup>95</sup>” (MOZART, 1948, p. 203). Isto é, o vibrato é um recurso que marca, intensifica uma determinada nota, e enquanto tal deve ser aplicado de forma parcimoniosa, criteriosa, por exemplo, ao final de uma peça; numa nota longa; num momento cadencial. Assim, o vibrato é adorno que deve ser disposto com equilíbrio; caso contrário, cria confusão, operando contra a melodia, não a seu favor. O Tratado faz referência a três tipos de vibrato, a saber:



**Figura 19 - Tipos de vibrato**

Desse modo, LM explica o vibrato fazendo a relação com as figuras rítmicas – colcheias e semicolcheias - a fim de melhor entender sua prática e a forma correta de execução do mesmo: “As marcas maiores podem significar colcheias, as menores semicolcheias, e a mão deve ser movida em função do número de sinais existentes<sup>96</sup>” (Mozart, 1948, p.204) O vibrato crescente, por exemplo, pode anteceder a *cadenza* solística, de sorte que, ao destacar esse momento, prepara

<sup>94</sup> Consiste numa pequena variação mais ou menos rápida da frequência de uma nota, como por ex. se obtém num instrumento de cordas pela oscilação controlada do dedo do executante a premir a corda contra o ponto, dando lugar a uma ondulação expressiva do som. (MARQUES, 1996, p.554)

<sup>95</sup> The tremolo is an ornamentation which arises from Nature herself. (...) Nature herself is the instructress thereof.

<sup>96</sup> The larger strokes can represent quavers, the smaller semiquavers, an as many strokes as there be, so often must the hand be moved.

o solo de um concerto. Nesse sentido, trata-se menos de embelezar nota em vibrato do que destacar o momento sequente, em que o solista, descolado da orquestra, realiza sua *cadenza*.

Importante, pois, ressaltar, que o vibrato constante, típico nas interpretações da música romântica, e assim tido como recurso primordial à execução da música em geral, é *completamente* estranho a LM, conquanto já se delineasse sinais de seu uso recorrente ainda no século XVIII. Sobre isso refere o Tratado, de forma mordaz: “Há instrumentistas que vibram consistentemente em cada nota, como se sofressem de uma paralisia<sup>97</sup>” (MOZART, 1948, p. 203). Assim, podemos supor que os instrumentistas que usavam o vibrato de forma constante à época mozartiana eram tidos como músicos mal informados, e que não fundavam suas interpretações no “bom gosto” cultivado à época. Historicamente, então, na técnica dos instrumentos de arco, o vibrato era um ornamento, e não um modo de articular as notas, como hoje, de sorte que essa sonoridade fundada no vibrato é estranha à música concebida no século XVIII.

3) Por fim, outros tipos de ornamento. O mordente, muito utilizado, consistia em notas vizinhas, superiores e/ou inferiores, que deviam se juntar à nota principal e serem executadas de maneira muito rápida, mas nítida e deve ser empregado apenas se for desejável dar ênfase especial a uma nota. LM apresenta três tipos de mordentes, e, para escolher qual deles usar nessa ou naquela passagem, seria preciso que o músico reconhecesse, na natureza própria de uma passagem musical, o mais conveniente.

LM elenca ainda os seguintes ornamentos: *Groppa*, *Tirata*, *Ribattuta*, *Mezzo Círculo*. Tais ornamentos, naquela época, estavam caindo em desuso, embora LM ressalte que poderiam perfeitamente ser praticados. Mas outro ornamento que se manteve ao longo da história, tal qual o vibrato, foi o trinado. A *ribattuta*, que é a uma forma de executar notas longas adornadas por notas vizinhas num ritmo enfático da mão esquerda e que antecede o trinado, esse sim de execução mais rápida, foi outro artifício bastante usado à época. A especificidade de execução de cada ornamento, bem como a forma correta de aplicá-los podem ser encontradas no Cap. IX do Tratado.

---

<sup>97</sup> Performers there are who tremble consistently on each as if they had the palsy.

Nesse cenário, importa por fim marcar claramente que, para LM, a ornamentação de uma peça dependia do bom senso do executante. Bom senso adquirido por uma prática diligente e criteriosa, que pressupunha um determinado nível de conhecimento estilístico, de sorte que a sonoridade violinística suposta e perseguida no Tratado – para além do dito no subitem anterior – implicava um som de caráter *natural*, digamos assim. Isto é, o *som movente* – que cresce e decresce e que inflete em função do fluxo melódico – não pressupunha o peso do vibrato. Antes, era o resultado de uma nota mais esguia, natural, ou aquela que é fruto de fricção do arco sobre a corda que não se acompanha dos movimentos de vibrato da mão esquerda. Nesse sentido, então, seria uma nota mais natural, ou mais próxima da voz, que lhe servia de referência. *Naturalidade*, enfim, que encontrava no intérprete sua contrapartida: este deveria executar a partir de si, de sua diligência musical própria, pessoal. Tocar é um ato que nasce das entranhas do intérprete, e só a partir de sua interioridade pode encontrar uma forma de realização musical real, algo que os tempos atuais parecem ter esquecido.

Posto este enquadramento técnico-sonoro, iremos extrair do Tratado sua dimensão estilística, de certo modo já desenhada nesse primeiro momento da exegese. De qualquer modo, é relevante abordar algumas questões ainda não formuladas inteiramente e amarrar outras deixadas em aberto. Isso é o que se segue.

## II. Da lógica musical do Tratado

### 1. A melodia – condução, afeto e “bom gosto”

A melodia, à luz da concepção mozartiana, e na esteira de tantos outros pensadores e compositores renascentistas e barrocos, é o princípio sobre o qual repousa a música. Como fluxo, ou se quisermos, como discurso da alma, a melodia é a expressividade, são os afetos plasmados, como diria Mei<sup>98</sup> em pleno século XVI. Por ser discurso da alma, o paralelo com a linguagem

---

<sup>98</sup> Girolamo Mei (1519-1594) -

seria recurso abundantemente utilizado pelos teóricos para se aproximarem dos sons e seus sentidos. Não é casual que Mattheson<sup>99</sup> afirme, em exagero que confunde, o seguinte:

Nossa concepção musical difere da organização retórica de um simples discurso apenas no assunto, o objeto ou *objecto*: ela deve observar, portanto, os mesmos seis elementos prescritos ao orador, a saber, a introdução, exposição, proposição, confirmação, refutação e conclusão.

Ou ainda,

A melodia instrumental...., sem os recursos das palavras e das vozes, se esforça por dizer tanto quanto estas com palavras. (HARNONCOURT *apud* MATHESON, 1998, p.152)

Seja como for, o que queremos aqui marcar, pois, o que importa para a exegese em curso, é o fato de que LM toma a melodia tanto como o centro da realização musical, quanto como expressão, ou mímesis anímica. Numa passagem conhecida e anteriormente exposta, sua letra não deixa dúvidas; assim considera:

O arco é que dá vida às notas; que, pelo arco se produz ora um som modesto, ora um som impertinente, ora sério, ora divertido; ora adulador, ou ainda grave e sublime; ora uma melodia triste, ora alegre; e é, portanto, através do arco, que nos tornamos capazes de despertar os afetos nos ouvintes<sup>100</sup>. (MOZART, 1948, p. 114).

A melodia, considera LM, é o fluxo dos afetos, de estados de espírito, de emoções que se sucedem. Ao arco, é dada a condição de ser sensível a isso. Isto é, no que tange ao aspecto da técnica violinística, não seria equivocado afirmar que, no concernente ao uso do arco, LM o tome como uma espécie de centro anímico do violino. A melodia é o motivo primaz do discurso musical. A partir dela empunhamos o arco como via para a expressão dos afetos. Daí se entende a predominância do tópico arco no Tratado: ao arco cabe dar vida ao melódio, isto é, ao anímico, coração da música.

Em tal contexto, a condução do arco, que determina a objetivação sonora do fluxo melódico, é, simultaneamente, condução melódica. Ou seja, a condução do arco implica a

<sup>99</sup> Johann Mattheson (1681-1764) – compositor alemão, escritor e teórico da música.

<sup>100</sup> The bowing gives life to the notes; that it produces now a modest, now an impertinent, now a serious or playful tone; now coaxing, or grave and sublime; now a sad or merry melody; and is therefore the medium by the reasonable use of which we are able to rouse in the hearers the aforesaid affects.

condução melódica, e esta última é a que permite – ou impede – o surgimento das diferentes emoções contidas na obra. Conduzir a melodia passa, então, a ser conquista técnica e musical *chave* – daí os inúmeros golpes de arcos apresentados reiteradamente.

Assim, a questão *bom gosto*, tantas vezes aludida no Tratado, seria, de um lado, o conhecimento de referências estilísticas genéricas; de outro, e mais importante, a capacidade individual de avaliar o que deve ser melodicamente feito a cada caso concreto. É daí que se pode entender essa afirmação:

É preciso saber como mudar de um piano para um forte mesmo que não haja indicações, e por sua própria vontade, e isso no momento certo. Isso significa, na bem conhecida fraseologia dos pintores, Luz e Sombra. As notas acrescidas de um sustenido ou bemol deveriam ser sempre tocadas um pouco mais forte, com um decrescendo no curso da melodia<sup>101</sup>. (MOZART, 1948, p. 218)

Exemplifica:



**Figura 20 - Exemplo do uso do forte e piano**

E adenda: “Do mesmo modo, um súbito rebaixamento de uma nota por um bemol e bequadro deveria ser diferenciado pelo forte<sup>102</sup>” (MOZART, 1948, p. 218):



**Figura 21 - Exemplo do uso do forte e piano**

<sup>101</sup> Yea, one must know how to change from *piano* to *forte* without directions and of one's own accord, each at the right time; for this means, in the well-known phraseology of painters, Light and Shade. The notes raised by a sharp and natural sign should always be played rather more strongly, the tone then diminishing again during the course of the melody.

<sup>102</sup> In the same way a sudden lowering of a note by a bemol and natural sign should be distinguished by *forte*.

Numa palavra, se de *bom gosto* se trata, de uma condução melódica expressiva se trata, ou aquela em que o intérprete conhece os supostos sonoros da música que executa e é capaz de, individualmente, criar, escolher, decidir. Decisões que encontram um ponto de ancoragem no canto, porque a expressão é a meta a ser alcançada pelo violinista:

quando surge a oportunidade, porque não tratamos de alguns dos aspectos do bom gosto, habituando o aluno à estilística do canto? Desse modo, o iniciante se fará mais habilitado à compreensão das regras do ‘bom gosto’ de seus dias<sup>103</sup>. (MOZART, 1948, p. 123).

Então, para LM a educação musical voltada às questões da construção do bom gosto assume grande importância.

Para concluir, conforme afirma LM, melodia e bom gosto são mediações à expressão, que apenas o indivíduo instruído pode realizar. As regras gerais forjam caminhos abstratos que o verdadeiro intérprete deve tornar concretos, isto é, individuais, e então expressar e expressar-se – conduzir com bom gosto a melodia que o arco diligente faz ressoar. Nas palavras de LM, importantes e indubitáveis:

Não basta apenas observar o que foi escrito e executar fielmente, tal qual está marcado; é preciso, ademais, lançar-se aos afetos a serem expressos, e aplicar e executar, num estilo adequado, as ligaduras, passagens, acentuação de notas, o forte e piano; numa palavra, tudo o que pertence a uma performance de bom gosto, o que só pode ser aprendido através do bom senso e de uma longa experiência<sup>104</sup>. (MOZART, 1948, p. 216)

## 2. Agógica e Expressividade

Como movimento final desta análise, tomamos uma questão musicalmente vital. Trata-se do problema do ritmo, ou melhor, da agógica – do modo de tocar os ritmos. Vejamos.

---

<sup>103</sup> But then why should one not, when opportunity offers, help oneself to some of this good taste and accustom the pupil to a singing style of performance? A beginner will thereby become better able to grasp the rules of the good taste of his day.

<sup>104</sup> For, not only must one observe exactly all that has been marked and prescribed and not play it otherwise than as written; but one must throw oneself into the affect to be expressed and apply and execute in a certain good style all the ties, slides, accentuating of the notes, the *forte* and *piano*; in a word, whatever belongs to tasteful performance of a piece; which can only be learnt from sound judgement and long experience.

LM não se cansa de dizer, nos diferentes exercícios que propõe, que cada uma das notas que conformam um grupo de quatro semicolcheias, por exemplo, possui uma duração própria, que se diferencia das outras. Por longa que seja, a citação de Harnoncourt que faremos agora é necessária. Por seu teor sintetiza muito bem esta questão. Diz o músico e regente:

Para todo e qualquer compositor é certamente muito importante notar as suas obras de uma maneira que permita a sua correta compreensão e interpretação por parte dos músicos executantes. As tradições de execução, em vigor à época, desempenham evidentemente um papel decisivo que eu gostaria de



ilustrar com a ajuda de um exemplo:

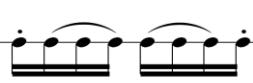
(Violinschule. Leopold Mozart)

Na

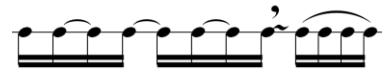
tradição de execução, hoje em dia vigente, a passagem acima deverá ser tocada tal como escrita, cada nota com igual duração e intensidade, com sua arcada própria (para as cordas) ou golpe de língua específico (para os sopros). No entanto, há duzentos anos as que prevaleciam eram outras; esta passagem é tirada do *Violinschule* de Leopold Mozart, que em seguida descreve as diversas possibilidades de sua correta execução: notas ligadas



duas a duas , “a primeira das duas notas ligadas em uma só arcada é atacada de maneira mais vigorosa e deve durar um pouco mais, enquanto que a segunda é muito mais suave e ligada à primeira com um pequeno



atraso”.



ou ainda

e

alguns outros exemplos. Ele comenta, a propósito: “Porém, não basta simplesmente tocar as figuras deste gênero de acordo com as arcadas indicadas; elas devem ser tocadas de tal modo que o ouvido perceba de imediato as diferenças...”(HARNONCOURT, 1993, p. 131)

O que Harnoncourt refere, e o Tratado é pródigo em confirmá-lo, é que, existindo múltiplos modos de articular uma mesma passagem musical, os valores de cada uma delas se distinguem reciprocamente. O fato que, numa passagem ligada, a primeira dessas notas se

prolongue em detrimento do valor das outras, indica por si que a execução dos ritmos subentende uma irregularidade estrutural. Tocar a partir da tentativa de manter uma plena identidade entre notas do mesmo valor que sucedem é, estilisticamente, algo despropositado. A diferença e diversidade são, ao revés, a própria condição estilística da ação interpretativa. O respeito mecânico pelos valores rítmicos, então, não produz música, mas inexpressiva divisão matemática. De sorte que produzir um ritmo mecanicamente idêntico seria, para LM, ação musicalmente inconcebível. Quando Daniel Gottlob Türk referia que “... notas em saltos intervalares são tocadas de modo mais breve do que aquelas que progridem por intervalos conjuntos...” (HARNONCOURT *apud* GOTTLÖB, 1993 p. 135), confirmava e acentuava, *mutatis mutandis*, as prescrições de LM. Confirmação que Harnoncourt volta a promover quando, a propósito da execução das apogiaturas, diz:

Todo mundo conhece as edições “depuradas” das obras de Mozart, nas quais

as appogiaturas são explicitadas assim:  torna-se

 exatamente como queriam aqueles reformadores. Talvez uma notação deste gênero fosse outrora menos desconcertante do que hoje em dia, pois as appogiaturas eram então reconhecíveis, mesmo em sua forma mascarada e tocadas de maneira adequada. Atualmente são tocadas simplesmente como semicolcheias, tal qual estão notadas; isto constitui um lamentável empobrecimento exatamente porque *não* são semicolcheias: como appogiaturas elas devem ter mais peso, maior duração e mais tensão que as demais notas. (HARNONCOURT, 1993, p.139)

No Tratado, pois, a regularidade nasce de certa irregularidade. Ou ainda, regularidade pressupõe irregularidade, isto é, pressupõe agógica, a qual – e esta é a questão vital – possibilidade de um fluxo musical expressivo. A expressividade melódica só pode ser alcançada no fluxo irregular da melodia, que, se tornada tempo imutável, enrijece-se, cristaliza-se, perde fluxo, mobilidade, isto é, expressão.

Quando Harnoncourt (1993, p.135) pontua que:

Até a representação do som isolado ao tempo de Mozart era completamente diferente da atual; em princípio era necessário dar-lhe vitalidade dinâmica (Leopold Mozart: “Notas deste tipo devem ser tocadas em forte e sustentadas

sem pressão, de forma que se percam progressivamente no silêncio. Como o som de um sino...que pouco a pouco se extingue. Todo o som, mesmo aquele que vigorosamente atacado, tem uma ligeira fraqueza, quase imperceptível, que o precede...uma fraqueza semelhante deve também ser ouvida ao final de cada nota).

podemos então melhor entrever a sonoridade que o Tratado pressupunha e ensinava. Em termos concretos: se o fluxo melódico é agógico, o som em si deve ser *dinâmico*, e vice-versa: se a nota é dinâmica, a melodia que flui não pode não ser fruto de um pulso agógico. O som está para a melodia assim como a melodia está para o som: ambos devem ser, antes e acima de tudo, expressivos.

Uma palavra que encerra: o Tratado de LM pressupõe um violino dinâmico, digamos assim. Ou aquele que é capaz de expressar, de ser agógico a partir de uma nota *dinâmica* em si. O fraseado conduzido pelo arco é a realização de uma melodia que, regular em seu pulso geral, é irregular em sua rítmica. Irregularidade que é expressividade alcançada através de um arco capaz de se mover de forma múltipla em sua articulação. Ao intérprete, pois, a condição de seu próprio bom gosto para a realização de uma empreitada sonoro-expressiva. Intérprete que conhece o campo musical no qual se move, ao mesmo tempo em que tira de si mesmo as condições de fazer da partitura uma vivência musical mais ampla e humana. Na conclusão que segue, uma síntese brevíssima do exposto e pensado.

## CONCLUSÃO

Nesta parte conclusiva, buscaremos sintetizar o exposto na exegese apresentada na Parte II deste trabalho e que confere a busca pelo substrato do pensamento de Leopold Mozart em seu Tratado, com base nas reflexões advindas, também, das leituras que referenciaram a pesquisa e, ao mesmo passo, comentar brevemente a experiência com a tradução do Tratado.

Verter o Tratado do inglês para o português nos deu a possibilidade de aproximar, tanto quanto possível, a fala mozartiana da língua portuguesa, objetivo principal dessa pesquisa, viabilizando o acesso a esse texto praticamente desconhecido do leitor brasileiro, mas tão necessário à formação do músico em nossos dias. Tarefa engenhosa que permitiu o entendimento substancial da lógica e do ideário contidos no Tratado, extraídos a partir das categorias musicais consideradas por LM como basilares à construção de um aprendizado musical. Tal lógica se estrutura a partir das questões sobre a postura com o instrumento como base técnica primordial, para caminhar e desembocar nos aspectos que determinam a boa prática instrumental em seu sentido mais amplo: técnica de arco, sonoridade, expressividade que permitem uma interpretação musical mais próxima das intenções estilísticas do século XVIII.

Uma das importantes observações nesta pesquisa foi verificar que as técnicas elencadas na pena tratadista mozartiana não são somente regramentos. Ao contrário, são argumentações técnico-estilísticas que passam pelo crivo do indivíduo que as pratica, ou seja, a qualidade musical será determinada pela condição individual de cada um, de seu esforço, de sua condição para adaptar tais regramentos a si mesmo. Desse modo, um dos objetivos principais do Tratado, que é o de instruir o aluno na condição efetiva da produção de uma sonoridade expressiva, ou ainda, de uma prática musical de qualidade, se põe clara e eficiente.

A importância com que Leopold Mozart pontua a diligência no estudo do arco demonstra esse desvelo e ressalta, o que podemos considerar, como núcleo de seu Tratado: o arco como centro anímico do violino. Arco que move as paixões ou ainda, o arco que, expressivamente, move o curso melódico no todo que o constitui: ritmo, andamento, ornamentos, expressividade, agógica, dinâmica.

Desse modo, como não afirmar que Wolfgang Amadeus Mozart supõe Leopold Mozart, uma vez que este estruturou a aprendizagem e formação de seu filho, logo, seu tratado contribui, de um modo ou de outro, na construção da estética musical de W. A. Mozart.

A assertiva “Tudo depende da boa execução” (MOZART, 2014, p.142) pode seguramente traduzir o sentido da prática musical para Leopold Mozart. A boa execução que nasce da prática diligente, acurada e precisa, das boas decisões do músico quanto ao uso de determinada técnica em determinada passagem, ou seja, do bom gosto como capacidade individual de escolha.

Numa palavra final e, consciente de que há muito ainda a ser pesquisado, esperamos poder contribuir e oferecer sugestões, a partir das questões levantadas e consideradas de extrema importância na análise do Tratado, aos leitores que busquem melhor conhecer o processo de ensino do violino e da prática musical desde o século XVIII até o nossos dias.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poétique*. Tradução de J. Hardy. 4. ed., Les Belles Lettres, Paris. 1965.
- BASSO, Alberto. *L'Età di Bach e di Haendel*. Edizioni di Torino, 1991.
- BOYD, Malcolm. *Music and the French Revolution*. Cambridge University, 1992.
- CHASIN, Ibaney. *Música Serva d'alma: Claudio Monteverdi: ad voce umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHIANTORE, Luca. *Beethoven al piano*. Nortesur, Barcelona, 2010
- CHRISTENSEN, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge University Press, 1993.
- EINSTEIN, Alfred. *Mozart: His Character, His Work*. London: Phanter, 1971.
- FORD, Thomas McPharlin. *Between Aufklärung and Sturm und Drang: Leopold and Wolfgang Mozart's View of the World*. School of Humanities and Social Sciences. University of Adelaide, 2010.
- FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Tradução: Sandra Escobar. Lisboa: edições 70, 2008.
- \_\_\_\_\_. *L'Estetica Musicale dal Settecento a oggi*. Torino, Einaudi, 1987.
- GEIRINGER, Karl. *Leopold Mozart*. The Musical Times, Vol, 78, No 1131, May 1937: 401-404.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução: Luis Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Tradução: Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Tradução: Luis Gago. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- LUCAS, Mônica; *Conhecedores e amadores na crítica setecentista à música de Haydn*. Revista Opus 12, páginas 132-143, 2006.

- MARQUES, Henrique de O. *Dicionário de termos musicais Inglês, Francês, Italiano, Alemão, Português*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- MICHAELIS: *Dicionário francês/português, português/francês*. Jelssa Avolio, Mára Lucia. 2ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- MICHAELIS: *Dicionário alemão/português, português/alemão*. Alfred Keller. 1ª edição. São Paulo: Melhoramentos, 2002.
- MICHAELIS: *Neues Wörterbuch der Deutschen und Portugiesischen Sprache*. 2ª Edição. New York: Frederich Ungar Publishing, 1994.
- MOZART, Leopold; *A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Tradução: Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1948.
- \_\_\_\_\_ ; *Versuch einer grundlichen Violinschule*. Deutschen Nationalbibliothek: Bärenreiter, 2009.
- \_\_\_\_\_ ; *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer ou Violon*. Tradução: Valentin Roeser. Paris: Chez Aug. Zurfluh, 1770.
- MOZART, W. Amadeus. *Cartas de Mozart*. Compiladas por Willi Reich. Tradução: Semírames Luck. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1992.
- OXFORD: *The pocket Oxford dictionary*. Della Thompson. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- PERRY, Marvin. *Civilização Ocidental: uma história concisa*. Tradução: Waltensir Dutra e Silvana Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PESTELLI, Giorgio. L'Età di Mozart e di Beethoven. Edizioni di Torino, 1991.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton & Company, 1971.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores).
- SCHILLER, Friedrich; *A educação estética do homem*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Sites consultados como ferramenta para tradução:

<http://www.linguee.com.br>

<https://translate.google.com.br>

<http://www.translate.com>

<http://translate.yandex.com>

<http://translateth.is>